

eSamizdat

(XII)



**eSamizdat**

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

© eSamizdat 2003-2019 Alessandro Catalano e Simone Guagnelli

FONDATORI

Alessandro Catalano e Simone Guagnelli

DIRETTORE RESPONSABILE

Simona Ragusa

CURATORI

Alessandro Catalano e Simone Guagnelli

COMITATO SCIENTIFICO

Giuseppe Dell'Agata, Paolo Nori, Jiří Pelán, Gian Piero Piretto, Stanislav Savickij

IMPAGINAZIONE

Simone Guagnelli

COPERTINA

© Manuela Mastrangelo

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

e-mail: esamizdat@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.

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

“Cambio di guardia”, <i>Nota editoriale</i>	3
“I desideri non invecchiano, quasi mai, con l’età...”, <i>Nota delle curatrici</i>	5

PARTE PRIMA OSTRANENIE

A cura di Martina Morabito

ARTICOLI

“101 anni di straniamento. Appunti per una partita a scacchi”, <i>Nota della curatrice</i>	9-12
Ilaria Aletto, “‘Sergej ci apriva gli occhi sull’eccezionalità di ciò che sembra normale e sull’eternità del passato’: Viktor Šklovskij e Sergej Ejzenštejn”	13-27
Cheti Traini, “‘Siamo nati nei mari’: Kotik Letaev o la vita percepita da un bambino”	29-38
Salvatore Spampinato, “‘Sobri e ubriachi’. Lo straniamento nel dibattito sulla poesia italiana degli anni Sessanta: ostranenie, Verfremdung, alienazione”	39-49
Alice Bravin, “‘Moj Dinozavr samych čestnych pravil’: Prigov riscrive Puškin tra straniamento e dissacrazione”	51-61
Martina Napolitano, “Indeterminatezza e straniamento: il caso dei testi ‘proetici’ di Saša Sokolov”	63-75

TRADUZIONI

Boris Tomaševskij, “La motivazione artistica”, traduzione di M. Morabito	77-78
Fredric Jameson, “La proiezione formalista”, traduzione di M. Morabito	79-80
Svetlana Boym, “Viktor Šklovskij e la poetica dell’illibertà”, traduzione di M. Morabito	81-86

PARTE SECONDA MISCELLANEA

A cura di Cristina Cugnata, Anita Frison, Chiara Rampazzo

ARTICOLI

Luca Cortesi, Alessandro Alberto Trani, “Misurare le leggi del tempo: considerazioni preliminari su <i>Vremja – mera mira</i> di V. Chlebnikov”	89-107
Ольга Труханова, “Ностальгия по повседневности: киноцитата эпохи ‘застоя’”	109-116
Giovanna Siviero, “ReD: l’arte è morta, viva l’arte!”	117-141

Federico Iocca, “Versi non conformi e protohappening all’alba del disgelo: il Circolo di Krasil’nikov (o ‘Scuola dei Filologi’) di Leningrado” 143-152

Alessandro Farsetti, “Lo Stalinismo nei manuali scolastici russi contemporanei: tre narrazioni a confronto tra politiche educative e modelli interpretativi” 153-175

TRADUZIONI

Anna Hrabáková, “Il premio Susanna Roth” 177

Bohumil Hrabal, *Un giorno feriale*, traduzione di E. Zuccolo 179-184

Karel Veselý, *Bomba ★ Funk*, traduzione di G. Siviero 185-191

Anna Cima, *Mi risveglio a Shibuya*, traduzione di A. Riti 193-199

ANKETY

“E il naufragar non m’è dolce in questo mare”.
Il dottorato di ricerca e la slavistica, rispondono 23 dottorandi e dottori di ricerca, a cura di Cristina Cugnata, Anita Frison e Chiara Rampazzo 201-222

DOPO 16 anni è davvero giunto per noi il tempo di “tirar giù la valigia” e restituire eSamizdat a chi questa rivista legittimamente appartiene sin dalla nascita, ai giovani studiosi delle culture slave. Questo numero, nato sulla base di una serie di iniziative organizzate in varie città italiane, rappresenta soprattutto la testimonianza di un passaggio: con esso si conclude un altro ciclo della rivista, che a breve riapparirà in veste rinnovata, con una nuova redazione e un nuovo comitato scientifico, di cui naturalmente faremo parte, per garantire la qualità e lo spirito delle origini, insieme al gruppo storico degli amici della prima ora e di sempre. Non ne saremo più i curatori non soltanto per ovvi motivi anagrafici, ma anche per garantire la completa autonomia e l’auspicabile desiderio di rinnovamento dei nuovi curatori.

Per quanto casuale, ci sembra peraltro altamente simbolico il fatto che le ultime pagine del presente volume offrano un’*anketa* dedicata alla situazione dei dottorati e dottorandi di slavistica che riprende l’analoga inchiesta da noi tentata nel 2004 (<[http://www.esamizdat.it/rivista/2004/2/pdf/anketa_eS_2004_\(II\)_2.pdf](http://www.esamizdat.it/rivista/2004/2/pdf/anketa_eS_2004_(II)_2.pdf)>). Ci piace pensare che sia vero quanto ci scrivevano i nuovi curatori: “i desideri non invecchiano, quasi mai, con l’età...”.

Evitiamo di fare un bilancio di questi primi 16 anni di eSamizdat, caratterizzati da cicli anche molto diversi tra loro, ma che hanno sempre mantenuto una continuità ideale di fondo, limitandoci ad augurare ai nuovi curatori di vivere quest’esperienza con la stessa leggerezza e passione con cui abbiamo vissuto noi questa faticosa ed entusiasmante avventura, per poi magari anche loro lasciare un giorno il timone a una nuova generazione con lo stesso nostro senso di compiutezza.

Dal 2020 eSamizdat uscirà con cadenza annuale a cura di Anita Frison, Emilio Mari e Chiara Rampazzo, e continuerà a occuparsi di letterature e culture dei paesi slavi privilegiando un taglio interdisciplinare.

Ringraziando i nuovi curatori e tutti i vecchi amici che vorranno contribuire alla nuova stagione, invitiamo tutti a seguire con simpatia, incoraggiamento e il giusto senso critico, novità e aggiornamenti sul sito www.esamizdat.it.

IL numero XII di eSamizdat raccoglie i lavori di alcuni giovani studiosi di slavistica, che si sono conosciuti nel corso degli ultimi anni grazie a una serie di iniziative partite, per così dire, dal basso. In particolare, il percorso iniziato con le giornate di studio sulla letteratura di viaggio, da noi organizzate nel 2016 a Padova e Venezia e dedicate a dottorandi e dottori di ricerca in slavistica, è proseguito in altri due convegni simili, che si sono tenuti nelle Università di Genova (*Centouno anni di straniamento*, 2017) e Udine (*Le forme dell'intertestualità: dalla citazione all'allusione*, 2018).

Nella prima sezione di questo numero, curata da Martina Morabito, viene pubblicata una parte dei contributi presentati in occasione dell'incontro di Genova, nonché tre traduzioni, realizzate dalla curatrice, di saggi teorici particolarmente rilevanti sullo straniamento a opera di Boris Tomaševskij, Fredric Jameson e Svetlana Boym.

Nella seconda sezione, a cura nostra, vengono invece pubblicati cinque articoli che toccano diversi aspetti letterari e culturali di ambito russo e ceco: Luca Cortesi e Alessandro Alberto Trani analizzano dettagliatamente la componente matematica che soggiace all'opera *Vremja – mera mira* di Velimir Chlebnikov; Olga Trukhanova mette in luce l'influenza esercitata dalla citazione cinematografica sulla lingua russa parlata durante il periodo della stagnazione; Giovanna Siviero riflette sul tentativo del movimento Devětsil di creare una "rivista sintetica" di tutte le arti (ReD, 1927-1931); Federico Iocca ricostruisce le vicende e le poetiche del cosiddetto "Circolo di Krasil'nikov" nell'ambito dell'underground leningrade-se; Alessandro Farsetti affronta la scrittura della storia, e in particolare del periodo dello stalinismo, nei manuali scolastici russi contemporanei.

Gli articoli sono seguiti da tre traduzioni dal ceco, a opera di Elena Zuccolo, Giovanna Siviero e Alessandro Riti, che hanno vinto (rispettivamente nel 2014, 2018 e 2019) la sezione italiana del premio internazionale per giovani traduttori dal ceco "Susanna Roth", organizzato dai Centri cechi.

Chiude il volume una anketa sul dottorato di ricerca e la slavistica in Italia, a cui hanno partecipato 23 dottorandi e dottori di ricerca. L'anketa, che prende spunto da quella realizzata nel 2004 da Alessandro Catalano e Simone Guagnelli, vorrebbe gettare le basi per un dialogo su alcuni problemi che i dottorandi in slavistica di diversi atenei italiani hanno riscontrato nel loro percorso, con l'augurio che la discussione in merito possa portare a risultati proficui per le future generazioni di studiosi.

A CURA DI MARTINA MORABITO

ARTICOLI

- “101 anni di straniamento. Appunti per una partita a scacchi”, *Nota della curatrice* 9-12
- Ilaria Aletto, “Sergej ci apriva gli occhi sull’eccezionalità di ciò che sembra normale e sull’eternità del passato’: Viktor Šklovskij e Sergej Ejzenštejn” 13-27
- Cheti Traini, “‘Siamo nati nei mari’: Kotik Letaev o la vita percepita da un bambino” 29-38
- Salvatore Spampinato, “‘Sobri e ubriachi’. Lo straniamento nel dibattito sulla poesia italiana degli anni Sessanta: ostranenie, Verfremdung, alienazione” 39-49
- Alice Bravin, “‘Moj Dinozavr samych čestnych pravil’: Prigov riscrive Puškin tra straniamento e dissacrazione” 51-61
- Martina Napolitano, “Indeterminatezza e straniamento: il caso dei testi ‘proetici’ di Saša Sokolov” 63-75

TRADUZIONI

- Boris Tomaševskij, “La motivazione artistica”, traduzione di M. Morabito 77-78
- Fredric Jameson, “La proiezione formalista”, traduzione di M. Morabito 79-80
- Svetlana Boym, “Viktor Šklovskij e la poetica dell’illibertà”, traduzione di M. Morabito 81-86

101 anni di straniamento. Appunti per una partita a scacchi

Nota della curatrice

Martina Morabito

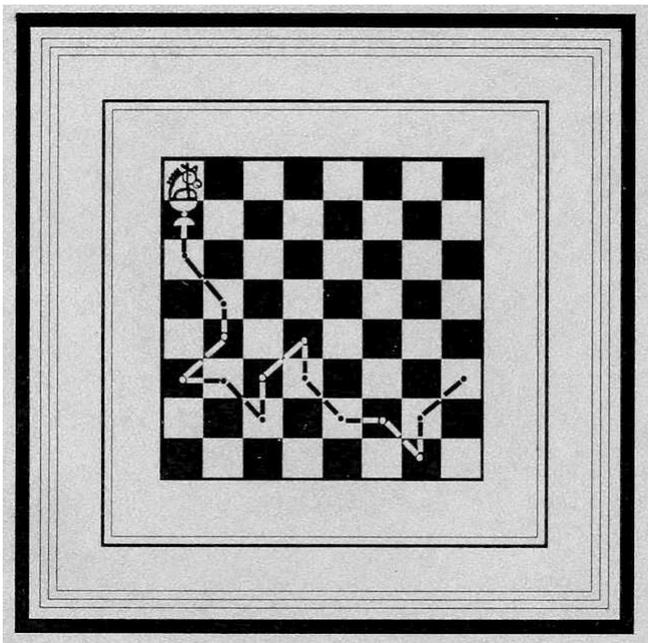
◇ eSamizdat (XII), pp. 9-12 ◇

Работаю вещи в лом,
не связывая их искусственно.

V. Šklovskij¹

Попробуем же отстраниться,
взять век в кавычки.

I. Brodskij²



“L’EDITORE [...] mi ha chiesto di scrivere una prefazione. [...] Un compito arduo”³, nota Viktor Šklovskij in apertura dell’edizione italiana di *Teoria della prosa*, e alcune pagine più in là i traduttori avvertono della sua

“tendenza teorica verso l’annotazione, il taccuino; e la concreta derivazione dei suoi saggi da una elaborazione frammentaria”, del “carattere non teorico di questa *Teoria*” e del suo “atteggiamento antiaccademico”⁴. Considerate le premesse, abbiamo tentato di imitare, in questa nostra prefazione, il procedere šklovskiano per appunti e frammenti, provando a immaginare una partita a scacchi in cui le mosse sono guidate dal potenziale di applicazione del concetto di *ostranenie*, l’artificio letterario dello straniamento, al campo (alla scacchiera) della letteratura. La nostra non sarà, quindi, una sistematica e canonica prefazione, una *teorica* teoria, ma un breve omaggio in pezzi, lungo “un sentiero tortuoso, su cui il piede va avanti a tentoni, un sentiero che procede a zig-zag”⁵.

IL RE

La riflessione su cosa resta oggi di *ostranenie*⁶ potrebbe prendere le mosse da una considerazione sulla pratica di riscrittura e demistificazione sistematicamente attuata dal suo teorizzatore, Vik-

¹ “Lavoro le cose a pezzi, senza collegarle artificiosamente”, V. Šklovskij, *Gamburgskij sčet: Stat’i – vospominanija – esse (1914-1933)*, Moskva 1990, p. 383.

² “Proviamo a straniarci, a mettere il secolo tra virgolette”, I. Brodskij, *Poesie italiane*, Milano 1996, p. 44.

³ V. Šklovskij, *Teoria della prosa*, Torino 1976, p. VII.

⁴ “Avvertenza dei traduttori”, Ivi, pp. XXV-XXVI.

⁵ V. Šklovskij, *Una teoria della prosa*, Milano 1974, p. 36.

⁶ La bibliografia critica sullo straniamento è molto vasta. Oltre agli articoli “classici” proposti in seguito in traduzione (a cui andrebbero aggiunti, almeno, Tz. Todorov, *Critica della critica. Un romanzo di apprendistato*, Torino 1986, pp. 13-34; C. Ginzburg, *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano 1998, pp. 15-39) indichiamo soltanto alcuni dei contributi più recenti sul tema: A. Chanzen-Leve, *Russkij formalizm. Metodologičeskaja rekonstrukcija razvitija na osnove principa ostranenie*, Moskva 2001; i due ricchissimi numeri di *Poetics Today*, 2005 (XXVI), 4 e 2006 (XXVII), 1, dal titolo “Estrangement Revisited I/II” con contributi di S. Boym, M. Holquist, I. Kliger, C. Emerson, G. Tihanov, G.N. Slobin, N. Ruttenburg, T. Smoliarova, C. Vatulescu, A. Katsnelson, J. Edmond, M. Sternberg, M. Chudakova; *Ostrannenie: On “strangeness” and the Moving Image: the History, Reception, and Relevance of a Concept*, a cura di A. van den Oever, Amsterdam 2010; *Epocha “Ostraneni-ja”*. *Russkij formalizm i sovremennoe gumanitarnoe znanie*, Moskva 2017.

tor Šklovskij, riconducibile al carattere asistemático della sua opera rintracciato, tra gli altri, da Cesare G. de Michelis e Renzo Oliva⁷. Non soltanto nei suoi scritti autobiografici, a partire da *Sentimental'noe putešestvie* [Viaggio sentimentale, 1924] e *Žili-byli* [C'era una volta, 1966], gli elementi della sua storia personale mutano di continuo in variazioni sul tema e defamiliarizzazioni di vicende già familiari ai lettori, ma lo sono anche le coordinate cronologiche, che dovrebbero invece essere fisse per definizione, documentabili, non manipolabili. Così, ad esempio, l'anno di nascita di *ostranenie* è stato più volte cancellato a ritroso, aggiustato, reinventato. Il convegno *101 anni di straniamento*, di cui qui presentiamo gli atti, si è tenuto a Genova nell'ottobre 2017. Era stato però il 1917 l'anno di pubblicazione del saggio *Iskusstvo kak priem* [L'arte come procedimento], in cui per la prima volta si enunciava il concetto di *ostranenie*. Šklovskij, in realtà, aveva redatto il saggio negli ultimi mesi del 1916 (da cui il nostro titolo), ma aveva più volte ritrattato la data di nascita della sua teoria, indicando, oltre al 1917 e al 1916, pure il 1915 e il 1919, anche se, a voler essere ancora più precisi, l'idea di straniamento era già stata formulata in una sua relazione del 1913⁸. Il numero 101, scelto alla fine come titolo del convegno, sembrava essere il più adatto a esprimere l'ambiguità della scrittura šklovskiana⁹, a desacralizzare l'aura delle celebrazioni accademiche dei centenari tondi e, allo stesso tempo, permetteva la creazione di un metatitolo: l'aggiunta di una cifra all'unità cento ne spacca la percezione di numero pieno, concluso; non si leggeva più un intero, anonimo e depersonalizzato secolo, ma emergeva dal gruppo un'unità solitaria, uno scarto in grado di rivelare un nuovo angolo di osservazione non soltanto sulla distanza temporale

tra noi e il primo formalismo, ma sui cent'anni del Novecento¹⁰.

LA REGINA A CAVALLO

Un'altra possibile mossa di avvicinamento a *ostranenie* può, poi, aver luogo sulle caselle del *gynocriticism*, lo studio della scrittura e del canone femminile. Che lo straniamento sia il rinnovamento delle percezioni ormai usurate è cosa nota; un po' meno lo è un'altra idea di Šklovskij legata a *ostranenie*: la vera arte, quella innovativa, è tale in quanto, per straniare la realtà e rinnovare il canone, recupera una tradizione al di fuori di quel canone. La teoria dello straniamento¹¹ di Šklovskij ascrive un significato negativo all'abituale e al familiare nell'arte: la storia della letteratura non è una serie di familiarizzazioni (com'è, invece, per un altro teorico, Pierre Bourdieu, pur se su un piano diverso, quello sociologico)¹², ma piuttosto un'oscillazione tra i processi di familiarizzazione e defamiliarizzazione, “a series of abrupt discontinuities, of ruptures with the past”¹³ o, applicando una metafora straniante, “una scala dalle rampe ripide, interrotte talora da pianerottoli”¹⁴. Tutto questo ha ripercussioni sulla modalità di trasmissione dell'eredità

⁷ “Avvertenza dei traduttori”, V. Šklovskij, *Teoria*, op. cit., pp. XXV-XXVI.

⁸ Nella relazione *Mesto futurizma v istorij jazyka* [Il posto del futurismo nella storia della lingua] si trova già l'idea *in nuce*, ma non compare ancora il termine *ostranenie*, bensì *strannost'*, si veda Idem, *Gamburgskij sčet*, op. cit., pp. 9, 487.

⁹ Un altro straordinario esempio dell'ambiguità del procedere critico di Šklovskij è quello relativo ai disegni presentati in una sua pagina di *O teorij prozy* e tratti dal *Tristam Shandy* di Sterne. Prova per il formalista dell'accuratezza del plot del romanzo, i disegni sono in realtà graficamente stampati sottosopra e da sinistra a destra, A. Engberg-Pedersen, *Literature and cartography: Theories, Histories, Genres*, Cambridge 2017, pp. 7-9.

¹⁰ La letteratura è spesso fatta di scarti, di mosse inattese, di pagine in più, di decostruzioni, di numeri 1 aggiunti a ciò che sembrava concluso: ad esempio, non esistono solo *Le mille e una notte*, ma sono anche altre le opere, di stampo orientalista, con un elemento di straniamento, come *Le mille e un giorno: Favole persiane* di François Pétis de La Croix, *Mille ed un quarto d'ora. Favole tartare* e *Le mille e una sera* di Thomas Simon Gueulette.

¹¹ Inoltre, muovendosi dal processo storico al significato originale del termine, *ostranenie* come fenomeno di rinnovamento delle percezioni può essere considerato come diacronico, in quanto la modalità con cui si conosce un oggetto dipende da un processo che si svolge nel tempo: lo straniamento ha bisogno di essere stato supportato da un precedente processo di familiarizzazione, si veda F. Kessler, “*Ostranenie*, Innovation and Media History”, *Ostrannenie*, op. cit., pp. 61-80.

¹² Secondo Pierre Bourdieu, la riproduzione e il prestigio delle opere del canone sono determinati da un processo di familiarizzazione culturale. Questa familiarizzazione è costitutiva di ogni opera entrata nel canone, riflette la sua popolarità ed è un processo storico che emerge dalla persistente riproduzione dell'opera in contesti multipli, E.D. Kolbas, *Critical Theory and the Literary Canon*, Boulder 2001, p. 60. L'accento del sociologo francese è tutto sulla dimensione culturale della familiarizzazione, vista come una questione di vicinanza e quotidianità in cui l'atto di diventare familiare porta un significato positivo.

¹³ F. Jameson, *The Prison-House of Language: a Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton 1972, p. 52.

¹⁴ V. Šklovskij, “Sulla prefazione, in genere”, Idem, *Teoria della prosa*, op. cit., p. XV.

letteraria e, soprattutto, sugli agenti di questa trasmissione: Šklovskij non parla di una progressione da padre a figlio, bensì teorizza un'eredità tramandata da zio a nipote. In altre parole, il nuovo artista-nipote recupera dal passato materiale marginale, dimenticato, non canonizzato, per giungere allo straniamento e rinnovare così la tradizione letteraria. Si potrebbe, dunque, ipotizzare la compilazione di nuove storie della letteratura in grado di analizzare e rivelare queste relazioni, disegnando reti di connessioni e recuperi di materiali *strani* e minori degli zii, usati poi dai nipoti. Ma possiamo anche compiere uno scarto laterale, una *mossa del cavallo*¹⁵, per dirla ancora con Šklovskij, e trasformare zii e nipoti maschi e marginalizzati in zie e nipoti femmine, fuori dal canone in quanto lontane tanto dall'autorità paterna quanto da quella materna. In un canone letterario tradizionalmente dominato dai padri, allora, non soltanto si dovrà continuare con l'operazione di recupero delle madri, ma serviranno anche tutte le zie bizzarre del passato.

L'ALFIERE DELLA PERCEZIONE

Il teorico del postmoderno Fredric Jameson suggerisce una mossa ulteriore, di possibile applicazione alla nostra scacchiera: nella riconsiderazione dello straniamento come strumento critico, sarebbe più utile concentrarsi non sulla storia delle opere letterarie, ma sulla storia della percezione¹⁶. In questo modo, si potrebbe recuperare un'utile dimensione storica del modello teorico di Šklovskij, mediante la costruzione di un canone (per così dire *šklovskiano*) composto sulla base della quantità di riattivazione percettiva di determinate opere. La sfida proposta da Jameson sembra affascinante: individuando particolari momenti storici in cui la percezione è cambiata, si potrebbero leggere i canoni già esistenti da un punto di vista sensoriale. Oppure, ci si potrebbe spingere più oltre ancora, e tentare di abbozzare una sorta di nuova storia

della letteratura legata alla storia della percezione sensoriale, considerando insieme le mutazioni tanto del paradigma sensoriale, quanto del paradigma letterario. Quali potrebbero essere le opere centrali di tale discorso, quelle cioè che hanno innescato lo straniamento sensoriale e conseguentemente trasformato il canone? Com'è tradotto il cambio percettivo nell'opera letteraria? Mentre si può quasi certamente affermare che il cambio nelle percezioni sensoriali sia determinato da fattori esterni (invenzioni tecnologiche, rivoluzioni scientifiche, riforme politiche), qual è invece la posizione del testo che mostra questo cambiamento sensoriale? Il testo è un luogo di resistenze contro la nuova interpretazione della realtà, e quindi mostra il cambiamento di paradigma condannandolo? Oppure il testo promuove questo cambiamento, e si pone come passaggio essenziale nella diffusione del nuovo paradigma sensoriale?

LA TORRE D'AUTORE

Nondimeno, si può intendere l'invito di Jameson in un altro senso ancora, e studiare la formazione di quei canoni d'autore dati dallo straniamento percettivo. Un possibile caso che combina la percezione (in questo caso, primariamente visiva) alle riflessioni sul canone letterario è, ad esempio, quello che emerge dell'opera *Masterstvo Gogol'ja* [La maestria di Gogol', 1934] di Andrej Belyj, non un semplice studio dedicato allo scrittore, ma una riscrittura di Gogol' come predecessore di Belyj. Il simbolista defamiliarizza Gogol' studiando la sua opera da una prospettiva visiva e attraverso un'inquadratura modernista: per Belyj, lo straniamento è un modo di "far *vedere* al lettore un mondo nuovo"¹⁷. I passaggi gogoliani scelti come esempi da Belyj sottolineano il suo interesse per il rinnovamento della percezione: il simbolista, ad esempio, scrive che "molto del fantastico in Gogol' deriva dal cambiamento nella percezione del paesaggio e dei colori"¹⁸. Avendo considerato il fantastico come il tratto dominante dell'opera gogoliana e la modalità di giungere allo straniamento, Belyj sembra seguire la strada indicata da Šklovskij: defamiliarizza il canone letterario russo dell'Ottocento, innalzando il

¹⁵ Come nota A.A. Hansen Löve, *la mossa del cavallo* "realizza tanto la funzione dell'eroe nel *sjuzet* — il procedimento dell'*inibizione*, *la costruzione a gradini* — quanto il *metodo* di vita che porta l'uomo all'*obiiettivo* non in maniera diretta e lungo la via più breve, ma *lateralmente*, mediante vagabondaggi spiraliformi che, in accordo con la visione vitalistica di Šklovskij, non portano in nessun luogo, sono autosufficienti e non escono dai limiti della scacchiera", *Russkij formalizm*, op. cit., p. 556.

¹⁶ F. Jameson, *The Prison House*, op. cit., p. 59.

¹⁷ A. Bely, *Gogol's Artistry*, Evanston 2009, p. XXIX.

¹⁸ Idem, *Masterstvo Gogol'ja*, Moskva 1934, p. 127.

valore delle opere di Gogol' (soprattutto *Večera na chutore bliz Dikan'ki* [Veglie alla fattoria presso Dikan'ka, 1831-1832]), in precedenza considerate periferiche e non canoniche.

I PEDONI

Fin qui, soltanto alcuni appunti, frammenti, pezzi non collegati, a suggerire l'inesauribile ampiezza della teoria šklovskiana, la sua validità odierna e la peculiarità dello stile di un teorico e critico che fu anche scrittore (“я, вероятно, писатель для писателей, а не писатель для читателя”)¹⁹. La nostra varietà di movimento sulla metaforica scacchiera della teoria della letteratura, inoltre, legittima il contenuto proteiforme di questa prima sezione di eSamizdat. L'applicabilità dello straniamento a contesti e mezzi espressivi differenti, infatti, emerge pienamente come punto di forza dai saggi qui contenuti, che declinano la tematica in molteplici direzioni. Ilaria Aletto traccia le complesse influenze tra Šklovskij e il regista Sergej Ejzenštejn, ricostruendo, grazie a un accurato lavoro di ricerca delle fonti, le vicende biografiche, le letture incrociate, le divergenze e i debiti teorici e pratici, esaminando inoltre alcuni concetti chiave del cinema ejzenštejniano – montaggio, pathos, estasi. Cheti Traini propone un'analisi strettamente formalista del romanzo di Andrej Belyj *Kotik Letaev*, basata quindi unicamente sul testo e non sulle implicazioni esterne ad esso. In questo modo, l'autrice evidenzia una peculiarità dell'uso dello straniamento da parte di Belyj: il procedimento straniante è sempre accompagnato dalla sua successiva dissoluzione, messa in scena mediante l'intervento del narratore. Il lavoro di Salvatore Spampinato, oltre a essere un'utile riflessione teorica sui concetti di straniamento, alienazione e *Verfremdung*, indaga la fortuna del formalismo russo all'interno del panorama della poesia italiana degli anni Sessanta, presentando tre casi specifici e fornendo una ricostruzione del dibattito storico su *ostranenie*. Ci si sposta, poi, al mondo contemporaneo. Alice Bravin applica la categoria dello straniamento al movimento del concettualismo moscovita, e in particolare alle opere di Dmitrij Prigov che, in numerose riscritture, riela-

bora il canone puškiniano. Come apice del processo di straniamento e dissacrazione, l'autrice individua la riscrittura prigoviana dell'*Evgenij Onegin*, opera ritmicamente e metricamente fedele all'originale in cui l'automatismo della percezione è rimosso per lasciar spazio all'automatismo della sostituzione meccanica, che denuncia stereotipi e convenzioni. Infine, Martina Napolitano, dopo una riflessione sulla categoria ermeneutica e semantica dell'indeterminatezza, ne traccia l'impiego, come principio estetico, nell'opera di Saša Sokolov. Proprio alla categoria dell'indeterminatezza è riconducibile lo straniamento che, da artificio letterario, diviene vero e proprio soggetto narrativo.

Questi saggi dialogano idealmente con quelli proposti di seguito in traduzione italiana, riflessioni “canoniche” intorno allo straniamento firmate da Boris Tomaševskij, Fredric Jameson e Svetlana Boym.

La presente sezione raccoglie parte dei contributi presentanti al convegno *101 anni di straniamento*, tenutosi presso l'Università di Genova nell'ottobre 2017. Il convegno è stato patrocinato dall'ateneo genovese, dal Dipartimento di Lingue e Culture Moderne, dalla Associazione Italiana Slavisti e dalla Fondazione Giorgio e Lilli Devoto. Desidero ringraziare tutti i relatori che hanno partecipato alle due giornate di studio, i miei due compagni e colleghi genovesi di straniamento Daniele Franzoni e Natalia Osis; Nicola Ferrari e il coro Santa Maria di Bogliasco per lo straniamento musicale; il comitato scientifico del convegno nelle persone di Sara Dickinson, Laura Quercioli Mincer e Laura Salmon; Alessandro Catalano e Simone Guagnelli per l'infinita pazienza e per avermi concesso la possibilità di stranire il loro progetto eSamizdat e Anita Frison per il supporto, la fiducia e il sostegno.

www.esamizdat.it Martina Morabito, “101 anni di straniamento. Appunti per una partita a scacchi. Nota della curatrice”, eSamizdat, (XII), pp. 9-12

¹⁹ “Probabilmente sono scrittore per scrittori, e non scrittore per lettori”, V. Šklovskij, *Gamburgskij sčet*, op. cit., p. 383.

“Sergej ci apriva gli occhi sull’eccezionalità di ciò che sembra normale e sull’eternità del passato”.

Viktor Šklovskij e Sergej Ejzenštejn

Ilaria Aletto

◇ eSamizdat (XII), pp. 13-27 ◇

UNA BIOGRAFIA “CREATIVA”

INTITOLATA semplicemente *Ėjzenštejn*¹, una delle prime biografie dedicate al regista viene data alle stampe nel 1973 dalla casa editrice Iskusstvo, a firma di un autore illustre: Viktor Šklovskij².

Com’è noto, il maggior esponente della scuola formale fu in parte testimone della vita di Ejzenštejn, al quale era legato da rapporti d’amicizia profondi seppur segnati da visioni teoriche spesso discordanti, che Nikita Lary così sintetizza:

Shklovsky was Sergei Eisenstein’s loyal friend. He celebrated Eisenstein’s work in private and in public, and championed him in better times and worse. [...] Shklovsky did not always or finally grasp the range or direction of his friend’s strivings. [...] During Eisenstein’s lifetime and afterwards, he put forward provocative insights into Eisenstein’s artistic struggles and achievements. Shklovsky had a knack for locating problems, and a disturbing talent for providing solutions or prescriptions that Eisenstein found unhelpful. Shklovsky’s relationship with him is a history of partial understandings, occasional help, and much advocacy. On both sides there was irritation and even exasperation; there was also indebtedness. Shklovsky’s relationship with Eisenstein was, moreover, a difficult attempt to keep open a space for dialogue, criticism, and difference in times of growing ideological conformity and political pressure, when both men were exposed to attack³.

La vicinanza fra Šklovskij ed Ejzenštejn emerge distintamente dalle pagine della biografia definita

dal suo autore “creativa”⁴, per la stesura della quale a una prosa rigorosamente informativa, a un mero resoconto di avvenimenti che privilegia il dato storico-grafico, Šklovskij preferì una narrazione meno neutrale e più partecipata che ricorda, come rileva Natalija Rjabčikova, i modelli narrativi del *Bildungsroman*⁵. Attraverso il peculiare stile šklovskiano, caratterizzato da un fraseggio breve e icastico, da un uso intenso del punto e dell’a capo (“Šklovskij seziona il periodare”, osservano Cesare de Michelis e Renzo Oliva⁶), dal ricorso a metafore incisive e, talvolta, inattese⁷, gli avvenimenti della vita di Ejzenštejn vengono raccontati per mezzo di aneddoti i quali, pur seguendo un criterio cronologico, tradiscono l’intervento dell’autore che li commenta e spesso li arricchisce con sfumature toccanti. Esempari sono a questo proposito le frasi conclusive dell’opera, in cui Šklovskij si rivolge direttamente al lettore:

Sergej ci apriva gli occhi sull’eccezionalità di ciò che sembra normale e sull’eternità del passato. Non voglio stancare il lettore, così chiudo il difficile libro su Sergej Eisenstein. La sua vita non si può né rifiutare né accettare in blocco. Lui non si aspettava, né desiderava, che si fosse d’accordo con lui. Voleva che si pensasse con lui. Non si stancava di spiegare se stesso.

¹ Sono stati qui adottati i seguenti due criteri per la traslitterazione del cognome del regista: con l’uso di “Ė” (“Ėjzenštejn”) si segnala che la fonte citata è in lingua russa, mentre “E” (“Ejzenštejn”), variante italiana tradizionale, è stata adoperata per tutti gli altri casi.

² V. Šklovskij, *Ėjzenštejn*, Moskva 1973. Per l’edizione italiana, si veda anche Idem, *Il leone di Riga*, Torino 1998.

³ N. Lary, “Viktor Shklovsky. ‘The Good and Awkward Friend’”, *Eisenstein at 100. A Reconsideration*, a cura di A. Lavalley – B.P. Scherr, New Brunswick-New Jersey-London 2001, p. 121.

⁴ V. Šklovskij, “Sulla prefazione, in genere” [1967], Idem, *Teoria della prosa*, Torino 1976, p. XXII.

⁵ Si veda N. Ryabčikova, “Eisenstein’s first auto/biography”, *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 2015, 2, p. 76.

⁶ C.G. de Michelis, R. Oliva, “Avvertenza dei traduttori”, V. Šklovskij, *Teoria della prosa*, op. cit., p. XXV.

⁷ Accomuna le diverse tipologie degli scritti del formalista uno stile che Damiano Rebecchini descrive “fatto [...] d’una sintassi che evita con cura le subordinate [...], quasi a volersi divincolare da collegamenti arbitrari. [...] È un flusso di pensieri simile a versi liberi alla ricerca di una sintesi”, D. Rebecchini, “Lo stile acrobatico di Viktor Šklovskij e i volteggi del cinema sovietico”, V. Šklovskij, *Sul cinema. Saggi, recensioni, essays*, Trento 2009, p. 9.

Camminava conversando in mezzo a una folla che non lo capiva pienamente, ma finirà per comprenderlo. Morì nella notte del 10 febbraio 1948⁸.

La sincera ammirazione di Šklovskij nei confronti dell'Ejzenštejn-uomo è pienamente avvertita dal lettore, il quale viene in più di un'occasione rassicurato sull'attendibilità degli eventi riportati. Non a caso, se da un lato l'autore – inserendosi in prima persona nella narrazione⁹ – sottolinea di avere appreso direttamente da Ejzenštejn¹⁰ fatti avvenuti sullo sfondo di un contesto storico-letterario nel quale, del resto, il formalista figura tra i protagonisti¹¹, dall'altro Šklovskij ricorre a un'affidabile fonte biografica, *Ėjzenštejn. Portret chudožnika* [Ejzenštejn. Ritratto dell'artista, 1933-1935] del critico e poeta futurista Ivan Aksenov¹², la prima monogra-

fia dedicata al regista¹³, che l'autore scrive in stretta collaborazione con lo stesso Ejzenštejn¹⁴.

Il ritratto elaborato da Šklovskij rivela un'evidente e profonda familiarità anche con l'Ejzenštejn-regista e teorico. In particolare, nelle diverse sezioni della biografia dedicate all'analisi critica del pensiero e delle pellicole di colui che definisce “il massimo teorico della nostra epoca sovietica”, “un regista geniale”¹⁵, Šklovskij si serve di citazioni tratte dai testi ejzenštejniani, inclusi quelli di pubblicazione a lui recente, di cui fa un uso frequente ed esteso. In *Soggetto, conflitto e montaggio di Sciopero*¹⁶, ad esempio, Šklovskij cita per intero le prime pagine della sceneggiatura di *Stačka* [Sciopero, 1925], il primo lungometraggio di Ejzenštejn, senza trascurare la fonte bibliografica (“t. VI, str. 33-34”)¹⁷, il sesto e ultimo tomo della serie delle *Izbrannye proizvedenija* [Opere scelte], che dal 1964 al 1971 appaiono sulla stampa sovietica.

L'attingere, dunque, a fonti biografiche dirette

⁸ V. Sklovskij, *Sua Maestà Eisenstein. Biografija di un protagonista*, trad. di P. Zveteremich, Bari 1974, p. 421.

⁹ Interessante, ad esempio, è il modo in cui Šklovskij dichiara i suoi intenti: “Gli allievi di Sergej Eisenstein, dopo interminabili conversazioni sulla pittura, gli domandarono: ‘Ma come si fa a diventare un Eisenstein?’. Io ho scritto un libro cercando di capire appunto questo: come diventare Eisenstein, come non smarrirsi sulle lunghe e complicate strade dell'arte, come diventare di nuovo cosmicamente liberi dopo aver rinunciato a molte cose”, Ivi, p. 171.

¹⁰ Ne rappresenta un caso la descrizione di una discussione avvenuta nel 1915 sul treno Riga-Pietrogrado tra il diciassettenne Sergej Michajlovič – in viaggio per sostenere l'esame d'ammissione all'istituto degli ingegneri civili – e il padre, Michail Osipovič Ejzenštejn, al termine della quale Šklovskij precisa: “Io non ero su quella carrozza e perciò riferisco il colloquio in modo approssimativo. Ma Sergej Eisenstein ha raccontato l'impressione che gli fece la strada di Rossi e il diverbio con il padre in carrozza”, Ivi, p. 66.

¹¹ Mentre illustra la fase iniziale della carriera del regista presso il teatro del Proletkul't all'inizio degli anni Venti, ad esempio, Šklovskij opera una digressione che ha come tema la propria esperienza militare nell'Armata rossa: “C'era un'avidità di curiosità di impossessarsi di tutto ciò che era vecchio. Per il nuovo spettatore la vecchia arte era inesplorata. Ma si aveva voglia di parlare e cantare in modo nuovo. Quando il generale Vrangel' avanzò su Cherson dalla riva destra del Dnepr, dalla nostra parte c'erano poche truppe. Mobilitato dai sindacati, allora io ero l'aiutante del comandante di una compagnia di sabotaggio. Eravamo un gruppo eterogeneo: vecchi cappotti, ancora dei tempi dello zar, calzature catturate al nemico, e niente canzoni. Ancora non c'era *La 'tačanka' di Rostov*, non c'erano le canzoni siberiane, né *E sorge una betulla*. Si cantava una combinazione di due vecchie composizioni: il *Varjag* sul motivo di *Salva, o Signore, la tua gente e benedici il tuo dominio*. Ne era venuta fuori una cosa abbastanza armoniosa: di due vecchie cose se n'era fatta una nuova”, Ivi, p. 129.

¹² Dopo aver riportato un commovente dialogo fra il regista e la madre, Julija Ivanovna Ejzenštejn (addolorata perché il figlio ventenne aveva dato le dimissioni dall'Accademia dello stato maggiore generale per dedicarsi al teatro), Šklovskij conclude: “Naturalmente

nessuno ha mai udito questo colloquio. In base alle parole di Eisenstein, ne ha scritto Aksenov. Sergej Michajlovič lo ricordò molte volte, specie quando lo allettava il passato”, Ivi, pp. 137-138.

¹³ Sebbene una prima bozza per una biografia venga delineata nel 1929 (il progetto, ideato da Nikolaj Volkov – biografo di Vsevolod Mejerchol'd – in accordo con Ejzenštejn, resta poi incompiuto, si veda N. Ryabchikova, “Eisenstein's first auto/biography”, op. cit., pp. 74-93), è Ivan Aksenov a elaborare il primo ritratto letterario del regista. Maestro e amico di Ejzenštejn dagli anni della sua frequentazione dei laboratori superiori di regia (GVyRM) di Mejerchol'd, Aksenov ultima *Sergej Ėjzenštejn. Portret chudožnika* nel 1935, anno della sua scomparsa. Un estratto dall'opera esce in occasione dei 15 anni della *Corazzata Potemkin* (“Polifonija Bronenosca Potemkina”, *Iskusstvo kino*, 1940, 12, pp. 19-23), si dovrà però attendere il 1968 per la pubblicazione della versione ridotta della biografia (“Sergej Michajlovič Ėjzenštejn [portret chudožnika]”, *Iskusstvo kino*, 1968, 1, pp. 88-113) e il 1991 per quella integrale (*Sergej Ėjzenštejn. Portret chudožnika*, a cura di N.I. Klejman, Moskva 1991). All'opera di Aksenov segue un altro breve scritto critico-biografico, *Ėjzenštejn di Vsevolod Višnevskij* (Moskva 1939), drammaturgo fra i pochi sostenitori di Ejzenštejn negli anni segnati dall'insuccesso della pellicola *Bežin lug* [Il prato di Bežin, incompiuto, 1935-1936], mentre del 1952 è la rinomata (e dalla discussa attendibilità) *S.M. Eisenstein. A Biography* (London 1952) della giornalista britannica Marie Seton che, tra gli anni 1932-1935, è in frequente contatto con il regista.

¹⁴ Il regista conosceva e apprezzava il manoscritto, come emerge dallo scritto autobiografico *Esse ob esseiste* [Saggio sul saggista, 1935] dedicato alla memoria di Aksenov (si veda S. Ėjzenštejn, *Izbrannye sočinenija*, I-VI, Moskva 1963, V, pp. 404-406).

¹⁵ V. Šklovskij, “Sulla prefazione, in genere”, op. cit., p. XXII.

¹⁶ Idem, *Sua Maestà Eisenstein*, op. cit., pp. 150-160.

¹⁷ Idem, *Ėjzenštejn*, op. cit., p. 103. L'edizione italiana riporta erroneamente il tomo I.

unitamente al ricorrere all'*opus* teorico del regista contribuiscono a conferire alla narrazione šklovskiana un'impressione di maggiore veridicità. Per questo motivo, potrebbe sorprendere il fatto che nella biografia siano rari i casi in cui l'autore nomina e descrive gli incontri avvenuti tra lui e Ejzenštejn (le visite di Šklovskij al regista durante la lavorazione a *Oktjabr'* [Ottobre], tra il 1927 e il 1928¹⁸, e le discussioni riguardo alla sceneggiatura di *Ivan Groznyj* [Ivan il Terribile]¹⁹ figurano tra i pochi esempi). Similmente, eccetto una sola, rapida e ironica menzione al critico, definito dal regista "voyeur letterario"²⁰, non ci sono riferimenti a Šklovskij negli scritti memorialistico-autobiografici di Ejzenštejn del 1946.

In realtà, l'esiguità di rimandi diretti al pensiero e al lavoro l'uno dell'altro non deve sorprendere. Analizzando la biografia šklovskiana, Oksana Bulgakova riconduce tali lacune alla peculiare stra-

tegia testuale di Šklovskij, che spesso sostituisce al narratore il protagonista della biografia²¹, mentre i dettagli dei loro incontri assumono un carattere aneddótico²². Valérie Pozner, invece, attribuisce le mancate menzioni a una conflittualità alla base delle personalità dei due uomini, simili e differenti allo stesso tempo, che si riflette nelle loro concezioni teoriche in un rapporto di "somialtanza-dissomialtanza"²³ dettato da ciò che la studiosa definisce una "fruttuosa incomprensione"²⁴.

GIUDIZI CONTRASTANTI: ŠKLOVSKIJ LEGGE EJZENŠTEJN

Concentrando l'indagine sugli scritti di Šklovskij degli anni Venti e Trenta dedicati al cinema, è possibile riscontrare quanto l'influenza ejzenštejniana sulla concezione del critico formalista sia produttiva e, parafrasando ancora Pozner, "potente"²⁵: diversamente dalle pagine biografiche, infatti, nei testi del suddetto periodo i riferimenti alla riflessione e alle pellicole di Ejzenštejn sono numerosi, benché perlopiù contrastanti. Citando solo qualche esempio, nel 1926, se da un lato Šklovskij plaude al fatto che *Sciopero* abbia "indicato nuove possibilità nello sviluppo dell'intreccio cinematografico", mostrando "che le linee compositive fondamentali di un film possono reggersi non solo sulla vita di un personaggio, ma anche sul semplice accostamento di sequenze di montaggio diverse", dall'altro rileva

¹⁸ "Io mi recavo da Eisenstein al vicolo Gnezdnikovskij e vedevo intere pile di 'pizze'. In ogni scatola, in ogni pizza c'erano migliaia di giunture, migliaia di ripensamenti. Era il mondo nuovo già esistente, ma, per il momento [...], non ancora montato, non ancora totalmente risolto", Idem, *Sua Maestà Eisenstein*, op. cit., p. 228.

¹⁹ "Quando m'avvenne di parlare di Maljuta [il capo dell'*opričnina* più vicino a Ivan il Terribile] con Eisenstein, egli mi disse adirato che la storia s'impara sempre dai film. Che un giorno si sarebbe parlato perfino della 'casa della Madre e di Maljuta'... Giocando sull'affinità delle parole Maljuta e *maljutka* (bimbo), Eisenstein parodiava qui l'espressione 'Casa della madre e del bambino'. A proposito, il colloquio si svolgeva sulla Moscovia davanti al palazzo dell'ex 'Casa d'educazione'", Ivi, p. 384.

²⁰ In uno dei testi dedicati a Mejerchol'd, in cui è descritto l'ultimo incontro del regista con il suo maestro (*Proščaj* [Addio, 1946]), Ejzenštejn fa un'allusione a *Appunti sulla prosa di Puškin*, scritto di Šklovskij del 1937 (qui il formalista afferma che nelle epigrafi del romanzo breve *Kapitanskaja dočka* [La figlia del capitano] non sono solo importanti i versi riportati, ma anche quelli che li seguono e li precedono, poiché in essi sono celate allusioni significative per la trama ma proibite dalla censura zarista): "la riga della citazione mi è venuta in mente così come probabilmente venivano le epigrafi a Puškin: le epigrafi di Puškin, nelle quali si deve leggere la seconda riga – non enunciata – quella che inevitabilmente si deduce dalla prima riga, quella scritta. Questa particolarità delle epigrafi puškiniane l'ha individuata quell'incorreggibile *voyeur* letterario di Šklovskij (la definizione può essere offensiva, ma è precisa. *And I do mean it!*", S. Ejzenštejn, *Memorie. La mia arte nella vita*, a cura di O. Calvarese, introduzione di N. Klejman, Venezia 2006, p. 192 (ed. or. S. Ejzenštejn, *Memuary. Wie sag' ich's meinem Kinde?!*, 1, a cura di N.I. Klejman, Moskva 1997; Idem, *Memuary. Istinnnye puti izobretaniya*, 2, a cura di N. I. Klejman, Moskva 1997).

²¹ Scrive Šklovskij, "com'è bello che molti artisti non capiscano se stessi; com'è bello che gli spettatori e i lettori capiscano molte più cose dei loro creatori" (V. Šklovskij, *Sua Maestà Eisenstein*, op. cit., p. 39), una prospettiva a metà fra "identificazione e distanziamento" notata anche da Maurizio De Benedictis, "Il conflitto e l'estasi. Ejzenštejn e Šklovskij", Idem, *Immagini parallele. Due uomini e un film. Ejzenštejn e Šklovskij, Ejzenštejn e Pudovkin, Beckett e Keaton*, Roma 2000, p. 38.

²² Si veda O. Bulgakova, "Podražanie kak ovladenie. Šklovskij – Ejzenštejn: bio-avtobiografija", *Kinovedčeskie zapiski*, 1991, 11, pp. 220-229.

²³ L'espressione riecheggia *Tetiva. O neschodstve schodnogo*, titolo di un'opera di Šklovskij del 1970 (trad. it. *Simile e dissimile. Saggi di poetica*, Milano 1982).

²⁴ V. Pozner, "Šklovskij/Ejzenštejn – dvadcatye gody. Istorija plodotvornoe neponimaniya", *Kinovedčeskie zapiski*, 2000, 46, <<http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/586/>> (ultimo accesso 03/09/2019).

²⁵ Ibidem.

come in *Sciopero* ci sia “molto materiale estetico nel vecchio senso della parola, [...] non più adatto ai nostri tempi”²⁶. Alludendo alle scene in cui i malviventi, assoldati dai padroni della fabbrica per provocare danni e far ricadere la colpa sugli operai in protesta, si nascondono e riemergono da botti di legno interrato, Šklovskij accusa il regista di aver adoperato nella pellicola “un compiaciuto estetismo”: “Ejzenštejn ha creato un vero e proprio cimitero di botti, e in più le ha rivolte verso l’alto, verso il cielo, come fossero lì a raccogliere la pioggia. Gli infiniti effetti di dissolvenza, l’elegante sottolineatura di una personale ‘cifra stilistica’ cinematografica, gli inutili tuffi dentro e fuori dall’acqua”²⁷ sono per Šklovskij il segno di “un materiale estetico” che, agli occhi del critico, ricompare – seppur in misura minore rispetto a *Sciopero* – nella *Corazzata Potemkin* (1925). Qui “il marinaio Vakulinčuk cadendo dal pennone e rimanendo appeso al paranco muore in un modo incredibilmente aggraziato. E anche tutto quel trambusto con la tela incatramata, quando vi avvolgono il capitano, non è affatto necessario. Niente di tutto ciò è accaduto nella realtà, e non doveva esserci nel film”²⁸.

Peculiare, inoltre, l’interpretazione di Šklovskij della teoria ejzenštejniana del montaggio delle attrazioni, che è per il teorico formalista uno dei risultati dell’inserimento “all’interno di un’opera d’arte del ‘materiale reale’, [...] un fenomeno che si ripete in modo costante nella storia dell’arte”²⁹. Poiché il montaggio delle attrazioni indirizza “l’attenzione del lettore [...] verso quell’inquadratura, quell’informazione”, l’intreccio diviene per Šklovskij “il pretesto per quell’effetto speciale, quel trucco (*trjuk*)”, ovvero “qualsiasi elemento di materiale recepito in chiave estetica”³⁰. Agli occhi del critico, il perno del mon-

taggio delle attrazioni di Ejzenštejn “è l’attenzione per il materiale”³¹, un artificio da non confondere con quello che il teorico definisce *pervičnyj sdvig* [slittamento primario] (strettamente connesso all’*ostranenie*, sul quale più avanti mi soffermerò), che unifica la totalità dei procedimenti costruttivi dell’opera. Lo *sdvig*, parte integrante dell’*obraz-trop* [immagine-tropo] (“denominazione inconsueta di un oggetto”³²), è una “difformità”, parafrasando Aage Hansen-Löve, un “principio dall’incommensurabilità universale insito nella sfera della contraddizione, che non è semplicemente ‘rappresentato’ in modo passivo nelle opere d’arte, bensì organizza dinamicamente l’opera stessa, posizionandosi su tutti i suoi livelli costruttivi di opposizione”³³. Assente nel cinema, lo *sdvig* è, secondo Šklovskij, saldamente presente nella tradizione letteraria:

La letteratura ha la parola; fra la parola e l’oggetto si situa l’atto del nominare. Il cinema comincia dalla fotografia. Qui non c’è evento artistico, Ejzenštejn dice che il cinema è una fabbrica di orientamenti (*fabrika ustanovok*, atteggiamenti verso oggetti predefiniti dall’artista), ma il cinema ancora non è “letteratura”. In letteratura il fatto non è semplicemente dato, ma presenta una precisa indicazione di come deve essere recepito³⁴.

Le sopraccitate parole sono in aperto contrasto con quanto affermato da Ejzenštejn nel 1924: “l’approccio di montaggio”, infatti, è per il regista “l’unico vero e insuperabile strumento linguistico del cinema, l’unico dotato di un senso, e l’unico possibile, in piena analogia con la funzione della parola nel materiale discorsivo”³⁵. Inoltre, in un cine-

cit., p. 47.

³¹ Ibidem.

³² Idem, “La letteratura estranea all’intreccio” [Literatura vne ‘sjužeta’], 1925], Idem, *Teoria della prosa*, op. cit., p. 294.

³³ O.A. Chanzen-Leve, “Redukcionistskaja model’ teksta”, Idem, *Russkij formalizm. Metodologičeskaja rekonstrukcija razvitija na osnove principa ostraneniija*, Moskva 2001, p. 200.

³⁴ V. Šklovskij, “Il loro presente”, Idem, *Sul cinema*, op. cit., p. 157 (ed. or. “Ich nastojaščee”, Moskva-Leningrad 1927).

³⁵ S. Ejzenštejn, “Il montaggio delle attrazioni cinematografiche”, Idem, *Il montaggio*, a cura di P. Montani, Venezia 1986, p. 235 (pubblicato per la prima volta parzialmente su A. Belenson, *Kino segodnja*, Mosca 1925, integralmente su *Iz tvorčeskogo nasledija S.M. Ėjzenštejna*, a cura di L. Kozlov, Moskva 1985, pp. 10-29).

²⁶ V. Šklovskij, “Ejzenštejn”, Idem, *Sul cinema*, op. cit., p. 44 (ed. or. *Kino-žurnal ARK*, 1926, 2, pp. 5-6).

²⁷ Idem, “Ejzenštejn”, Idem, *Sul cinema*, op. cit., p. 44.

²⁸ Ivi, p. 45.

²⁹ Idem, “Dove vuole arrivare Dziga Vertov?”, Idem, *Sul cinema*, op. cit., p. 47 (ed. or. “Kuda šagaet Dziga Vertov?”, *Sovetskij ekran*, 1926, 32, p. 4).

³⁰ Idem, “Dove vuole arrivare Dziga Vertov?”, Idem, *Sul cinema*, op.

ma inteso come "forma di violenza"³⁶, le attrazioni³⁷ – montate mediante una "combinazione associativa"³⁸ – sono pienamente in grado di "orientare l'emozione dello spettatore in una determinata direzione indicata dal fine che lo spettacolo si propone"³⁹, esercitando così "la necessaria pressione sulla sua psiche"⁴⁰.

Le divergenze tra Ejzenštejn e Šklovskij riguardano anche la pratica della sceneggiatura, alla quale, com'è noto, Šklovskij si dedicò intensamente e a lungo⁴¹. Nei primi anni Venti, assieme a Kulešov, Vertov e Ejzenštejn, il critico si dichiara contrario a qualsiasi forma di intreccio filmico convenzionale⁴², nella quale rileva un inefficace "spostamento dell'ordine delle parti":

spesso abbiamo dapprima alcune scene per noi incomprensibili, che si spiegano solo in seguito con il racconto del protagonista. Ma qui, a differenza che in letteratura, non si ha più il racconto dell'antefatto da parte del personaggio, come avviene nei romanzi, ma la riorganizzazione stessa dell'intreccio, cioè è come se un pezzetto del film venisse tagliato dall'inizio e posto alla fine. In questo il cinema è indubbiamente più efficace della letteratura. È assai meno efficace, invece, nel campo dell'allusione, che in genere nelle opere letterarie aiuta a mantenere vivo l'interesse per la soluzione del mistero. Il cinema non permette ambiguità⁴³.

Successivamente, soprattutto per Lev Kulešov e Abram Room, Šklovskij scrive intrecci basati sulle relazioni tra personaggi dalla profonda complessità

psicologica, mentre pone grande attenzione al lavoro con gli attori, il cui numero per il teorico non dovrebbe essere superiore a tre: "spesso da noi si sovraccaricano le sceneggiature con troppe persone e scene di massa. In questo modo si perde del tutto l'interpretazione degli attori"⁴⁴. Non è arduo rilevare in queste frasi un'allusione al "cinema di massa" del primo Ejzenštejn, nel quale non è il singolo attore a rivestire il ruolo di protagonista, ma l'intero collettivo attoriale.

Fermamente contrario all'impiego estensivo della sceneggiatura, nello scritto del 1929 *O forme scenarija* [Sulla forma della sceneggiatura], il regista afferma:

la sceneggiatura, per sua essenza, non è messa in forma del materiale, bensì uno stadio della condizione del materiale sulla via del concepimento, secondo un certo temperamento, del tema e la sua incarnazione ottica. La sceneggiatura non è un dramma. Il dramma è un valore in sé e si colloca al di fuori della sua messa in forma teatrale. In confronto la sceneggiatura è solo lo stenogramma di un'esplosione emozionale che aspira ad un'incarnazione di immagini visive... La sceneggiatura è un codice. Un codice che viene trasposto da un temperamento all'altro. Con i propri mezzi l'autore imprime alla sceneggiatura il ritmo delle sue concezioni. Poi arriva il regista e traduce il ritmo di questa concezione nella propria lingua, nel linguaggio cinematografico; trova un equivalente nell'arte cinematografica per una manifestazione letteraria. Ecco il nocciolo della questione⁴⁵.

Come sottolinea Hans-Joachim Schlegel, sin dai suoi esordi Ejzenštejn è nemico delle "riduzioni cinematografiche" banalmente lineari e legate al soggetto, alla fabula e all'intreccio. L'interesse letterario del regista è, infatti, di natura prettamente analitica e "struttural-dialettica", un vero e proprio "interesse semiotico *avant lettre*, perché si interroga sul rapporto tra lo specifico e il generale, sulle distinzioni qualitative dovute alla differenza del mezzo e sulla 'traducibilità' di strutture fondamentali"⁴⁶.

⁴⁴ Idem, "Perché tre", Idem, *Sul cinema*, op. cit., p. 53 (ed. or. "Počemu troe", *Kino*, 13 aprile 1926).

⁴⁵ S.M. Ejzenštejn, "O forme scenarija", Idem, *Izbrannye proizvedenija*, I-VI, II, a cura di P.M. Ataševa – N.I. Klejman, Moskva 1964, pp. 297-298. L'estratto dal saggio – inedito in italiano – è qui riportato nella traduzione di Hans-Joachim Schlegel, "Eizenštejn e il 'secondo periodo letterario della cinematografia'", *Sergej Ejzenštejn. Oltre il cinema*, a cura di P. Montani, Venezia 1991, p. 219.

⁴⁶ Ibidem.

³⁶ S. Ejzenštejn, "Il montaggio delle attrazioni cinematografiche", Idem, *Il montaggio*, a cura di P. Montani, Venezia 1986, p. 228.

³⁷ "Qualsiasi fatto presentato (azione, oggetto, fenomeno, combinazione consapevole ecc.), noto e verificato, inteso come impulso che esercita un determinato effetto sull'attenzione e l'emozione dello spettatore", Ivi, p. 228.

³⁸ Ivi, p. 231.

³⁹ Ivi, p. 228.

⁴⁰ Ivi, p. 235.

⁴¹ Per citare solo alcuni titoli, di Šklovskij sono le sceneggiature di *Po zakonu* [Dura lex, 1926] diretto da Lev Kulešov, *Treťja Meščanskaja* [La terza Meščanskaja, 1927] e il documentario *Evreji zemlja* [Gli ebrei e la terra, 1927] di Abram Room; *Mertvoj dom* [La casa morta, 1932] di Boris Fedorov; *Minin i Požarskij* [Minin e Požarskij, 1939] di Vsevolod Pudovkin e Michail Doller.

⁴² Rammenta Damiano Rebecchini, "le facili storie d'amore incentrate su un personaggio dai tratti straordinari, con avventure rocambolesche e magari un *happy-end*, così diffuse nel cinema importato in Urss ai tempi della Nep, non gli appaiono più attuali", D. Rebecchini, "Lo stile acrobatico", op. cit., p. 15.

⁴³ V. Šklovskij, "L'intreccio nel cinema", Idem, *Sul cinema*, op. cit., p. 150 ("Sjužet v kinematografe", Idem, *Literatura i Kinematograf*, Berlin 1923, pp. 33-52).

Un approccio ben diverso da quello adottato da Šklovskij, il quale, nello stesso anno della redazione di *O forme scenarija* di Ejzenštejn, scrive: “il cinema ritmico⁴⁷, il cinema musicale⁴⁸ per adesso è finito su una strada sbagliata, sulla strada dell’allegoria, dell’abuso delle componenti extra-estetiche, fa appello direttamente alla fisiologia dello spettatore e alla sua disposizione intellettuale. È una strada che è, al tempo stesso, scolastica e primitivamente emozionale”⁴⁹. Tali affermazioni sono motivate anche da un cambiamento nel clima culturale che, dopo l’istituzione della Rapp, vede la critica uniformarsi contro la validità di categorie non marxiste, mostrandosi al contempo sempre più avversa al cinema sperimentale.

Nel 1932, anno della prima formulazione dell’idea di “realismo socialista”, il tono della critica di Šklovskij si inasprisce: nello scritto *Konec barokko. Pis'mo Ejzenštejnu* [La fine del barocco. Lettera a Ejzenštejn] rivolge un ammonimento a Ejzenštejn (o, forse, un appello) affinché il regista⁵⁰ ritorni a intrecci “semplici”, più tradizionali, abbandonando “la direzione di un’arte classica” per dedicarsi a ciò

che Šklovskij definisce “un’arte continua”⁵¹:

Lei, Ejzenštejn, è partito da un metodo che tendeva a evocare emozioni, passando per un cinema intellettuale che agisce con metodi fisiologici, per arrivare a nuovi sbocchi. Adesso Lei fa cose diverse. [...] da una comunicazione straniata ed eccentrica, è arrivato alla cosa più difficile, ha rifiutato il patetismo e adesso trasmette allo spettatore un giudizio. La gente crede che Lei sia un grande artista. Ma, come tutti sanno, la gente ama vedere il nuovo così come se lo immagina. La gente ha un tipo di eroe standard. E tra questa gente, io certo non sono il primo. [...] Bisogna prendere una cosa semplice, una cosa come tutte le cose, semplice. È passato il tempo del barocco⁵².

EJZENŠTEJN E IL “GIUDICE D’AMBURGO”

Spostando ora l’attenzione alle menzioni esplicite di Šklovskij negli scritti di Ejzenštejn degli anni Venti, emerge un sostanziale atteggiamento negativo e, parimenti a quanto affermato a proposito della menzione nei suoi scritti autobiografici, ironico.

Un esempio risulta a mio avviso significativo. In una lettera del 1928⁵³ all’amica documentarista e montatrice Esfir’ Šub (1894-1959), Ejzenštejn scrive:

Дорогой друг Эсфирь Ильини... [...] Я совсем забыл, кому я пишу. Здесь же не и г р о в ы е, здесь документаторы и нету места юношескому пафосу в письмах к ним... Ни звука об чувствах, о письмо мое [мак], только документация... Не письмо, а абхазский документ... а, поскольку сейчас еще и конструкция «не в моде», пусть это будет заготовки, как выражается наш друг «гамбургский счетчик» — заготовки к абхазскому документу во всяком

⁴⁷ Šklovskij si riferisce qui al cinema di Ejzenštejn e Pudovkin: “*Ottobre* è un film senza sceneggiatura, è puro effetto. Ciò ha fatto di questo film un catalogo d’invenzioni organizzate secondo non si sa bene quale ordine, ora cronologico, ora alfabetico. Due anni più tardi, Pudovkin ha scoperto la stessa cosa di Ejzenštejn. Pudovkin ritiene che la sceneggiatura debba essere un prodotto semilavorato, la materia prima necessaria non per un film, ma per qualche altra cosa, forse per una vera sceneggiatura. Pudovkin propone non tanto di pensare per immagini o scrivere a parole ciò che il film deve rappresentare, ma di fornire una serie di brevi scritte piene di salti e bruschi arresti, scoppiettanti e prolungate, che devono servire a rompere il tradizionale modo di percepire le cose del regista”, V. Šklovskij, “Attenti alla musica”, Idem, *Sul cinema*, op. cit., pp. 86-87 (ed. or. “Beregites’ muzyki”, *Sovetskij ekran*, 1929, 1, p. 6).

⁴⁸ Šklovskij allude a Aleksandr Ržeševskij (1903-1967), drammaturgo e scenarista, autore della sceneggiatura di *Bežin lug* di Ejzenštejn [Il Prato di Bežin, 1935-1936, incompiuto e andato disperso]. Di Ržeševskij il critico scriverà: “egli introdusse la parola non semplicemente come enunciazione del personaggio; no, egli scriveva le sceneggiature in forma patetica, in forma musicale”, V. Šklovskij, *Sua Maestà Eisenstein*, op. cit., p. 342.

⁴⁹ Idem, “Attenti alla musica”, op. cit., p. 89.

⁵⁰ In questo periodo il regista è reduce dai fallimenti di *General'naja linija. Staroe i novoe* [La linea generale. Il vecchio e il nuovo, 1926-1929] e del progetto messicano *¡Que viva Mexico!* (incompiuto, 1931-1932).

⁵¹ La “continuità” è da Šklovskij menzionata ne *L’arte come procedimento*, dove viene indicata come una delle modalità della percezione degli oggetti del linguaggio poetico. Il concetto è ripreso nello scritto *Literatura i kinematograf* [Letteratura e cinema, 1923]: “il pensare umano rappresenta una continuità sotto forma di una serie di urti, di segmenti infinitamente piccoli, minuscoli fino a ricreare la continuità. [...] La teoria tradizionale del verso esprime la violenza dell’interruzione che rompe la continuità. Il mondo continuo è il mondo della visione. Il mondo discontinuo è il mondo del riconoscimento”, V. Šklovskij, “Letteratura e cinema”, *I formalisti russi nel cinema. Teoria, accorgimenti e trovate che resero possibili alcuni dei film più geniali della storia del cinema*, a cura di G. Kraiski, Milano 1987, pp. 117-118.

⁵² V. Šklovskij, “La fine del barocco. Lettera a Ejzenštejn”, Idem, *Sul cinema*, op. cit., pp. 102-103. Apparso per la prima volta con il titolo “O ljudach, kotorye idut po odnoj i toj že doroge i ob etom ne znajut. Konec barokko” su *Literaturnaja gazeta*, 17 luglio 1932, in questo scritto il critico rivolge un appello simile anche al poeta Osip Mandel’stam, affinché abbandoni “gli ornamenti del barocco”.

⁵³ La missiva è spedita dalla città di Gagra, in Abcasia, dove il regista trascorre un periodo di soggiorno dopo l’uscita di *Ottobre*, che non riscuote lo stesso successo della *Corazzata*.

случае, как выражается он же, «письма не о любви» кажется самая лиричная и трогательная вещь из читанных мною⁵⁴.

Redatte in un periodo in cui Ejzenštejn, profondamente colpito dalla recente lettura di *Ulysses*, sperimenta nei suoi scritti personali un linguaggio vicino alla prosa joyciana⁵⁵, queste righe alludono all'opera *Gamburskij sčet*⁵⁶ [Il punteggiaggio di Amburgo] di Šklovskij, pubblicata nello stesso anno. Nello specifico, è verosimile che il regista accenni allo scritto *Sergej Ejzenštejn i neigrovaja žil'ma* [Sergej Ejzenštejn e il cinema non recitato, 1927]⁵⁷, dove con "materia grezza"⁵⁸ il formalista

indica i filmati autentici adoperati nella cronaca (di cui il cinema documentaristico di Šub è esempio) e nel cinema "non recitato" di Dziga Vertov (privo di attori professionisti). Sostanzialmente, in questo scritto Šklovskij afferma che anche nella *kinopravda* [cinema-verità], caratterizzata dal montaggio di immagini tratte dalla realtà sovietica o dai cinegiornali e da un rifiuto perentorio dell'intreccio, vi siano una scelta artistica e un'impostazione estetica conferite dalla selezione del materiale e della successione delle sequenze di montaggio: "se anche riuscissimo a cogliere 'la vita di sorpresa'", argomenta il teorico, "il fatto stesso di coglierla avrebbe comunque un orientamento artistico. [...] Il fatto che certe cose non vengano messe in scena, l'orientarsi sulla composizione di pezzi grezzi, non elaborati, non è condizione sufficiente per considerare l'opera come 'non recitata' e non artistica"⁵⁹. Non sarebbe dunque un caso che la scelta grafica della missiva ejzenštejniana di separare e, dunque, evidenziare alcune parole ("документаторы", "документация", "абхазский документ", "заготовки") rievochi l'uso delle maiuscole nelle immagini di Vertov, che Šklovskij in *Sergej Ejzenštejn e il cinema non recitato* dichiara di non apprezzare:

Io non critico l'enorme lavoro fatto da Dziga Vertov. Critico solo quelle parti che lui vuole sottolineare a "caratteri cubitali". Dal punto di vista dell'evoluzione delle forme cinematografiche è stato importante non tanto il lavoro che Vertov ha fatto con persone casuali, quanto l'esser riuscito a spostare l'attenzione dalla sfera dell'intreccio a quella del puro accostamento di fatti reali⁶⁰.

Sebbene, come è noto, anche Ejzenštejn sia lontano dalle posizioni di Vertov⁶¹, e nonostante Šklo-

⁵⁴ "Caro amico Esfir' Il'ini... [...] Ho del tutto dimenticato a chi sto scrivendo. Qui ci sono i cineasti del cinema non recitato, i documentaristi, e nelle lettere a lui non c'è posto per il pathos giovanile... Non vi è un suono relativo ai sentimenti o alla mia lettera, c'è solo documentazione... Non si tratta di una lettera, ma di un documento abcaso... e dal momento che ora anche la costruzione non è più 'alla moda', lasciamo pure che sia materia grezza, così come la definisce il nostro amico 'giudice di Amburgo', materia grezza per il documento abcaso, come sempre lui afferma, a ogni modo, 'lettere non d'amore' mi pare la cosa più lirica e toccante che io abbia mai letto". La lettera, di cui nella versione russa sopra riportata ho riprodotto l'aspetto grafico originale, è inedita in italiano e contenuta nella raccolta di scritti autobiografici di Šub *Žizn' moja — kinematograf* [La mia vita è il cinematografo], a cura di A.I. Konoplev, Moskva 1972, p. 372.

⁵⁵ Si veda O. Bulgakowa, *Sergei Eisenstein. A Biography*, Berlin-San Francisco 2001, p. 80.

⁵⁶ *Gamburskij sčet* è divenuta un'espressione di uso comune nella lingua russa in seguito alla pubblicazione dell'omonima opera di Šklovskij [Il punteggiaggio di Amburgo, 1928] (ne è un esempio il fraseologismo "sudit' po gamburskomu sčetu" [giudicare secondo il punteggiaggio di Amburgo], *Enciklopedičeskij slovar' krylatych slov i vyraženiij*, a cura di V. Serov, Moskva 2005, p. 877). Come lo stesso autore spiega, ad Amburgo venivano organizzati incontri di boxe clandestini, non truccati dagli impresari, affinché venisse stabilita "la classe reale" dei pugili, i quali avevano così l'opportunità di evitare "il totale discreditato". Poiché "anche in letteratura" non è possibile "fare a meno" di attribuire un simile punteggiaggio, in *Gamburskij sčet* Šklovskij esamina un'ampia e variegata serie di personalità di diverse epoche della letteratura e della cultura russa, non risparmiandosi nel fornire valutazioni dal tono caustico e perentorio (trad. it. V. Sklovskij, *Il punteggiaggio di Amburgo*, Bari 1969). Per questo motivo, come verrà più avanti illustrato, Ejzenštejn ironicamente definirà Šklovskij "sčetčik" [letteralmente "contatore", ed è in effetti con questo termine che si indica anche lo strumento meccanico di misura], che qui si è voluto tradurre con "giudice" intendendo sottolineare la tendenza del formalista a dare frequenti e, spesso, drastici giudizi sugli autori più disparati.

⁵⁷ Poi ripubblicato nel 1928 ne *Il punteggiaggio di Amburgo*.

⁵⁸ La parola dà anche il titolo a due capitoli dell'opera: "Zagotovka I" e "Zagotovka II", si veda V. Šklovskij, *Gamburskij sčet* [1928], Sankt-Peterburg 2000, pp. 157-159 e 177-184 (assenti nell'edizione italiana, V. Sklovskij, *Il punteggiaggio*, op. cit.).

⁵⁹ Idem, "Sergej Ejzenštejn e il cinema non recitato", Idem, *Sul cinema*, op. cit., p. 58.

⁶⁰ Ivi, p. 59.

⁶¹ Obiettivo primario di Vertov è quello di "utilizzare la cinepresa come un cineocchio molto più perfetto di quello umano, per esplorare il caos dei fenomeni visibili che riempiono lo spazio" (D. Vertov, "I 'Kinoki'. Un rivolgimento", Idem, *L'occhio della rivoluzione. Scritti dal 1922 al 1942*, Milano 1975, p. 37, uscito con il titolo "Kinoki. Perevorot" su *Lef*, 1923, 3, pp. 70-72). Alla prospettiva del *kinoglaz* [cine-occhio] vertoviano, nel '25 Ejzenštejn oppone il *kinokulak* [cine-pugno]: "Il 'cine-occhio' non è solo il simbolo di un modo di vedere, ma anche di un modo di contemplare. Ma noi non dobbiamo contemplare, dobbiamo fare. Non abbiamo bisogno di un 'cine-occhio', ma di un cine-pugno". Il cinema so-

vskij chiuda il suo scritto rivolgendosi a Ejzenštejn parole positive per l'assenza nei suoi film di un intreccio tradizionale⁶², i riferimenti pungenti nella lettera del regista al “gamburskij sčetičik” sarebbero riconducibili a una divergenza di vedute.

Durante il 1928, anno della lettera a Šub, Ejzenštejn amplia ulteriormente il proprio campo d'indagine: riflettendo sulle nuove possibilità del montaggio audiovisivo portate dall'avvento del sonoro nel cinema, il regista teorizza un “impiego contrappuntistico del suono rispetto all'immagine”⁶³, finalizzato a rendere il suono un vero e proprio elemento di montaggio autonomo non subordinato all'immagine, un'idea che Ejzenštejn ritrova nel teatro Kabuki⁶⁴. L'anno successivo il regista elabora la teoria del “cinema intellettuale”, secondo la quale in una forma cinematografica intesa come conflittuale ma dialetticamente sintetica, “*il montaggio*” stesso non è più meramente inteso come “*un pensiero composto da pezzi che si succedono*”, bensì come “*un pensiero che TRAE ORIGINE dallo scontro di due pezzi indipendenti l'uno dall'altro (principio drammatico)*”⁶⁵. Secondo Antonio Somaini, tale concezione

condivide con il cinema vertoviano “l'idea che il momento dell'intervallo e del conflitto sia il momento essenziale del montaggio, in quanto è lì che si fonda il suo potere ‘dinamizzante’, la sua capacità di creare tensione e di trasmetterla allo spettatore”⁶⁶. È evidente, dunque, come le formulazioni ejzenštejniciane del periodo muovano da presupposti che spaziano ben oltre la distinzione šklovskiana fra cinema “recitato” e “non recitato”, che forse al regista appare limitata.

Eppure, come ancora Somaini richiama all'attenzione, una tale visione conflittuale del montaggio deve molto proprio a una delle formulazioni šklovskiane, l'*ostranenie*, “un punto di riferimento in Unione Sovietica, [...] una delle coordinate fondamentali per tutti gli artisti e i teorici che si muovevano nel contesto di quel costruttivismo che assegnava all'arte l'obiettivo di trasformare la psiche del suo spettatore”⁶⁷.

OSTRANENIE E MONTAGGIO

L'idea espressa nel saggio del 1917 *Iskusstvo kak priem* [L'arte come procedimento] – un testo seminale oltre che nella teoria letteraria, in particolare, in quelle del cinema e del teatro degli anni Venti, ma produttivo anche successivamente⁶⁸ sino ad

vietico deve penetrare nei crani!”, S. Ejzenštejn, “L'atteggiamento materialistico verso la forma”, *Ejzenštejn, FEKS, Vertov. Teoria del cinema rivoluzionario. Gli anni Venti in URSS*, a cura di P. Bertetto, Milano 1975, p. 142, corsivo dell'autore (ed. or. “K vo-prosu o materialističeskom podchode k forme”, *Kinožurnal Ark*, 1925, 4-5, pp. 5-8).

⁶² “Il cinema oggi non ha bisogno d'intrecci tradizionali. *La linea generale, La corazzata Potemkin* [...] *Ottobre* [...] non si reggono su vincoli familiari, sono cose recitate, ma ricche di materiali e prive di intreccio. E queste ultime due categorie sono ben più importanti della prima, che è alquanto incerta”, V. Šklovskij, “Sergej Ejzenštejn e il cinema non recitato”, Idem, *Sul cinema*, op. cit., p. 60.

⁶³ S. Ejzenštejn, “Il futuro del sonoro. Dichiarazione”, Idem, *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, Torino 1964, p. 524 (firmato anche dai registi Vsevolod Pudovkin e Grigorij Aleksandrov, “Budušče zvukovoj fil'my. Zajavka” appare su *Žizn' iskusstva*, 1928, 32, pp. 4-5).

⁶⁴ “Presso i giapponesi il suono, il movimento, lo spazio, la voce non si accompagnano (e nemmeno vengono messi in parallelo) l'uno con l'altro, ma vengono trattati come altrettanti elementi autonomi di senso”, S. Ejzenštejn, “Il legame inatteso”, Idem, *Il movimento espressivo. Scritti sul teatro*, a cura di P. Montani, Venezia 1998, p. 41 (ed. or. “Neždannij styk”, *Žizn' iskusstva*, 1928, 34, pp. 6-9).

⁶⁵ Idem, “Drammaturgia della forma cinematografica”, Idem, *Il montaggio*, op. cit., p. 22, corsivo e maiuscolo dell'autore. Scrit-

to originariamente in tedesco, “Dramaturgie der Film Form. Der dialektische Zugang zur Film Form” è stato pubblicato postumo su *Schriften*, 3, a cura di H.-J. Schlegel, München 1975, pp. 200-225.

⁶⁶ A. Somaini, “Intervallo, straniamento, shock”, Idem, *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Torino 2011, p. 72.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ I contributi dei formalisti, e in particolare la riflessione šklovskiana riguardo all'*ostranenie*, esercitarono una notevole influenza sul pensiero dei contemporanei, non limitatamente alla critica letteraria: per citare solo due dei numerosi esempi relativi al teatro, il drammaturgo e studioso della commedia dell'arte Konstantin Miklaševskij (1885-1943) scrive in *Gipertrožija iskusstva* [Ipertrafia dell'arte, 1924] che “la funzione dell'arte è quella di straniare l'oggetto per acutizzare la percezione da parte del fruitore”. Curioso rilevare come, in una recensione all'opera, Šklovskij giudichi negativamente *Gipertrožija iskusstva*, un’“ipertrafia dello scetticismo” che trova scritta in stile da *feuilleton* (si veda C. Solivetti, “La commedia dell'arte in Russia e Konstantin Miklaševskij”, K. Miklaševskij, *La commedia dell'arte o il teatro dei commedianti italiani nei secoli XVI, XVII e XVIII*, Venezia 1981, pp. 109-191). Agli occhi di Bertold Brecht, invece, il *Verfremdungseffekt* [effetto di straniamento] induce lo spettatore ad assumere “un atteggiamento d'indagine e di critica nei confronti della vicen-

arrivare ai nostri giorni⁶⁹ – indentifica quale “scopo dell’arte” il

trasmettere l'impressione dell'oggetto, come “visione” e non come “riconoscimento”; procedimento dell’arte è il procedimento dello “straniamento” degli oggetti e il procedimento della forma oscura che aumenta la difficoltà e la durata della percezione, dal momento che il processo percettivo, nell’arte, è fine a se stesso e deve essere prolungato; l’arte è una maniera di “sentire” il divenire dell’oggetto, mentre il “già compiuto” non ha importanza nell’arte⁷⁰.

Lo straniamento è per Šklovskij una delle procedure stilistiche di un’arte intesa come manipolazione di *priemy* [procedimenti], attraverso la quale l’artista, operando una “sottrazione dell’oggetto all’automatismo”⁷¹ del linguaggio, suscita un’inedita e imprevedibile percezione della realtà. Deformando i materiali compositivi, devian- do semanticamente l’espressione (*sdvig*), il *priem*

da esposta” (B. Brecht, *Scritti teatrali*, Torino 1962, p. 96), permettendo inoltre all’oggetto “al quale occorre rivolgere attenzione” di “diventare cosciente”, affinché “si trasformi da quella cosa solita, a noi conosciuta che sta davanti ai nostri occhi, in una particolare, che davanti agli occhi ci piomba inattesa” (Ivi, p. 111).

⁶⁹ Tra i contributi più recenti, degna di nota è la prospettiva adottata da Carlo Gabbani, che in “Epistemologia, straniamento e riduzionismo” (*Annali del Dipartimento di Filosofia. Nuova Serie*, 2011 [XVII], pp. 95-134) esamina la significanza epistemologica dello “straniamento scientifico”. Alcuni tipi di descrizioni di oggetti e fenomeni appartenenti all’ambito delle scienze sperimentali della natura, infatti, produrrebbero effetti stranianti, mettendo in discussione e “deassolutizzando” l’esperienza ordinaria. Interessante, inoltre, la riflessione dello scrittore e traduttore Paolo Nori, che nel suo blog definisce *L’arte come procedimento* “un saggio utile non solo per leggere meglio le opere letterarie ma anche per stare al mondo”: “scrivere”, spiega, “è come farsi crescere dentro la pancia una macchina per lo stupore [...] e io mi ricordo l’impressione bellissima che ho avuto quando ho incominciato a scrivere [...], io guardavo a delle cose che conoscevo benissimo, come per esempio la mia casa, il condominio dove abitavo, i nomi delle strade che c’erano intorno, come se non li avessi mai visti, mi dimenticavo il mio lavoro, mi sun chi per laurà, alzavo la testa e guardavo la facciata del mio condominio come se non l’avessi mai vista, e la facciata del condominio usciva dal suo imballaggio, e questa cosa, delle volte, funzionava anche con le persone con le quali abitavo, anche con il mio gatto e la mia morosa, che d’un tratto, certe volte, uscivano dal loro imballaggio di gatto domestico e morosa domestica e risuscitavano come esseri viventi colpiti dalla luce di un dato momento della giornata intanto che respiravano, col sangue che pulsava, lì, in salotto, o in bagno, o sulla soglia della cucina”, P. Nori, *Un mondo di esperti* (2), 2008, <<http://www.paolonori.it/un-mondo-di-esperti-2/>> (ultimo accesso 03/09/2019).

⁷⁰ V. Šklovskij, “L’arte come procedimento”, Idem, *Teoria della prosa*, op. cit., p. 12.

⁷¹ Ivi, p. 13.

ostranenija rende l’immagine nuova, diversa dalla percezione quotidiana o banalizzata, alla quale l’arte deve mirare al fine di “restituire il senso della vita, per ‘sentire’ gli oggetti, per far sì che la pietra sia di pietra”⁷². In quest’ottica, assieme alla “complicazione della forma”⁷³, lo straniamento diviene una risorsa che “aumenta la difficoltà e la durata della percezione”, trasformando ciò che è usuale in qualcosa di non familiare. Portandola in contesti diversi da quelli naturali con “un’originale variazione semantica”⁷⁴, lo straniamento aspira a recuperare l’immediatezza dell’esperienza, sostituendo alla quotidiana osservazione delle cose una visione posta sotto una nuova luce, poiché “l’arte è una maniera di ‘sentire’ il divenire dell’oggetto, mentre il ‘già compiuto’ non ha importanza nell’arte”⁷⁵.

Victor Erlich nota come la teoria šklovskiana di straniare l’oggetto “ebbe il grande merito di postulare una differenza di funzione tra l’uso dell’immagine nel discorso comune e l’uso dell’immagine nella poesia”, spostando “il discorso dall’uso poetico dell’immagine alla funzione dell’arte poetica”⁷⁶. Mentre il tropo, e anzitutto la metafora, fu inteso “semplicemente come uno degli artifici a disposizione del poeta”⁷⁷, si vide nel trasferimento dell’oggetto “nella sfera di una nuova percezione”⁷⁸ – cioè quel particolare spostamento semantico prodotto dal tropo – “il principale fine e ragion d’essere della poesia. [...] L’atto creativo della deformazione ridà acutezza alla nostra percezione e ‘densità’ al mondo che ci circonda”⁷⁹. Parafrasando Carlo Ginzburg, il quale ha analizzato alcuni “esempi precoci di straniamento” negli scritti, ad esempio, di Marco Aurelio, Voltaire e nella *Recherche* di Proust, per Šklovskij “l’arte è uno stru-

⁷² Ivi, p. 12.

⁷³ Si è preferita qui la traduzione di Maria Olsoufieva per “прием затрудненной формы” (“procedimento della forma oscura” nella traduzione di de Michelis e Oliva), Idem, “L’arte come artificio”, Idem, *Una teoria della prosa*, Bari 1966, p. 16.

⁷⁴ Idem, “L’arte come procedimento”, op. cit., p. 22.

⁷⁵ Ivi, p. 12.

⁷⁶ V. Erlich, *Il formalismo russo*, Milano 1966, p. 190.

⁷⁷ Ivi, p. 191.

⁷⁸ V. Šklovskij, “L’arte come procedimento”, op. cit., p. 22.

⁷⁹ V. Erlich, *Il formalismo russo*, op. cit., p. 191.

mento per ravvivare le nostre percezioni, rese inerti dall'abitudine"⁸⁰, un'ottica che, come accennato, secondo Somaini accomuna il lavoro e la riflessione di diversi artisti e intellettuali degli anni Venti⁸¹. Tra questi, i fotografi Aleksandr Rodčenko, nelle cui immagini la prospettiva e le angolazioni appaiono inusuali e stranianti, simili alle inquadrature dei suoi film⁸²; László Moholy-Nagy, che sostiene la necessità di adoperare tutti gli strumenti ottici in modo "produttivo" per sperimentare nuove configurazioni della luce (*Gestaltung*) e ampliare il campo visivo dell'osservatore in modo che possa cogliere relazioni inedite tra le cose⁸³; Raoul Hausmann, i cui fotomontaggi dadaisti sono il frutto di ciò che definisce "montaggio esplosivo", una deflagrazione di punti di vista, "un'interpenetrazione turbinosa di più livelli"⁸⁴; e il filosofo Walter Benjamin, per il quale l'opera d'arte è il prodotto di un montaggio conflittuale che, similmente a un "proiettile", colpisce il suo spettatore con una serie di "shock" percettivi⁸⁵.

È però sul cinema che vorrei concentrare la mia attenzione: non a caso, accanto agli altri procedimenti teorizzati dai formalisti⁸⁶, l'*ostranenie*

ricorre frequentemente nei loro testi dedicati alla settima arte (Šklovskij sostiene, del resto, che lo straniamento si trovi "quasi ovunque ci sia un'immagine"⁸⁷), verso la quale nutrono un rilevante interesse grazie ai rapporti di stretta collaborazione – "di congenialità e complicità culturale"⁸⁸, precisa Giorgio Kraiski – con i più importanti cineasti del primo periodo sovietico. Pur non giungendo alla formulazione di una teoria coerente e sistematica, gli scritti dei formalisti sul cinema rappresentano il tentativo di fondare un vero e proprio canone: rivolgendo l'attenzione a un'esperienza concreta e contemporanea ("il cinematografo è nato di fronte ai nostri occhi, la sua vita è la vita della nostra generazione, la possiamo seguire passo passo"⁸⁹), i formalisti indagano i presupposti linguistici della nuova arte a partire dai processi costruttivi delle opere letterarie, allo scopo di comprenderne le potenzialità comunicative ed estetiche.

In effetti, intendendo l'arte cinematografica primariamente come comunicativa, in grado cioè di trasmettere pensieri e idee, i formalisti ritengono che i segni che ne compongono la forma possano accentuare la sua natura formale oppure evidenziarne la capacità semantica. Per tale ragione, Šklovskij individua una differenza fondamentale tra due tipi di cinema: il "cinema prosastico" e quello "poetico", distinti l'uno dall'altro non dal "ritmo", bensì dal "prevalere dei momenti tecnico-formali nel cinema poetico in confronto a quelli semantici"⁹⁰. Il rapporto tra queste due tendenze definisce l'articolazione interna del cinema e la sua possibilità di porsi come linguaggio normativo. È in questa prospettiva che è necessario leggere l'atteggiamento di rifiuto dei formalisti nei confronti di invenzioni tecniche come il sonoro e il colore, i quali a loro avviso rischiavano di cancellare la raffinatezza formale del cinema muto⁹¹, un giu-

⁸⁰ C. Ginzburg, "Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario", Idem, *Occhiacci di legno: nove riflessioni sulla distanza*, Milano 1998, pp. 15-39.

⁸¹ A. Somaini, "Intervallo, straniamento, shock", op. cit., p. 73.

⁸² Si veda O. Brik, "Čego ne vidit glaz", *Sovetskoe kino*, 1926, 2, pp. 22-23.

⁸³ L. Moholy-Nagy, *Malerei. Fotografie. Film*, München 1925 (trad. it. *Pittura Fotografia Film*, a cura di A. Somaini, Torino 2010).

⁸⁴ R. Hausmann, "Fotomontage", *A bis Z*, 1931 (II), 16, pp. 61-62. Gli estratti sono qui riportati nella traduzione di Antonio Somaini, "Intervallo, straniamento, shock", op. cit., p. 73.

⁸⁵ W. Benjamin, "Sulla situazione dell'arte cinematografica in Russia", Idem, *Opere complete*, IV, a cura di E. Ganni, Torino 2001, p. 615.

⁸⁶ Giorgio Kraiski sintetizza "i punti fondamentali del patrimonio teorico formalista" che si rivelarono "particolarmente utili" alle riflessioni sul cinema: "l'interazione, reciprocamente limitantesi, fra materiali e procedimento; la differenza funzionale fra i vari tipi di serie linguistiche (poetica, prosastica, familiare ecc.); l'uso di un modello di *ritmo* poetico libero dall'astrattezza delle definizioni accademiche e considerato quale sistema di momenti oggettivamente percettibili durante l'atto della fruizione; l'analisi delle fluttuazioni semantiche della parola connesse con l'uso variamente funzionale che se ne fa in contesti diversi; il concetto di evoluzione inteso come sostituzione di forme non canoniche a quelle canonizzate della tradizione e quindi sciupate dall'uso e dall'abuso", G. Kraiski, "Introduzione", *I formalisti russi*, op. cit., p. 6.

⁸⁷ V. Šklovskij, "L'arte come procedimento", op. cit., p. 18.

⁸⁸ G. Kraiski, "Introduzione", op. cit., p. 7.

⁸⁹ V. Šklovskij, "L'intreccio nel cinema", op. cit., p. 143.

⁹⁰ Idem, "La poesia e la prosa nel cinema", *I formalisti russi*, op. cit., p. 150.

⁹¹ Afferma Šklovskij: "oggi il cinema dispone di un pubblico mondiale, tutti vanno al cinema, lo spettatore è soddisfatto del cinema in

dizio in cui i formalisti incorrono perché convinti "aprioristicamente" che "il cinema a colori e sonoro avrebbe reso estremamente difficile, se non addirittura impossibile, quella operazione di consapevole deformazione del materiale che era per loro la condizione prima di ogni fare artistico"⁹².

UN CONFRONTO PRODUTTIVO

Al di là della differenza di vedute, e sebbene nei testi teorici risalenti agli anni Venti non vi siano riferimenti espliciti⁹³, la risonanza delle considerazioni dei formalisti e di Šklovskij, in particolare, sulla teoria del montaggio di Ejzenštejn, sin dalle sue prime fasi, è innegabile. Con le parole di Maurizio De Benedictis, in *O teorii prozy* [Teoria della prosa, 1925] "c'è *in nuce* una parte consistente della futura riflessione di Ejzenštejn"⁹⁴: l'idea di arte come *vedere* e non semplicemente *riconoscere* attraverso il procedimento dello *straniamento* "si adatta quasi per antonomasia a una nozione del cinema in cui il *vedere* è – per esprimersi in termini formalistici – il 'soggetto', ovvero la costruzione che l'autore cala sul, o piuttosto contro, il *riconoscere*, cioè l'automatica *fabula* delle cose e degli eventi"⁹⁵. Per il regista, parafrasando ancora De Benedictis, "lo strumento principale di cui il cinema dispone per opporre il *vedere* al *riconoscere* è il montaggio", che permette "di smontare l'oggetto della visione e rimontarlo 'straniato' dal contesto abituale, come se lo si vedesse per la prima volta"⁹⁶.

Proporrò qui solo alcune delle molteplici prospettive in base alle quali il regista esamina la natura del montaggio – una delle istanze fondamentali della sua visione estetica –, focalizzando l'attenzione su quelle che si prestano maggiormente a un confronto

bianco e nero e vi si è abituato. L'introduzione del colore segnerà per il cinema un passo indietro", Idem, "Sulle leggi del cinema", *I formalisti russi*, op. cit., p. 163.

⁹² G. Kraiski, "Introduzione", op. cit., p. 8.

⁹³ David Bordwell ne sostiene l'intenzionalità, si veda "Seizing the Spectator", Idem, *The Cinema of Eisenstein*, New York 2005, p. 136.

⁹⁴ M. De Benedictis, "Il conflitto e l'estasi. Ejzenštejn e Šklovskij", Idem, *Immagini parallele*, op. cit., pp. 30-31.

⁹⁵ Ivi, p. 31.

⁹⁶ Ibidem.

produttivo con il pensiero šklovskiano.

Nel 1929, riflettendo su ciò che considera "l'anima della cultura figurativa giapponese"⁹⁷, il principio di montaggio, Ejzenštejn afferma che

la combinazione di due geroglifici [...] non dev'essere considerata come la loro somma, ma come il loro prodotto, e cioè come una grandezza d'altra dimensione e altro grado; se ciascuno corrisponde separatamente a un oggetto, a un fatto, la loro comparazione corrisponde a un concetto. Con la combinazione di due "figurabili" si riesce a delineare ciò che graficamente figurabile non è⁹⁸.

Mediante un approccio semantico che il semiologo Vjačeslav Ivanov giudica pioneristico, poiché anticipa gli studi contemporanei di semantica universale condotti sulle lingue dell'Estremo oriente⁹⁹, Ejzenštejn¹⁰⁰ presenta una serie di esempi di ideogrammi¹⁰¹ funzionali a un'analogia con il montaggio cinematografico, con quello intellettuale, in special modo:

è esattamente quello che facciamo nel cinema comparando inquadrate figurative neutrali e univoche da un punto di vista semantico, entro contesti e serie costruite sulla base d'un significato. È questo un mezzo e un metodo inevitabile in qualsiasi esposizione cinematografica. E, in forma condensata e purificata, il punto di partenza del "cinema intellettuale". Di un cinema che cerca un massimo di laconicità per l'esposizione visiva di concetti astratti¹⁰².

Interessante rilevare l'affinità delle considerazioni sopra riportate con le parole di Šklovskij, che tre anni prima, nel 1926, aveva scritto: "il cinema somiglia più di ogni altra cosa alla pittura cinese", che "si trova a metà strada tra il disegno e

⁹⁷ S. Ejzenštejn, "Il principio cinematografico e l'ideogramma", Idem, *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, op. cit., p. 28 (pubblicato per la prima volta con il titolo *Za kadrom* come postfazione al libro di N. Kaufman, *Japonskoe kino*, Moskva 1929, pp. 72-92).

⁹⁸ S. Ejzenštejn, "Il principio cinematografico e l'ideogramma", Idem, *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, op. cit., p. 29.

⁹⁹ V. Ivanov, "Ejzenštejn i kul'tury Japonii i Kitaja", *Vostok-Zapad. Issledovanija. Pervody. Publikacija*, III, a cura di L.B. Alaev – M.L. Gasparov – A.B. Kudelin – E.M. Meletinskij, Moskva 1988, pp. 279-290.

¹⁰⁰ Il regista, com'è noto, aveva studiato per un periodo la lingua giapponese.

¹⁰¹ Fra gli altri, "piangere" ("raffigurazione dell'acqua e di un occhio"), "ascoltare" ("la raffigurazione d'un orecchio vicino al disegno d'una porta") e "abbaiare" ("un cane e una bocca").

¹⁰² S. Ejzenštejn, "Il principio cinematografico e l'ideogramma", op. cit., p. 30.

la parola. Le persone che si muovono sullo schermo sono come geroglifici. Non sono cineimmagini ma cineparole, cineconcetti”, mentre “il montaggio è la sintassi e l’etimologia del cinelinguaggio”¹⁰³. Successivamente, invece, Šklovskij definisce gli “elementi di senso” nel film di Pudovkin *Konec Sankt-Peterburga* [La fine di San Pietroburgo, 1927] – “la fabbrica”, “il Cavaliere di bronzo” e gli altri “monumenti”, le “gru”, le “trombe” e il “tamburo” – “geroglifici cinematografici”, intendendo con tale espressione “frammenti” troppo poco numerosi “per essere realmente visti”, non “articolati fino in fondo, così come non si articolano fino in fondo le parole nei discorsi reali”¹⁰⁴.

Ancora più coerentemente alla duplice prospettiva della “visione” e del “riconoscimento”, con l’opera *Montaž ’37* (in italiano nota con il titolo *Teoria generale del montaggio*), Ejzenštejn si pone l’obiettivo di esplorare “uno dei problemi essenziali nell’ambito della composizione cinematografica audiovisiva”, la concezione dell’“*obraznost*” [immaginità] in opposizione all’“*izobrazitel’nost*”¹⁰⁵ [rappresentazionalità], al fine di fornire “un quadro generale”, “una visione d’insieme” delle diverse forme del montaggio man mano elaborate dal regista a partire dagli anni Venti (montaggio “delle attrazioni”, “metrico”, “ritmico”, “tonale”, “sovratonale”, “intellettuale”¹⁰⁶). In sostanza, secondo Ejzenštejn non è la semplice *izobraženie* [rappresentazione] a rendere efficace ed espressiva un’opera d’arte, bensì l’*obraz* [immagine], che dà al fruitore l’opportunità di cogliere, attraverso un “pensare obrazno” [per immagini], un senso che si può rinvenire solo andando oltre la nuda rappresentazione, grazie a proce-

dimenti propri del pensiero figurativo-sensoriale¹⁰⁷. In tali riflessioni sembra riecheggiare quanto affermato da Šklovskij ne *L’arte come procedimento*: contestando le concezioni di “immagine” poetica e del “pensare per immagini” sostenute da Aleksandr Potebnja e dai teorici del simbolismo¹⁰⁸, per il critico, poiché “l’immagine non è un soggetto costante di mutevoli predicati”¹⁰⁹, il linguaggio della poesia e l’immagine stessa non possono essere considerati concetti intercambiabili. “Ne consegue”, parafrasando Erlich, che “il carattere distintivo della poesia va ricercato non nella semplice presenza dell’immagine, ma nell’uso che ne viene fatto”¹¹⁰. Il linguaggio poetico, infatti, è per Šklovskij “creato intenzionalmente per una percezione estratta dall’automatismo, la sua ‘visione’ è lo scopo stesso dell’autore, e viene creata ‘artificiosamente’ in maniera che la percezione vi indugi, e raggiunga la sua forza e durata nel modo più alto possibile, per cui l’oggetto è recepito non nella sua spazialità, ma, diciamo così, nella sua continuità”¹¹¹.

Ad alcuni anni di distanza da queste formulazioni, nel 1923, riflettendo sul rapporto fra letteratura e cinematografo, Šklovskij descrive il cinema come un mezzo artistico caratterizzato dall’impiego di un “nudo soggetto”¹¹² (spesso, per il critico, mutuato dalla letteratura) e da una “completa noncuranza per le motivazioni”, intendendo con quest’ultime “qualsiasi giustificazione semantica della struttura artistica”¹¹³, di cui “il cinema non ha bisogno [...]”: nel cinema niente viene raccontato, tutto è mostrato”¹¹⁴. Tali riflessioni rispecchiano una nozione di cinema, come precisa Hansen-Löve, quale

¹⁰³ V. Šklovskij, “Il cinelinguaggio”, Idem, *Sul cinema*, op. cit., p. 41.

¹⁰⁴ V. Šklovskij, “Errori e invenzioni”, Idem, *Sul cinema*, op. cit., p. 66.

¹⁰⁵ S. Ejzenštejn, “Abbozzi per un’introduzione”, Idem, *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani, Venezia 2012, p. 8.

¹⁰⁶ Elencati dal regista secondo quest’ordine nel 1929, si veda Idem, “Metodi di montaggio”, Idem, *Forma e tecnica del film*, op. cit., pp. 67-76 (pubblicato per la prima volta in inglese con il titolo “The Fourth Dimension in the Kino”, *Close-up*, 1930, 4, pp. 184-194).

¹⁰⁷ Sull’opposizione tra immaginità e rappresentazione nell’estetica ejzenštejniana, si rimanda a P. Montani, “Introduzione”, S. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, a cura di P. Montani, Venezia 2003, pp. IX-XLI.

¹⁰⁸ I quali, agli occhi di Šklovskij, associano il valore poetico delle immagini al “fatto che esse raggruppano eventi e azioni eterogenee, e spiegano ciò che ignoto mediante ciò che è noto”, V. Šklovskij, “L’arte come procedimento”, op. cit., p. 5.

¹⁰⁹ Ivi, pp. 18-19.

¹¹⁰ V. Erlich, *Il formalismo russo*, op. cit., p. 190.

¹¹¹ V. Šklovskij, “L’arte come procedimento”, op. cit., pp. 22-23.

¹¹² Idem, “Letteratura e cinema”, *I formalisti russi*, op. cit., p. 117.

¹¹³ Ivi, p. 137.

¹¹⁴ Ivi, p. 138.

strumento artistico "straniato e demotivizzato"¹¹⁵ *par excellence*, in cui l'intreccio come tale è recepito ed evidenziato mediante il montaggio, grazie al quale è possibile un rapido cambio dei fotogrammi. Del resto, nel tentativo di definire le "leggi del cinema", Šklovskij indica quale strumento straniante proprio il montaggio: giacché il cinema muto non ha le stesse possibilità della "descrizione letteraria" – nella quale "il rapporto fra parola e oggetto non è definito", e lo scrittore, per questa ragione, va "in cerca di rapporti nuovi" creando "un suo legame particolare tra parola e oggetto"¹¹⁶ – è il montaggio a sostituirsi ai procedimenti linguistici finalizzati alla rielaborazione del materiale, messo in atto nella letteratura grazie allo straniamento della prospettiva e del linguaggio¹¹⁷.

OSTRANENIE, PATHOS ED ESTASI

Tornando al concetto ejzenštejniano di "immaginazione" dell'opera, intimamente legate a essa sono anche le idee di "pathos" ed "estasi" che, generalmente, gli studiosi non hanno posto in diretta relazione con lo straniamento šklovskiano¹¹⁸. Cercando di sintetizzare nei limiti della presente indagine uno dei concetti chiave dell'estetica di Ejzenštejn, al quale il regista dedica diversi anni della sua riflessione, secondo quanto affermato nell'opera *Neravnodušnaja priroda* [La natura non indifferente, 1945-1947],

il pathos si definisce come qualcosa che costringe lo spettatore a balzare in piedi dalla sua sedia [...] a "uscire da se stesso". [...] l'azione patetica di un'opera consiste nel portare lo spettatore in uno stato di *estasi* [...], perché *ex-stasis* equivale letteralmente al nostro "essere fuori di sé" o "uscire dallo stato abituale". [...] Uscire da se stessi implica necessariamente il passaggio

[...] a qualcosa di qualitativamente diverso o contrario rispetto a quel che precedeva. [...] In una tale costruzione *tutti i segni caratteristici* debbono conformarsi alla condizione dell'"uscita da sé" e del trapasso continuo in una qualità diversa¹¹⁹.

La "natura" del pathos è inoltre definita da Ejzenštejn "unificazione, in uno slancio comune, delle sfere della sensibilità [*čuvstvo*] e della conoscenza [*soznanie*] realizzata nell'uomo dalla condizione estatica"¹²⁰. Queste parole sembrano configurare il pathos quale vero e proprio straniamento, uno dei modi in cui nell'arte, riprendendo la formulazione šklovskiana, il fruitore acquisisce una più profonda consapevolezza degli oggetti liberati dalla loro "algebrizzazione"¹²¹, strappati dalla convenzionalità della routine. Ma è un passo contenuto più avanti ne *La natura non indifferente* a evocare in maniera evidente l'*ostranenie* šklovskiano.

In assenza nell'opera della "unificazione" di *čuvstvo* e *soznanie*, scrive il regista, se "invece di una fusione completa della forma del tracciato e del suo contenuto, avessimo esattamente l'inverso: una completa 'rottura' tra il segno e la sua essenza, uno 'sdoppiamento', accompagnato dal trauma della loro unificazione forzata e innaturale"¹²², avremmo "un effetto opposto a quello patetico, e cioè un effetto comico, divertente"¹²³. Si tratta secondo Ejzenštejn dei momenti "di choc violento" in cui si verifica una "dissociazione del segno e del significato"¹²⁴, una condizione percettiva che, "proiettata sui principi della composizione", produrrà quello che il regista definisce "un effetto [...] 'antipatetico', intendendo con ciò non un 'umorismo moderato' o un 'sorriso bonario', ma un fenomeno che, comico all'apparenza, nasconde in realtà un significato profondo (e forse persino tragico)"¹²⁵. Per illustrare un simile effetto, Ejzenštejn si serve di un episodio tratto da *Anna Karenina*:

¹¹⁵ O.A. Chanzen-Leve, "Formalistckaja teorija kino", Idem, *Russkij formalizm*, op. cit., p. 328.

¹¹⁶ V. Šklovskij, "Sulle leggi del cinema", *I formalisti russi*, op. cit., p. 152.

¹¹⁷ Si veda O.A. Chanzen-Leve, "Formalistckaja teorija kino", op. cit., p. 329.

¹¹⁸ Leonid Kozlov e Raissa Raskina hanno rilevato una maggiore vicinanza del "pathos" al principio dello straniamento d'interpretazione brechtiana. Si vedano L. Kozlov, "La processione nella cattedrale, il pathos e lo straniamento (Ejzenštejn e Brecht)", *Sergej Ejzenštejn. Oltre il cinema*, op. cit., pp. 115-126 e R. Raskina, "L'estraneità del familiare: *grotesk, ostranenie*, perturbante", *Ricerche slavistiche*, 2014 (LVIII), 12, pp. 323-340.

¹¹⁹ S. Ejzenštejn, "Sulla struttura degli oggetti", Idem, *La natura non indifferente*, op. cit., pp. 32-33, corsivo dell'autore. La prima redazione di questo scritto, "O stroenii veščej", risale al 1939.

¹²⁰ Idem, "Il pathos", Idem, *La natura non indifferente*, op. cit., p. 61. Redatto tra il '45 e il '46, "Il pathos" rimane incompiuto.

¹²¹ V. Šklovskij, "L'arte come procedimento", op. cit., p. 11.

¹²² S. Ejzenštejn, "Il pathos", op. cit., p. 61.

¹²³ Ivi, p. 62.

¹²⁴ Ibidem.

¹²⁵ Ibidem.

Vronskij, che è appena venuto a conoscenza della gravidanza di Anna, fissa sciocamente il quadrante dell'orologio senza riuscire a collegare la posizione delle lancette con la nozione dell'ora. Quando un uomo si trova in tali condizioni diciamo di lui che “non è più se stesso”. Ora, questa condizione [...] rappresenta in qualche modo la faccia passiva, alterata – inversa! – della dinamica e patetica “uscita fuori di sé”, che ci innalza al di sopra di noi stessi. Lo choc funziona come uno specchio deformante del salto qualitativo, nei momenti in cui “l'ordine delle cose” si “scardina” e si ribaltano le situazioni stabilite, ritenute fino a quel momento immutabili¹²⁶.

La succitata scena del romanzo era stata dal regista precedentemente menzionata nello scritto *Montaž 1938* [Montaggio 1938] a proposito della duplice natura dell’“immagine” e della “rappresentazione”: nella mente di Vronskij, scrive Ejzenštejn, non si produce “l’immagine del tempo creata abitualmente dall’orologio” poiché il protagonista vede “solo la *rappresentazione* geometrica del quadrante e delle lancette”¹²⁷. Nella sua biografia, Šklovskij rileva proprio in questo passo quella che chiama la “condensazione del processo di percezione”: “il segno e il tempo stesso s’erano scissi, ma permaneva la sensazione dell’incomprensibilità di questo fenomeno. Mi sembra che di qui nasca il processo che ho analizzato nel 1919 o prima col nome di ‘straniamento’”¹²⁸.

Già in una sezione precedente della biografia, Šklovskij aveva dichiarato di scorgere l’influenza del suo pensiero e di essere “responsabile” della “fraseologia”¹²⁹ adoperata da Ejzenštejn. Questi, infatti, ritiene che la “forma dell’elaborazione del contenuto dal punto di vista del soggetto – [...] il procedimento di montaggio della sceneggiatura, applicato per la prima volta [nel film *Sciopero*]” sia “una *conseguenza della comprensione formale basilare del materiale* proposto”¹³⁰. Anche nell’esempio tratto da *Anna Karenina* il critico ri-

conosce le sue formulazioni riguardo, in questo caso, all’*ostranenie*.

In effetti, volendo adottare la terminologia šklovskiana, Vronskij trascende la simbolizzazione tipica del *byt* mediante l’*ostranenie* dello choc e la *rimozione* della tradizionale dipendenza del segno dal significato: *vede* l’orologio e non lo *riconosce*, percependolo come autentica materia estrapolata dal suo valore d’uso quotidiano. Per questo motivo Ejzenštejn rileva nell’episodio un’azione “antipatetica” messa in atto dallo “specchio deformante”, il “ribaltamento” e lo “scardinamento” delle situazioni prestabilite. Ma il ragionamento del regista non termina qui, sviluppandosi oltre: quando “lo ‘sdoppiamento esterno’ del segno e del contenuto viene ricomposto nella significazione profonda [...], sotto l’apparente comicità della situazione esterna si fa sentire il pathos della situazione reale e sociale che fa da sfondo alla scena”¹³¹.

L’“ECCEZIONALITÀ” DEL “NORMALE” E L’“ETERNITÀ DEL PASSATO”

Esempio di tale ricomposizione patetica è l’epilogo di *¡Que viva México!* – il film incompiuto che dal 1931 al 1932 Ejzenštejn gira in Messico –, vera e propria messa in scena, a mio avviso, di uno straniamento dalle sfumature grottesche che rievoca la teorizzazione šklovskiana (assieme a quella bachtiniana sul carnevalesco) facendosi, allo stesso tempo, veicolo di un preciso messaggio ideologico.

Le scene finali del film, definite dal regista “il mio carnevale filmato”¹³², sono ambientate a Città del Messico nel *Día de los Muertos* (giorno dei morti), ricorrenza durante la quale, descrive Ejzenštejn, *calaveras* [uomini con maschere di teschi] e *calacas* [scheletri travestiti da umani] vengono travolti da “un uragano di risate” mentre “la rumba infuria” e, metonimicamente, “la maschera di cartone della morte balla”¹³³. Dietro uno spettrale e al contempo

¹²⁶ Ibidem.

¹²⁷ Idem, “Montaggio 1938”, Idem, *Il montaggio*, op. cit., p. 94, pubblicato per la prima volta su *Iskusstvo kino*, 1939, 1, pp. 37-49, corsivo mio.

¹²⁸ V. Sklovskij, *Sua Maestà Eisenstein*, op. cit., pp. 246-247.

¹²⁹ “Fui proprio io a introdurre il concetto di ‘arte come procedimento’ in epoca abbastanza precoce, ossia nel 1916, senza tuttavia definire che cosa intendessi per procedimento”, Ivi, p. 154.

¹³⁰ S. Ejzenštejn, “L’atteggiamento materialistico verso la forma”, *Ejzenštejn*, op. cit., pp. 136-137, corsivo dell’autore.

¹³¹ Idem, “Il pathos”, op. cit., p. 63.

¹³² Idem, “Il Giorno dei Morti in Messico”, Idem, “*Visse, scrisso, amo*”. *Memorie*, a cura di G. Kraiski, Roma 1990, p. 134 (*Den’ mertvyh v Meksike*, scritto memorialistico redatto fra il 1945 e il 1946).

¹³³ Ivi, p. 132.

gioioso camuffamento che elimina simbolicamente le differenze in un contesto ribaltato, si celano il vescovo, lo *hacendado*, il *charro*, il peone, la contadina e la gran dama, l'operaio e il bambino, divisi nel quotidiano ma riuniti dai festeggiamenti. Abolite provvisoriamente le gerarchie e i conflitti "tra scoppi d'ilarità", racconta il regista, tutti si scatenano al ritmo di una danza quasi ipnotica "che soppianta i ritmi funebri" del rintocco grave delle campane, "in mezzo a giostre e baracconi, nelle fiere popolari, nei viali delle grandi e delle piccole città, nelle sconfinatissime fattorie e nei minuscoli villaggi"¹³⁴.

Nel finale di *¡Que viva México!* "il carnevale è al suo culmine" e, tra il vorticare della ruota panoramica e le giravolte delle danze, "volano via le maschere"¹³⁵: i "personaggi positivi" che nel film incarnano il principio della vita" si tolgono la maschera e scoprono il volto, mentre quelli che impersonano "la violenza, il trionfo sulla vita, la morte"¹³⁶ disvelano un teschio. Poiché, spiega Ejzenštejn, la "morte carnevalesca impone per ogni pseudomorto un epigramma perfido, spietato, velenoso, che strappi la maschera che si porta da vivi", la differenza tra coloro che dietro la maschera mostrano un "volto normale, bronzato e sorridente" (i peoni, gli operai e i bambini) e quelli che rivelano un "teschio reale, giallo e ossuto"¹³⁷ (i prelati, gli *hacendados* e gli ufficiali) viene evidenziata proprio attraverso il gioco alternato del volto e della maschera della morte.

Principio e fine, fissità del passato e divenire del presente, sacro e profano sono indissolubilmente uniti in un legame circolare, come suggerisce la stessa struttura "a spirale" di *¡Que viva México!* – così appropriatamente definita da Antonio Somaini¹³⁸ – perché, come in un cerchio, si ritorna all'inizio ma ci si sposta su un livello diverso. Non a caso, riferisce il regista: "il film comincia con il culto della morte presso gli antichi aztechi e maya

[...] per concludersi con la *vacilada*, la sprezzante ironia della risata messicana, che nel suo sarcasmo può annullare l'immagine stessa della morte, in nome dei geysir di vita che ne erompono"¹³⁹.

Sembra così dischiudersi il significato delle parole che Šklovskij pone a conclusione della sua biografia: "Sergej ci apriva gli occhi sull'eccezionalità di ciò che sembra normale e sull'eternità del passato". Con esse il critico non solo coglie a pieno ciò che Ejzenštejn volle sperimentare nel suo film messicano e, più in generale, quello a cui aspirò il suo lavoro di teorico e cineasta, ma ne suggerisce anche l'influsso sul proprio pensiero.

In conclusione, la profonda complessità del legame tra la riflessione šklovskiana e quella ejzenštejniana si esprime, come si è tentato di mostrare, attraverso l'alternarsi di posizioni contrastanti e affini in un dialogo fecondo, denso di suggestioni, che la scomparsa del regista non ha interrotto. Nella sua ultima opera, *Energija zabluzdenija* [L'energia dell'errore, 1981], Šklovskij afferma che poiché "il mondo esiste come montaggio" – una scoperta fatta dopo l'aver "cominciato ad incollare una pellicola cinematografica"¹⁴⁰ – anche "l'arte senza intreccio" è "un prodotto di montaggio"¹⁴¹: "senza montaggio, senza contrapposizione", afferma, "non è possibile scrivere un'opera, per lo meno non è possibile scriverla bene". Benché Ejzenštejn non vi sia menzionato esplicitamente, il nome del regista risuona nelle seguenti frasi che, forse, ben si prestano a descrivere la natura del rapporto che legò i due uomini:

questa è la verità: l'ieri e il domani non sono uguali, nella vita tutto è frutto di montaggio, è necessario solo scoprire su quale principio si basi. Nuove ricerche per una nuova vita. Dapprima l'aspirazione a percepire la vita. Poi a valutarla. La via che porta a Puškin-Tolstoj-Čechov è una via fatta di giudizi che cambiano. Ma guardatevi dal perdere la percezione della vita¹⁴².

www.esamizdat.it Ilaria Aletto, "Sergej ci apriva gli occhi sull'eccezionalità di ciò che sembra normale e sull'eternità del passato". Viktor Šklovskij e Sergej Ejzenštejn", *eSamizdat*, (XII), pp. 13-27

¹³⁴ Ibidem.

¹³⁵ Ibidem.

¹³⁶ Ivi, p. 133.

¹³⁷ Ivi, p. 134.

¹³⁸ A. Somaini, "Que viva Mexico!", Idem, *Ejzenštejn. Il cinema*, op. cit., p. 136, corsivo dell'autore.

¹³⁹ S. Ejzenštejn, "Il Giorno dei Morti in Messico", op. cit., p. 131.

¹⁴⁰ V. Šklovskij, *L'energia dell'errore*, Roma 1984, p. 165.

¹⁴¹ Ivi, p. 166.

¹⁴² Ivi, p. 168.

“Siamo nati nei mari”: *Kotik Letaev* o la vita percepita da un bambino

Cheti Traini

◇ eSamizdat (XII), pp. 29-38 ◇

NELL'ULTIMA parte della sua vita, subito dopo il rientro in patria da Berlino e nel decennio che precedette la morte occorsa nel 1934, Andrej Belyj si dedicò principalmente alla stesura delle sue memorie, oltre che ad alcuni lavori di critica e teoria letteraria. Nel primo volume di questo ciclo di memorie, *Na rubeže dvuch stoletij* [Tra due secoli, 1930], lo scrittore rivendica la natura autenticamente autobiografica della *povest'* [romanzo breve o racconto lungo] *Kotik Letaev* “ни в одной книге я с такой простотой не подавал копии действительно бывших переживаний; не Андрей Белый написал, а Борис Николаевич Бугаев натуралистически зарисовал то, что твердо помнил всю жизнь”¹. In virtù del carattere personale di ogni scrittura memorialistica e tenuto conto delle necessarie ulteriori forzature dettate all'autore dal controllo degli organi di censura (il ciclo di memorie fu scritto tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta)², Belyj difende il tentativo ricostruttivo

della scrittura basato sulla memoria esperienziale di Kotik Letaev (alias Andrej Belyj o Boris Nikolaevič Bugaev)³, senza riferimenti all'ispirazione e ai costrutti dell'antroposofia⁴.

Fin dall'inizio del secolo Belyj era stato una per-

lambani, “Le istituzioni culturali della Russia sovietica”, *Europa Orientalis*, 2007 (XXVI), pp. 145-179. Secondo le nuove direttive imposte dall'alto memorie e autobiografie come genere di scrittura privata non partecipavano naturalmente alla questione sociale del socialismo, “dominato dal paradigma lavoro-vita”, Ivi, p. 156. La letteratura delle memorie tornerà di nuovo ad avere un valore ufficiale e un ruolo centrale soltanto con la riabilitazione dei classici e successivamente con la pubblicazione della memorialistica di guerra.

³ Già dal 1909 Belyj era stato attratto dalla figura di Steiner e dalla dottrina che quest'ultimo stava elaborando e diffondendo attraverso una serie di conferenze. In *Kotik Letaev* N. Kauchtschischwili distingue un “IO visibile” e un “io invisibile” strettamente e problematicamente legati e in lotta perenne tra di loro. Il primo è identificabile con Andrej Belyj, il secondo con Boris Bugaev, rappresentato simbolicamente dalle immagini del seme e del punto. Il punto Bugaev è contenuto all'interno dell'“astuccio” Belyj, pronto costantemente a esplodere o germogliare come un seme: “*Kotik Letaev* è dunque un'esplicita, curiosa documentazione di vita che trascorre sdoppiata”, N. Kauchtschischwili, “Andrej Belyj e Vladimir Solov'ev. Riflessioni su un ricordo incancellabile”, *Europa Orientalis*, 1987 (VI), 1, p. 108.

⁴ La dottrina antroposofica si era sviluppata in Germania su impulso e sotto la guida filosofica e spirituale di Rudolf Steiner. Designato segretario generale della sezione tedesca della Società Teosofica nel 1902, Steiner inizia ad elaborare quelli che saranno i principi fondanti dell'antroposofia tra cui quello delle continue reincarnazioni dell'essere umano al fine di conseguire un processo evolutivo di perfezione, seguendo un destino predefinito (un proprio karma). L'adulto, iniziato alle pratiche antroposofiche, impara a rievocare la propria esistenza sin dall'infanzia, nel tentativo di ascendere progressivamente verso la realtà soprasensibile. Nell'antroposofia si mescolano dunque precetti propri di antichi culti indiani, pratiche esoteriche e nuove nozioni che volgendosi verso una certa tradizione occulta del cristianesimo occidentale, nutrita di suggestioni filosofico-religiose proprie del mondo orientale, trovano il proprio nucleo nella figura di Cristo, simbolo della reincarnazione e del processo di evoluzione del genere umano verso il trascendente. Si veda A. Belyj, *Vospominanija o Šejnere/Mémoires sur Steiner*, Paris 1982, pp. I-XXII.

¹ “[...] in nessun libro ho dato esattamente copia delle mie passate esperienze con una tale semplicità; non Andrej Belyj lo ha scritto, ma Boris Nikolaevič Bugaev ha abbozzato naturalisticamente ciò che ha fermamente ricordato per tutta la vita”, A. Belyj, *Na rubeže dvuch stoletij*, Moskva 1989, p. 178. Il tema preponderante dell'autobiografia viene posto in risalto anche da R. Poggioli, per il quale “la vivace freschezza di questa evocazione infantile non è del tutto sciupata neppure dal tentativo di Belyj di esprimere le esperienze del tempo lontano, dall'infanzia fino all'adolescenza, in uno schema “antropomorfo” e di proiettare le fasi dello sviluppo infantile in una pesante analogia con il progresso spirituale dell'anima del mondo”, R. Poggioli, *I Lirici Russi: 1890-1930. Panorama storico-critico*, Milano 1964, p. 188.

² Ripristinata ufficialmente nel 1922 la censura di stato iniziò a funzionare attraverso il Glavlit (Glavnoe upravlenie po delam literatury i izdatel'stv, 1922-1991) in stretta collaborazione con la polizia segreta. Il Glavlit operava sia una censura preventiva che restrittiva delle modalità di espressione letteraria, fino all'istituzionalizzazione del metodo creativo unico del realismo socialista, si veda M. Za-

sonalità di rilievo della vita intellettuale moscovita, poeta riconosciuto e tra i maggiori esponenti del simbolismo russo, partecipe di quel clima di aspettativa apocalittica che si respirava nella società russa di quegli anni. Belyj sosteneva che i suoni e la musica costituivano gli unici strumenti di cui il poeta si doveva avvalere per aiutare l'uomo a scoprire l'abisso nascosto al di là del mondo visibile, mutando in tal modo l'idea di musica "da metafora letteraria o analogia estetica in mito filosofico"⁵. La ricerca costante di una spiritualità, inseguita attraverso il culto delle dottrine orientali e la pratica dell'occultismo, influenzata da modelli come quelli di Nietzsche e Gogol', ma anche dalla figura di Vladimir Solov'ev⁶, segnata successivamente dall'incontro prima con la teosofia e poi da quello fondamentale con l'antroposofia di Rudolf Steiner⁷: tutto questo ebbe un riflesso profondo e riconoscibile nell'intera opera di Andrej Belyj. In particolar modo, l'esperienza e il credo antroposofici ebbero una proiezione letteraria in *Kotik Letaev*⁸, terza opera narrativa dello scrittore.

Pur tenendo conto dell'inconfutabile ispirazione antroposofica che è alla base della *povest'*, sulla quale il narratore e protagonista Kotik-Boris costruisce la struttura dell'opera insieme all'adulto e scrittore Andrej, *Kotik Letaev* si rivela così complesso da non potersi esaurire accontentandosi dell'esclusiva chiave antroposofica, supportata dal reperimento di parallelismi tra il vissuto del piccolo Kotik e le teorie steineriane⁹. La ricchezza del

processo creativo di Belyj può invece giustificare lo sforzo di rivolgersi verso ulteriori letture in grado di sottolineare il punto di svolta che *Kotik Letaev* ha rappresentato all'interno dell'intera opera letteraria di colui che Šklovskij non ha esitato a definire "интереснейший писатель нашего времени" [lo scrittore più interessante del nostro tempo]¹⁰. Partendo da Šklovskij, questo articolo propone una lettura di *Kotik Letaev* alla luce del suo assunto secondo il quale l'opera d'arte trova piena realizzazione in se stessa senza ricorrere a implicazioni o contenuti esterni. Šklovskij citò proprio *Kotik Letaev* come caso emblematico di preminenza del materiale su ideologie precostituite come l'antroposofia, ponendo in rilievo il ruolo della prosa ornamentale di Belyj e riaffermando in questo modo uno dei maggiori principi del metodo formale¹¹.

I. LO STRANIAMENTO: UN NUOVO PROCEDIMENTO PER UNA NUOVA EPOCA

Nella *Prefazione* non contenuta nell'edizione integrale italiana del 1976 di *O teorii prozy* [Teoria della prosa], apparsa circa cinquant'anni dopo la prima pubblicazione dell'opera in Russia, Šklovskij osservava, a proposito di quegli anni, che non solo i poeti e i pittori dell'epoca "scrivevano della rivolta degli oggetti, [persino] i poeti e i prosatori del passato volevano anch'essi parlare in modo nuovo, perché vedevano a modo loro"¹². A quel periodo, "approssimativamente il 1916", risale la teoria dello

⁵ R. Poggioli, *I Lirici Russi*, op. cit., pp. 172-173.

⁶ Si veda ancora N. Kauchtschischwili, "Andrej", op. cit., pp. 95-134.

⁷ Fin dall'elaborazione delle quattro *Simfonii* [Sinfonie, 1902-1908], Belyj sviluppa motivi nei quali la realtà fisica si confonde con quella del sogno, dando luogo a visioni profetiche in cui gli elementi onirici e spirituali si legano al personale vissuto dell'autore.

⁸ Belyj iniziò a scrivere *Kotik Letaev* durante il soggiorno svizzero a Dornach, dove insieme alla moglie Asja Alekseevna Turgeneva rimase per quasi due anni, dal 1914 al 1916, partecipando attivamente alla costruzione del tempio antroposofico sotto la guida diretta di Steiner. Subito dopo il suo ritorno in patria nel 1916 terminò l'opera, che venne pubblicata nella rivista *Skiŭy* [Gli Sciti] nel 1917-1918 e in volume a Berlino nel 1922.

⁹ Molti sono stati gli scritti critici di questo tipo. A titolo esemplificativo si veda V.E. Alexandrov, *Andrej Bely. The Major Symbolist Fiction*, Harvard 1985, pp. 153-182. Alexandrov confuta l'affermazione di Šklovskij riguardante il contrasto tra l'antroposofia e la pratica autobiografica in *Kotik Letaev*. Si veda anche S. Cioran, "The Eternal Return: Andrej Belyj's *Kotik Letaev*", *The Slavic and East European Journal*, 1971 (XV), 1, pp. 22-37: "Belyj's attempt in *Kotik Letaev* to make the unconscious conscious and to recollect the forgotten attests to his deep involvement with Theosophy and Anthroposophy. [...] For Belyj, exploring the memory with its store of vital impressions and remembrances of the past becomes a creative activity which allows one to penetrate through the superficial layer of everyday experience to the semi-forgotten origins of the individual", Ivi, p. 22. Anche J.D. Elsworth ribadisce che è impossibile prescindere dalle teorie di Steiner per un apprezzamento complessivo di *Kotik Letaev*, J.D. Elsworth, "Kotik Letaev", Idem, *Andrej Bely: A critical Study of the Novels*, Cambridge 1984, pp. 116-137.

¹⁰ V. Šklovskij, *O teorii prozy*, Moskva 1929, p. 207.

¹¹ Idem, *Teoria della prosa*, Torino 1976, pp. 245-269.

¹² Ivi, p. IX.

straniamento: "con essa, cercavo di fondere il metodo di rinnovare le percezioni e quello di mostrare i fenomeni. Era tutto legato all'epoca, al dolore e all'ispirazione, allo stupore dinanzi al mondo"¹³. Nel mutato e fecondo contesto storico e culturale della Russia di quegli anni, la teoria dello straniamento assume un significato determinante, in virtù anche dell'importante funzione che l'arte riveste per Šklovskij. Essa ha il compito di comunicare i mutamenti della vita rinnovando le proprie forme secondo i cambiamenti della realtà: "il mondo [...] mostrato al di fuori delle associazioni consuete" è il fondamento del procedimento straniante¹⁴. Il ribaltamento del punto di vista, discostandosi dalla consuetudine, è uno dei metodi formali dei quali l'arte si avvale per promuovere questo processo di rinnovamento della percezione della realtà, svelando "la molteplicità dei significati di un unico oggetto"¹⁵. Quest'opera di sollevamento del velo rappresenta dunque l'obiettivo dell'arte e al fine di conseguire tale scopo l'arte medesima si avvale di immagini in grado di trasmettere una rinnovata visione del mondo, una visione straniata: "l'arte, secondo me, è fondata sulla verifica ininterrotta del mondo, e per attuare questa verifica noi fondiamo parallelamente al mondo, come di riflesso, un'altra realtà, mettendo a confronto l'eterogeneità della nostra sensazione e della nostra esperienza con le strutture artificiali dell'arte, nitide ma al tempo stesso vaghe"¹⁶.

II. IL VALORE FIGURATIVO E SIMBOLICO DELL'IMMAGINE IN *Kotik Letaev*

Kotik Letaev ha una struttura narrativa costruita su un doppio piano spazio-temporale nel quale si alternano due voci, entrambe riconducibili all'autore Andrej Belyj. La prima voce è quella dello scrittore bambino che attraverso un racconto per immagini narra alcuni momenti salienti della sua infanzia a partire dalla nascita. La seconda voce invece è quella dello scrittore adulto che a distanza di an-

ni ricompono nella memoria il racconto figurativo infantile spiegando molte delle visioni informi e apparentemente misteriose del bambino. Tale spiegazione riveste un fondamentale carattere chiarificatore per il lettore, per il quale altrimenti il testo potrebbe risultare incomprensibile, mantenendo molti lati oscuri. Per la prima volta nell'attimo di venire al mondo e ripetutamente nel corso del romanzo Kotik si tende (persino fisicamente) nello sforzo di mettere a fuoco l'*obraz* [immagine, forma], ma è spesso disorientato quando si imbatte nella controparte di una realtà *bezobraznaja* [deforme]. L'intera opera letteraria di Belyj sembra essere percorsa dall'ossessione di ricomporre la frattura tra il mondo fisico ("sensibile") e quello spirituale ("il reale sovra-sensibile")¹⁷. In *Kotik Letaev* appaiono distintamente i termini del conflitto interiore dello scrittore, ma qui egli cerca di sperimentare una nuova forma compositiva nella quale la "pluriplanalità" dei mondi viene rappresentata dallo *shift* costante tra l'Io del bambino e quello dell'adulto. Kotik sperimenta in maniera controversa e violenta¹⁸ il suo naturale percorso di conoscenza della realtà (fino al formarsi dell'autocoscienza), basato sostanzialmente su un processo di scoperta fondato sulla percezione; lo scrittore Andrej, già adulto, riconduce i pensieri e le reazioni del bambino entro i termini di una disamina razionale e sensibile.

La tecnica della duplicazione dei piani insieme all'uso creativo della lingua sono i mezzi dei quali Belyj si avvale per il trattamento di una trama già originale e la narrazione di una realtà straniata. Non va tralasciata neppure l'importanza rivestita nell'opera dal ritmo della lingua, che rimanda al linguaggio di Belyj come poeta simbolista e la sua propensione e maestria nella "verbal orchestration"¹⁹.

¹³ N. Kauchtschischwili, "Andrej", op. cit., p. 98.

¹⁴ L'atto stesso di venire al mondo rappresenta per il bambino un evento traumatico e fisicamente doloroso, nel quale il corpo e i sensi sperimentano con sofferenza la conoscenza della realtà terrena.

¹⁵ A. Steinberg, *Words and Music In The Novels of Andrej Belyj*, Cambridge 1982, pp. 47-134. Nel 1909 Belyj scrisse l'articolo *Magija slov* [La magia delle parole] nel quale annuncia una nuova vitalità per la parola russa, simbolo della nuova letteratura. Si veda

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ivi, p. XII.

¹⁵ Ivi, p. XIV.

¹⁶ Ivi, p. XIII.

La narrazione in prima persona della storia del piccolo Kotik inizia già nella fase prenatale e sin da subito il racconto si contraddistingue per la preminenza della capacità immaginifica del bambino, in grado di associare immagini lontane e inattese che danno adito alla formulazione di ipotesi sulla realtà²⁰. L'intervento della voce dello scrittore adulto, che segue dappresso nella storia quella del bambino, riconduce la narrazione entro i binari di una realtà di senso (si legga consueta, automatizzata), spiegando fenomeni apparentemente incoerenti. Il confronto/scontro avviene sul doppio piano dell'eterogenea esperienza del mondo raccontata dal bambino e della narrazione ermeneutica dell'adulto. Da un simile "raffronto di mondi" è possibile accedere alla conoscenza:

Il mondo, in arte, viene conosciuto nel suo complesso, ma nella sua contraddittorietà. Viene conosciuto con la sua legittimità, e di conseguenza viene reso nella pulsazione autentica della sua essenza, non già nella sua apparenza, non già nelle percezioni dell'apparenza dell'oggetto, ma, come dire, nella sua arcanità. Ne risulta che i millenni passano, e noi vediamo il mondo in modo nuovo o all'improvviso, o tramite il lavoro dei poeti-commentatori. I fenomeni del mondo sopravvivono alla conoscenza artistica. Essi divengono parte della nostra conoscenza contemporanea²¹.

La duplicità dei piani e dei punti di vista richiama ancora una volta la complessità dell'epoca e la rivoluzione delle concezioni filosofiche e del mondo dell'arte:

Leggendo l'opera di Belyj non si deve dimenticare che è stata ideata nel periodo in cui stava tramontando il tradizionale concetto di unitarietà: gli intellettuali hanno già intorno al 1910 la possibilità d'ammirare a Mosca alcuni quadri di Picasso dedicati agli strumenti musicali, acquistati dal mecenate S.I. Ščukin. Queste opere conservate dapprima in una sala riservata per non scioccare la sensibilità artistica del grande pubblico, assumono, secondo P.A. Florenskij, grande importanza. Florenskij afferma che Picasso, ansioso di scoprire il segreto che anima l'interno di un'unità (p. es. il violino), la segmenta, per ricomporla poi in una diversa, più accessibile, ma inabituale unità. L'importanza

di tali fenomeni per l'evoluzione spirituale di Belyj [...] trova[no] una valida conferma nelle memorie di K. N. Bugaeva [...] ²².

Il valore figurativo che le immagini assumono in *Kotik Letaev* si eleva a potenza di simbolo. Serena Vitale, nell'introduzione all'edizione italiana dell'opera, ricorda come Belyj stesso in quegli anni fosse convinto di essere una bomba e di avere un cuore pronto a scoppiare, immagine che rimanderebbe al già menzionato senso di diffusa lacerazione interiore. Non a caso nel romanzo l'idea del futuro viene più volte ritratta attraverso l'immagine di una sfera che si dilata sempre più: "Il terrore della deflagrazione che abita gli incubi di Kotik [...]"²³. Kauchtschischwili cita l'immagine del "seme (o granello di senape)" che cresce e si gonfia nell'immaginario di Belyj, assurgendo a rappresentazione del simbolo in correlazione con le teorie matematiche del padre, lo studioso e accademico Nikolaj Vasil'evič Bugaev²⁴.

III. KOTIK E LA SCOPERTA DI UN MONDO STRAORDINARIO

In *Kotik Letaev* la conoscenza del mondo fenomenico da parte di Kotik avviene grazie a un'inusuale capacità visiva che, congiunta alla mitopoietica coscienza infantile, svela una realtà dai risvolti inattesi, ora terribili e surreali, disorientanti e misteriosi, ora piacevoli e appaganti. Così il protagonista descrive la fase iniziale della sua esistenza,

²² E. Garetto, "A. Belyj: critico letterario o ritrattista?", *Andrej Belyj: tra mito e realtà*, a cura di Idem, Milano 1984, p. VII.

²³ A. Belyj, *Kotik Letaev*, Parma-Milano 1973, p. 11.

²⁴ N. Kauchtschischwili scrive che nei mesi successivi alla morte del padre Belyj ebbe modo di discutere con Pavel Florenskij del pensiero scientifico di Nikolaj Bugaev: "Belyj rimase quasi incredulo nell'apprendere che la teoria del padre aveva sfiorato il concetto di simbolo e per la prima volta ne apprezzò il pensiero matematico. Rimase altrettanto incredulo quando dovette constatare che, seguendo l'esposizione del compagno basata sulla teoria del padre, il significato del simbolo continuò a 'crescere' in lui. Ebbe anzi la sensazione che esso 'si gonfiasse (*puchnet*) come un seme (o granello di senape), per raggiungere una valenza aritmológica e pluralistica", N. Kauchtschischwili, "Andrej", op. cit., pp. 99-100. L'immagine del seme che si gonfia dentro Belyj e che deve "scoppiare" per germinare (per "raggiungere una valenza aritmológica e pluralistica", riferendosi alla comprensione del valore della teoria matematico-filosofica dell'aritmológica del padre) rimanda all'altra immagine simbolo utilizzata dallo scrittore, quella della bomba pronta a esplodere, lacerando interiormente l'individuo.

L.A. Novikov, *Stilistika ornamental'noj prozy Andreja Belogo*, Moskva 1990, pp. 38-39.

²⁰ Il cognome Letaev (che rima con Bugaev) deriva dal verbo *letat'* [volare], mentre il nome è il diminutivo del sostantivo *kot* [gatto]. Il Micino, si direbbe, che di immagine in immagine vola verso mondi inesplorati.

²¹ V. Šklovskij, *Teoria*, op. cit., p. XIV.

quella fetale, richiamata alla memoria nel formarsi del corpo e parzialmente della coscienza²⁵, con tutto il suo bagaglio di angoscia e di dolore:

Первое "т ы — е с и" схватывает меня безобразными бредами: и —
— какими-то
стародавними, знакомыми искони: невыразимости,
небывалости лежания сознания в теле, ощущение математически
точное, что ты — и ты, и не ты, а... какое-то набухание
в никуда и
ничто, которое все равно не осилить, и —
— "Что это?.."

Так бы я сгустил словом неизреченность восстания моей младенческой жизни: —
— боль сидения в органах; ощущения были ужасны; и —
— беспредметны;
тем не менее — стародавни: исконно-знакомы: —
— не было разделения на "Я" и "н е
— Я", не было ни пространства, ни времени...

И вместо этого было: —
— состояние
натяжения ощущений; будто все-все-все ширилось: расширялось, душило; и начинало носиться в себе крылорогими тучами.
Позднее возникло подобие: п е р е ж и в а ю щ и й с е б я ш а р ; многоочитый и обращенный в себя, переживающий себя шар ощущал лишь — "внутри"; ощущались неодолимые дали: с периферии и к... центру.

И сознание было: созванием необъятного, обниманием необъятного; неодолимые дали пространств ощущались ужасно; ощущение выбегало с окружности шарового подобия — шупать: внутри себя... дальше; ощущением сон знание лезло: внутри себя... внутрь себя — достигалось смутное знание: переносилось сознание; с периферии какими-то крылорогими тучами несло оно к центру; и — мучилось.

— "Так нельзя"
— "Без конца..."
— "Перетягиваюсь..."
— "Помогите..."

Центр — вспыхивал: —
— "Я — один в необъятном".
— "Ничего внутри: все — вовне..."

И опять угасал. Сознание, расширяясь, бежало обратно.
— "Так нельзя, так нельзя: Помогите..."
"Я — ширюсь..." —

— так сказал бы младенец, если бы мог он сказать, если б мог он понять; и — сказать он не мог; и — понять он не мог; и — младенец кричал: отчего — не понимали, не поняли.

.....²⁶

Il racconto vivido e visionario dello straziante atto del venire al mondo rievoca altre famose nascite letterarie, come quelle di Pantagruel e di Tristram Shandy, ma in *Kotik Letaev* l'occhio interno della voce narrante, oggetto e soggetto del discorso, esprime il primo affacciarsi alla vita dell'essere cosciente e il tentativo di definire l'indefinibile realtà fluttuante:

В нас мифы — морей: "Матерей": и бушуют они краснойрыми сворами бредов...

Мое детское тело есть бред "м а т е р е й"; вне его — только глаз; он — пузырь на летящей пучине; возникнет и... нет его; я одной головой еще в мире: ногами — в утробе; утроба связала мне ноги: и ощущаю себя — змееногим; и мысли мои — змееногие мифы: переживаю т и т а н н о с т и .

Пучинны все мысли: океан бьется в каждой; и проливается в тело — космической бурею; восстающая детская мысль напоминает комету; вот она в тело падает; и — кровавится ее хвост: и — дождями кровавых карбункулов изливается: в океан ощущений; и между телом и мыслью, пучиной воды и огня, кто-то бросил с размаху ребенка, и — страшно ребенку.

.....
— "Помогите..."
— "Нет мочи..."
— "Спасите..."
.....
— "Это, барыня, рост"...
.....
— "Помогите..."
— "Нет мочи..."

dove, un gonfiarsi che non puoi controllare, e 'Cos'è?'... In questo modo potrei rendere con parole l'ineffabile insorgere della mia vita: il dolore d'essere costretto tra gli organi del corpo; sensazione orribile, immateriale, e nondimeno antichissima, da sempre nota: non esisteva distinzione tra 'Io' e 'Non-io'; non esistevano né spazio né tempo... C'era invece: un estremo tendersi delle sensazioni; come se tutto si dilatasse e dilagasse soffocandomi, per poi volteggiare: in se stesso, e — in stormi di nemi alicorni. Solo più tardi acquistò sembianza: di una sfera che avverte il suo formarsi; pluriochchiuta e in sé rinchiusa, la sfera percepiva solo il dentro: insormontabili distanze: dalla periferia verso... il centro. E la coscienza era: percezione dell'impercettibile, concezione dell'inconcepibile; incutevano sgomento le insormontabili distanze degli spazi; la sensazione si ritraeva dalla circonferenza della sembianza sferica per tastare: dentro se stessa, sempre più lontano; con la sensazione, la coscienza si strisciava dentro, verso-il-dentro; nascevano nozioni nebulose; trasvolava la coscienza, portandosi dalla periferia al centro in stormi di nemi alicorni; e soffriva. 'Non ce la faccio'. 'Non c'è fine...'. 'Mi s-tiro...'. 'Aiuto...'. Il centro avvampava: 'Sono solo nell'incommensurabile'. 'Nulla è dentro: tutto è nel fuori...'. E di nuovo si spegneva. Dilatandosi, la coscienza rifuggiva indietro. 'Non ce la faccio, non ce la faccio: Aiuto...'. 'Mi dilato'... Così direbbe il bambino se potesse parlare, se potesse capire; ma parlare non poteva, capire non poteva; e il bambino urlava; perché — nessuno lo capiva, nessuno capì.)

²⁵ Quella che si può definire per Belyj la memoria volontaria. Si confronti con l'epigrafe iniziale di *Kotik Letaev* tratta da *Guerra e pace*.

²⁶ A. Belyj, *Sočinenija*, II, Moskva 1990, pp. 296-297 (trad. it. Idem, *Kotik*, op. cit., pp. 29-31: "Il primo tu-sei mi agguanta tra deliri informi; e antichissimi, da sempre noti: lo straordinario, inesprimibile essere-nel-corpo della coscienza, la sensazione matematicamente precisa che tu sei tu e non-tu, sei un gonfio nel nulla e nel non-

– “Спасите...”

.....

[...]

Вот – первое событие бытия; воспоминание его держит прочно; и – точно описывает; если оно таково (а оно таково),

–

– д о т е л е с н а я жизнь одним краем своим обнажена... в факте памяти²⁷.

Il ricordo-immagine del bambino si fonde con la creazione di una cosmogonia mitologica (“il sistema mitico-cosmogonico di Kotik”)²⁸, in parte derivante dalla complessa congerie di fonti alle quali attingeva l’antroposofia.

Мифы – древнее бытие: материками, морями вставали когда-то мне мифы; в них ребенок бродил; в них и бредил, как все: все сперва в них бродили; и когда провалились они, то забредили ими... впервые, сначала – в них жили.

Ныне древние мифы морями упали под ноги; и океанами бредов бушуют и лижут нам тверди: земель и сознаний; видимость возникла в них; возникало “Я” и “Не – Я”; возникали отдельности...²⁹

IV. PROSA ORNAMENTALE E IMMAGINAZIONE INFANTILE

Tuttavia, secondo Šklovskij, *Kotik Letaev* è riuscito ad affrancarsi dal suo assoggettamento a una

“*Weltanschauung* extra-artistica” (quella dell’antroposofia), per rivelarsi come opera di poliedrica ricchezza formale attraverso l’originale prosa ornamentale di Belyj.

Nell’esempio sotto riportato, dove la zia Dotja è nello stesso tempo anche l’“eternità”, la zia Dotja viene concretizzata con in mano un battipanni. In questo caso l’autore non interpreta l’eternità, non la simbolizza, ma traspone gli attributi da una serie ad un’altra, giovandosi di questo procedimento per la creazione di una disparità semantica. Nella lotta dell’antroposofia col procedimento da lei evocato, il procedimento si è mangiato l’antroposofia. La prosa ornamentale di Andrej Belyj è confluita facilmente negli altri alvei della prosa ornamentale (Leskov, Remizov) chiamati in vita da altri motivi³⁰.

Il piano del mondo e quello della coscienza collimano nella mente infantile attraverso la parola (“i mezzi linguistici e motivati della coscienza”) che giunge a straniare l’immagine della zia identificandola con l’idea di Eternità. La forma fisica e concettuale così assunta da Evdokija Egorova Eternità subisce strabilianti trasformazioni nella libera rielaborazione immaginifica di Kotik e di Belyj che la traduce in “gesto sonoro”, “mimica dei suoni”³¹, gioco fonetico-articolatorio di immagini:

Тетя Дотя с т а н о в и т с я – тоже, появляясь сперва в зеркалах дальней комнаты; и в величавом спокойствии медленно оплотневает; оплотневшая ходит среди нас: с выбивалкой в руке.

Оплотневшая тетя Дотя становится: Евдокией Егоровной; она – как бы Вечность.

Евдокия Егоровна, Вечность, сочувственно посещает меня, обнимает меня своим бледным лицом – без единой кровинки; тетя Дотя – растроена: растроена в зеркалах; в том и этом; обнимая меня, указывает на зеркало; там – она; и еще кто-то там: зеленоватый, далекий и маленький, в бледно-каштановых локонах; а тетя Дотя мне шепчет:

– “Чужие...”

Становится все очень странно, а тетя Дотя садится к огромному, черному ящику; открывает в нем крышку; и одним пальцем стучит мелодично по белому, звонкому ряду холодноватеньких палочек –

– “То-то” –

– что-то тети-до-ти-но...

.....

Мне впоследствии тетя Дотя является: преломлением звукохода; тетя Дотя мне: мелодический звукоход; а все прочие ходы суть грохоты; и особенно папин ход: г р о х о х о д – п а п а х о д...

Тетя Дотя – минорная гамма; или – строй торчащих чехлов; и кресло в чехле – называю “Е г о р о в н о й” я; и мне каждое кресло – “Е г о р о в н а”; строй “Егоровен” – Вечность...

²⁷ Idem, *Sočinenija*, op. cit., pp. 298-299 (trad. it. Idem, *Kotik*, op. cit., pp. 33-35: “In noi, mondi marini: i mari delle *Madri*; e ribollono in rossofurenti mute di deliri. Il mio corpo infantile è il delirio delle *madri*: oltre il delirio c’è soltanto un occhio, una bolla sopra un baratro in volo; affiora e – non c’è più; sono al mondo soltanto con la testa; le gambe sono imprigionate nell’utero: sono viscidati tentacoli, e i miei pensieri sono miti anguiformi: rivive in me l’essenza dei Titani. Tutti i miei pensieri sono baratri in cui l’oceano si frange, traboccando tempeste cosmiche nel corpo; ecco – si leva, simile a una meteora, il pensiero infantile: precipita nel corpo, la coda s’insanguina e piove scrosci di carbuncoli sanguigni nell’oceano delle sensazioni; e tra il pensiero e il corpo, tra il baratro dell’acqua e l’abisso del fuoco, qualcuno scaglia con violenza il bambino; e il bambino ha paura. ‘Aiuto...’. ‘Non ho la forza...’. ‘Salvatemi...’. [...] Ecco dunque il primo avvenimento della vita; il ricordo lo serba saldo e lo restituisce in ogni dettaglio; se fu veramente così (e fu così), un lembo della vita precorporea è rivelato nel... fatto della memoria”).

²⁸ Ivi, p. 11.

²⁹ Idem, *Sočinenija*, op. cit., p. 298 (trad. it. Idem, *Kotik*, op. cit., p. 32: “I miti sono dei primordi: come mari e continenti sorgevano un tempo; tra i miti il bambino, come tutti, vagò in delirio: tutti, in principio, vagarono tra i miti; quando questi sprofondarono, vaneggiando vagheggiarono quel vagare antico. Ora gli antichi miti sono sprofondati sotto i nostri piedi, e infuriano in oceani di deliri, e ci leccano i firmamenti: delle terre e delle coscienze; nei miti nacque il visibile; nacquero ‘Io’ e ‘Non-Io’, lo sdoppiamento...”).

³⁰ V. Šklovskij, *Teoria*, op. cit., p. 247.

³¹ A. Belyj, *Kotik*, op. cit., pp. 14-15.

Он ряд повторений: э – м о л ь; и тетя – Дотя – э – м о л ь: повторение одного и того же. Тетя Дотя – как гамма, как тиканье, как падение капелек в рукомылке, как за окнами с т р о й солдат без офицера и знамени; ее назвал “д у р н о й б е с к о н е ч н о с т ь ю” знаменитейший Гегель³².

Belyj si serve abilmente di parallelismi e di immagini-tropi per costruire delle comparazioni in grado di esulare dai confini della percezione abituale dell'oggetto, proponendone un'“originale variazione semantica”³³.

Il racconto dell'incontro esperienziale di Kotik con la realtà empirica, la parallela autocreazione infantile di un mondo onirico, insieme ai tentativi del bambino di dare senso a una realtà tanto oscura quanto sconosciuta, fanno sì che piccoli e grandi accadimenti di vita quotidiana (il *byt* con il quale egli si trova a combattere ogni giorno nel limitato spazio domestico)³⁴ vengano presentati sotto la luce inedita e ingenua della voce del piccolo Kotik, in uno sforzo di ricostruzione della memoria a partire dalle percezioni sensoriali e dalle immagini che scaturiscono dalla sua mente. Nel corso della narrazione il processo di straniamento della realtà non rimane mai uguale a se stesso, essendo continuamente rinnovato in funzione dell'età del bambino e

dei suoi stati di sonno o di veglia, oppure in relazione ai possibili stati di delirio dovuti a malattie dell'infanzia, così da far apparire la vita circostante più confusa e offuscata negli “stadi primordiali” dell'esistenza e maggiormente definita con il fluire del tempo e il formarsi di una coscienza sempre più compiuta:

Первое подобие образаросло на безобразии моих состояний.

Не сон оно: сон есть то, от чего просыпаются; Я же... – еще не проснулся; действительность, сон не чередовались друг с другом в мне данном мире. Самая д а н н о с т ь стояла тяжелым вопросом...

Непробудности мне роились д о я в и –
– в
кипениях я и жил и боролся! –
– непробудности, неподобные снам...

[...] Этого сказать я не мог.

Безобразие строилось в образ: и – строился образ³⁵.

Supportata da un uso assolutamente creativo della lingua, che riveste un ruolo primario nel conferire la resa straniante al racconto, la narrazione si caratterizza per l'andamento talvolta afasico della prosa, dettato sia dall'uso originale della punteggiatura sia dalla capacità di modellare vocaboli nuovi a partire da parole ordinarie o, viceversa, dall'utilizzare parole d'uso comune in frasi o segmenti di discorso apparentemente senza senso. Il gioco lessicale serve ad esempio a descrivere una comune chiesa ortodossa al cui ingresso l'occhio di Kotik osserva:

Спины, склоны, поклоны –

– как полное тайны сложение деревянных фигурок на шкапчике... –

[...] – дергаю бабушку за края ватерпруфа и собираюсь расплакаться...

Но меня приподняли (и – мне узреть!): –

– блистающее, как золотое светило небесное, чернобородое божество там стояло перед распахнутой дверью – в т а и м у ю к о м н а т у блесков; [...]

³² Idem, *Sočinenija*, op. cit., pp. 324-325 (trad. it. Idem, *Kotik*, op. cit., p. 78: “Tutto diventa molto strano, tata Dotja si accoccola vicino a una grossissima cassa nera, apre il coperchio e batte ritmicamente un dito sulla bianca, sonora fila di freddi bastoncini: – ‘tu-tu’ -tut-to-di-ta-ta-do-tja... – Più tardi tata Dotja mi appare: rifrazione del suono-passo; tata Dotja è una scala melodica, ogni altro passo è solo fracasso, soprattutto quando a camminare è il papà: pa-pa-fra-ca-pas-so... Tata Dotja è una scala minore; oppure: una sequenza di fodere proterve; le poltrone foderate le chiamo ‘Egorovne’, ogni poltrona è un ‘Egorovna’; una sequenza di ‘Egorovne’ è l'Eternità... È una serie di ripetizioni: mi-minori; tata Dotja è un mi-minore che si ripete all'infinito. Tata Dotja è una scala musicale, un ticchettio; un ritmico cadere di gocce nel lavandino, un drappello di soldati senza ufficiale; è quello che il famosissimo Hegel ha chiamato ‘ottusa infinità’”).

³³ V. Šklovskij, “La struttura della novella e del romanzo”, *I formalisti russi*, a cura di T. Todorov, Torino 1968, pp. 220-221. Le possibilità associative dei tropi contribuiscono a veicolare la duplice rappresentazione del mondo in *Kotik Letaev*, conferendo all'opera una struttura formale indefinita e metamorfica e che riflette i vaghi contorni spaziali e temporali della memoria. Si veda Z. Pechal, “Povest' *Kotik Letaev* Andreja Belogo kak polifonija metamorfozy”, *Poetiki Belogo/Poetyki Bielego*, a cura di B. Stempezyńska, Katowice 2005, pp. 199-213.

³⁴ S.A. Hutchings, *Russian Modernism. The Transfiguration of The Everyday*, Cambridge 1997, pp. 141-167.

³⁵ A. Belyj, *Sočinenija*, op. cit., pp. 299-300 (trad. it. Idem, *Kotik*, op. cit., pp. 35-36: “Una prima parvenza di forma allignò sulla deformità del mio stato. No, non erano sogni i miei: sogno è qualcosa da cui ci si risveglia; Io invece... non mi ero ancora svegliato, realtà e sogno ancora non si avvicendavano nel mondo che si presentava ai miei occhi. Che incombeva come una domanda angosciosa... Torbidi sopori che sciamando e schiumando si schiarivano in veglie – tra sciami schiumanti vivevo e lottavo! – sopori torbidi, gravi, diversi dai sogni... [...] Non capivo. La deformità si compose in forme: nacque l'immagine”).

там — в сияющей синеватости дымов вставляли светящие: б л а г а и ц е н н о с т и... неопишемых, непонятнейших форм; там, оттуда, — на миг показалась т а с а м а я Древность в сединах; и пышные руки свои развела: из Золотого Горба; и казалось мне, что стоял перед нами: Золотой Треугольник; две руки, как лучи, протянулись направо-налево от белого лика; белый лик, точно око, глядел в золотом треугольнике; и — миры миров там чинились: под багряной завесою; человекоглавое серебро из руки затеплило звезду; золотою планетою доносила Книга... к престолу, сквозь разрывы завесы; но таинница строгих дел там закрылась; и —

— красные, кудлатые люди в огне, по бокам, как загаркали в ужасе!.. —

— Тут меня опустили под спины, но еще долго мне слышались какие-то багровые ревы; серебрились и синились дишканы: точно четыре животных подхватили провозглашенные вопли; и катали их... п о м и р а м; из подкинутой чашечки на серебряной цепи вылетали душистые клубы... над спинами; как крылами, громами бил храм; и в глаголы облекся, как в светы...³⁶

.....

Belyj rappresenta la funzione liturgica presso la chiesa della Trinità sull'Arbat alla quale Kotik assiste conferendole la parvenza di un rito misterioso pressoché esoterico (“la stanza occulta”) in cui il sacerdote assume le sembianze di un dio che brilla come una stella (così come il libro delle Sacre Scritture) e che compie gesti ieratici (“l'Eternità canuta”), nell'aria preta di voci, profumi, riflessi restituiti sulla pagina da efficaci invenzioni sinestetiche (“rombi purpurei”, “gorgheggi inargentarsi, inaz-

zurrarsi”). La liturgia ortodossa viene trasfigurata sia dalla voce del bambino sia da quella dell'adulto. Kotik prova ad assimilare quanto osserva nel mondo fuori dagli ambienti domestici alla quotidianità che già conosce (“le figurine di legno sull'armadietto”) attraverso una comparazione per immagini; Belyj/il narratore, rivolgendosi alla scrittura (la parola) richiama l'antroposofia attraverso un parallelismo tra la cerimonia liturgica rappresentata nella chiesa ortodossa e i riti ai quali aveva assistito nel Goetheanum di Dornach (“il Triangolo d'Oro”, “l'argento umanocefalo”). Attraverso gli occhi del bambino Belyj descrive lo stupore per gli ambienti e l'incomprensibile cerimoniale, svelati solo qualche pagina dopo dalla voce dell'adulto (“[...] infine, scopro che la stanza occulta è la Chiesa, dove il parroco Svetoslavskij va in giro con il piattino [...]”)³⁷.

V. IL LINGUAGGIO DEL BAMBINO E LA VOCE DELL'ADULTO

Come già osservato, la manifestazione del procedimento straniante avviene di sovente in *Kotik Letaeв* proprio per l'intervento della voce dell'adulto che procede in molti casi a un'opera di riconoscimento finale. In tal modo, nel noto episodio di Leone il passaggio dall'illusoria atmosfera di mistero alla sua spiegazione manifesta viene segnato dalla rivelazione epifanica a opera di un compagno:

Образ этот — мой первый отчетливый образ; до него — неотчетливо все; неотчетливо — после; мутные, мощные, мрачные, переменные миги мои мне рисуют события, со мною не бывшие вовсе; мне действительность города возникает впервые гораздо позднее; но осколок ее мне — тот желтый кружок, перекинутый от... Собачьей Площадки... в мой мир марева: посередине желтого круга мы встретились: я и л е в.

.....

Мне отчетливо: —

— Лев есть Л е в: не собака, не кошка, не утка; смутно помнится: льва я где-то уж видел; и видел — огромную, желтую морду.

Да я знал ее прежде: я ждал ее...

[...]

Товарищ смеется:

— “Позвольте же... Ваша л ь в и н а я м о р д а — фантазия.

[...] Просто видели вы сан-бернара...”

— “Льва...”

³⁶ Idem, *Sočinenija*, op. cit., pp. 331-332 (trad. it. Idem, *Kotik*, op. cit., pp. 90-91: “Schienze chine, inchini come il chinarsi, dentro il mistero, delle figurine di legno sull'armadietto... [...] tiro la nonna per l'orlo della mantella; sto per scoppiare a piangere... Ma mi sollevano (e — posso vedere!): una divinità dalla barba nera, fulgida come il dorato astro celeste, stava dinanzi alla porta spalancata — sull'occulta stanza dei bagliori; [...] Li, nella brillante azzurrità dei fumi sorgevano splendenti: gioie e tesori — di forme indescrivibili, incomprensibili; e lì, da lì, si mostrò per un attimo l'Eternità canuta, e spalancò le sue braccia fastose: dalla Gobba d'Oro; e mi sembrò che innanzi a noi sorgesse il Triangolo d'Oro; come raggi, due mani si protessero a destra e a sinistra del volto bianco, e il volto bianco guardava come un occhio dal triangolo d'oro; e mondi di mondi si frammettevano: sotto la cortina di porpora; l'argento umanocefalo fluente della mano riempiva di calore la stella; come l'astro dorato venne innalzato il Libro fino al trono, attraverso gli strappi della cortina; ma il segreto di atti severi si occultò lì dentro; e rossi uomini, irsutati, invasi dal fuoco, sui fianchi, urlavano dal terrore!... A questo punto mi rimisero in terra; ma ancora a lungo udii rombi purpurei; e gorgheggi inargentarsi, inazzurrarsi: come se quattro animali cogliessero i lamenti pronunciati, e li spingessero... per i mondi; dalla coppetta appesa alla catena d'argento vapori profumati volavano sugli inchini; il tempo sbatté le ali-tuoni; e si rivestì di verbo come di luci.....”).

³⁷ Ivi, p. 92.

— “Ну да: Л ь в а... [...] То есть ‘Л ь в а’ сан-бернара...”
[...]

.....
Мой кусок странных снов через двадцать лет стал мне
явью...³⁸

Il concetto di epifania richiama naturalmente lo scrittore irlandese James Joyce, autore al quale lo stesso Belyj è stato spesso paragonato³⁹. Il confronto, avanzato da Zamjatin nel 1936 e fondato su note linguistiche, fu fortemente criticato da Ripellino nella sua introduzione a *Pietroburgo* con argomentazioni sostanzialmente tematiche. Il critico italiano scorgeva piuttosto una maggiore affinità del romanzo di Belyj con opere dell'espressionismo⁴⁰. Il rimando formale a Joyce pare invece rimanere calzante nel caso di *Kotik Letaev*. Il costante monologo interiore del bambino, condotto sino alle sue punte estreme quasi di nonsense, la mancanza di un logico ordine formale e temporale, il discorso espresso costantemente dal flusso di coscienza che mima verbalmente quello che avviene nella psiche infantile, ricorrendo a un sovvertimento del “repertorio lessicale, dilatando la suggestione fonetica della parola, dissociando il suono dal senso” cui lo stesso Ripellino fa riferimento⁴¹, avvicinano molto lo scrittore russo a quello irlandese. La sperimentazione di una tecnica narrativa per immagini permette a entrambi gli scrittori di rappresentare nei

loro romanzi la realtà in modo nuovo, trasformandola nel luogo delle proiezioni psicologiche umane, fino quasi a farla divenire una trasfigurazione influenzata da archetipi simbolici (che, nel caso di Belyj, rimandano all'antroposofia). Anche la novità dei motivi dei romanzi (la vita quotidiana dell'*hic et nunc* se si pensa all'*Ulysses* di Joyce, dove in alcuni capitoli subentra la memoria dei personaggi a rievocare fatti appena successi; il *byt* di casa Bugaev, ricomposto nei ricordi autobiografici di Belyj e di Kotik) necessita di un linguaggio in grado di esprimere la frammentarietà dell'essere umano e le sue contraddizioni, e nel caso di Belyj di riflettere le ansie e gli spettri creati dal logos. In Joyce e in Belyj questo linguaggio ha infranto le regole canoniche della lingua, varcandone i confini semantici, sintattici e pragmatici per soddisfare i personali percorsi estetici e letterari.

Lo *zaum'* linguistico di Belyj, che negli stessi anni scriveva un'opera come *Glossolalija* [Glossolalia, 1922], giunge a una sorta di reificazione del linguaggio attraverso l'uso di una parola che viene articolata, sillabata, provata nei suoi effetti sonori e infine pronunciata nel momento apicale della formazione e dell'espressione ontologica dell'individuo (Kotik). Tale espressione è costantemente e necessariamente accompagnata, spesso preceduta, dall'atto cinestetico (l'azione) che mima il fonema (la parola). Orientarsi nel mondo per il bambino significa allora attribuire un significato alle cose che impara a conoscere ed esperire e il linguaggio rappresenta il banco di prova per giungere alla cognizione della realtà. E se il gesto precede la parola nel caso di Kotik (“[...] слова — кирпичи: чтобы выразить, нужно упорно работать мне в поте лица над сложением тяжкокаменных слов; взрослые люди умеют проворно сложить свое слово”)⁴², la costruzione di una propria idea di mondo rappresenta allora un atto creativo del bambino che va di pari passo con l'abile mano di Belyj che ricrea il lin-

³⁸ Idem, *Sočinenija*, op. cit., pp. 308-310 (trad. it. Idem, *Kotik*, op. cit., pp. 52-57: “Questa è la prima immagine distinta; prima di essa, e dopo, tutto è confuso; i torbidi, foschi, instabili, imperiosi istanti della mia coscienza mi restituiscono immagini di avvenimenti mai vissuti; la realtà della città nascerà per me solo molto più tardi; ma un frammento di quella realtà è il cerchietto giallo gettato dalla piazza Sobač'ja — al mio mondo di miraggi: al centro del cerchio giallo ci siamo incontrati: io e il leone. Mi è perfettamente chiaro: — Leone è un Leone, cioè non è un cane, né un gatto, né un'oca; ricordo confusamente: ho già visto un leone da qualche parte; ho visto l'enorme muso giallo. Sì, lo conoscevo già: lo aspettavo... [...] Il mio compagno ride: ‘Ma via!... Il vostro muso di leone è una fantasia. [...] Avete semplicemente visto un sanbernardo...’. ‘Un leone...’ ‘Ma certo: Leone...’ [...] ‘Cioè il sanbernardo Leone’ [...] Dopo venti anni, quel frammento di sogni incomprensibili divenne realtà...”).

³⁹ Si veda I. Aletto, “‘Andrei Bely is a Russian Joyce’: a New Look at an Underexplored Comparison”, *The Difference of Joyce*, a cura di J. McCourt — S. Buttinelli — F. Luppi — M.D. Mangialavori, Roma 2015, pp. 63-79.

⁴⁰ A. Belyj, *Pietroburgo*, Torino 1961, pp. XXXIII-XXXV.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Idem, *Sočinenija*, op. cit., p. 435 (trad. it. Idem, *Kotik*, op. cit., pp. 267-268: “[...] le parole sono mattoni: per esprimermi devo lavorare senza tregua, nel sudore della fronte, su formazione di pesanti, massicce parole; i grandi sono bravi a costruire le loro parole”).

guaggio per riflettere il sistema conoscitivo di Kotik attraverso la percezione del sé nel mondo.

VI. CONCLUSIONI

La dissoluzione del procedimento straniante da parte dello stesso autore/narratore conferisce una connotazione nuova all'artificio dello straniamento in perfetta sintonia con quelle che furono le sperimentazioni narrative del nuovo secolo e nell'alveo del modernismo russo. Come si è visto, a partire dal nome e cognome del protagonista, lo scrittore pare giocare su un personaggio immaginario, che mantiene però salda la connotazione autobiografica dell'autore attraverso i facili rimandi alle persone, ai luoghi, alle vicende propri della biografia di Belyj. La complessa costruzione narratologica, basata sostanzialmente sul dialogo interiore del narratore, riflette il sovrapporsi di piani temporali (oltre che spaziali) e punti di vista differenti che danno luogo a una serie di dicotomie strutturali e tematiche: passato/presente, passato/futuro, voce del bambino/voce dell'adulto, caos/cosmo, realtà fenomenica/sfera superiore (da cui i riferimenti al mondo empirico e quelli ai motivi cosmogonici). La trasfigurazione della realtà attraverso le "immagini oniriche e simboliche delle fantasie e dei ricordi"⁴³ che producono l'effetto straniante nella narrazione non perde di efficacia e di senso nel momento in cui l'autore decide di svelarne i meccanismi. Se difatti lo sguardo nuovo sulle cose e lo stupore per il mondo espressi dal punto di vista del bambino costituiscono i tratti fondamentali stranianti dell'intera narrazione, nondimeno la rivelazione da parte della voce dell'adulto del contesto nel quale le vicende hanno avuto luogo non limita il godimento estetico del testo da parte del lettore, anzi lo pone di fronte a un nuovo momento di stupore dopo essere venuto in contatto con gli aspetti più enigmatici della realtà ricostruita dalla memoria infantile. Nel caso di *Kotik Letaev* ci troveremmo in definitiva nella medesima situazione descritta da Claudia Criveller

nel caso dell'opera *Zapiski Čudaka* [Memorie di un bislacco, 1922]:

L'io che prima dava voce alla figura di "Leonid Ledjanoj" si trova a volte ad osservare quello stesso "Leonid Ledjanoj" dall'esterno. La narrazione diventa oggettiva, simile alla finzione romanzesca. I casi di intrusione della voce omodiegetica sono rari ma significativi, poiché alterano la referenzialità dell'opera e producono un effetto straniante⁴⁴.

In *Kotik Letaev*, paradossalmente, le possibilità espressive dello straniamento come "risveglio dell'attenzione percettiva"⁴⁵ troverebbero dunque una duplice potenzialità: da un lato, attraverso lo sguardo nuovo sulle cose come visione sul mondo del bambino, e dall'altro lato come narrazione esplicita da parte della voce dell'adulto. In entrambi i casi al lettore viene offerta l'opportunità di guardare alla "nuda verità" delle cose⁴⁶ e di liberarsi da giudizi scontati ("automatismi"), godendo anche dello stupore provocato da questa sorta di "controstraniamento" che è lo straniamento svelato di Belyj:

Intersecandosi continuamente, lo sguardo retrospettivo dell'io odierno e quello dell'io passato ristabiliscono l'unità della coscienza lacerata del narratore protagonista. La rilettura, alla luce della consapevolezza derivata dall'esperienza antroposofica, della parte della sua biografia che aveva visto la riunificazione di "io" e "Io", consente al narratore di recuperare la coscienza perduta a causa del fallimento spirituale vissuto a Dornach e che in un certo senso lo aveva indotto all'abbandono della comunità. Il contrappunto delle due voci e l'alternanza dei molteplici piani temporali garantiscono all'opera una sorta di polifonicità romanzesca, sebbene, come in genere accade per le opere autobiografiche, il narratore protagonista e il narratore autobiografo corrispondono a un'unica identità, osservata in stadi diversi di maturazione spirituale⁴⁷.

www.esamizdat.it Cheti Traini, "Siamo nati nei mari": *Kotik Letaev* o la vita percepita da un bambino", eSamizdat, (XII), pp. 29-38

⁴⁴ Ivi, p. 341.

⁴⁵ C. Gabbani, "Epistemologia, straniamento e riduzionismo", *Annali del Dipartimento di Filosofia* (Nuova Serie), 2011 (XVII), pp. 95-134. Nella nota 6, p. 98 si legge: "Altrove, trattando di Tolstoj, Šklovskij affermerà che lo straniamento è un 'procedimento che consiste nel cogliere gli effetti dei singoli avvenimenti così come si riflettono nella coscienza di uomini del tutto estranei ad essi: le azioni vengono narrate da chi ne resta al di fuori' (V. Šklovskij, *Materiali e leggi di trasformazione stilistica* (Saggio su *Guerra e Pace*), Parma-Lucca 1978 [1928], cap. IV, p. 127)".

⁴⁶ Ivi, p. 96.

⁴⁷ C. Criveller, "Le strategie", op. cit., p. 341.

⁴³ C. Criveller, "Le strategie dell'ambiguità in *Zapiski Čudaka* di Andrej Belyj", *Europa Orientalis* 2007 (XXVI), 1, p. 340.

“Sobri e ubriachi”.

Lo straniamento nel dibattito sulla poesia italiana degli anni Sessanta: *ostranenie*, *Verfremdung*, alienazione

Salvatore Spampinato

◇ eSamizdat (XII), pp. 39-49 ◇

1. SOBRI E UBRIACHI

IN un saggio del 1966 intitolato *Due avanguardie*¹, Franco Fortini, argomentando un suo giudizio fortemente negativo nei confronti dei poeti della neoavanguardia italiana, riporta un aneddoto di Viktor Šklovskij secondo cui, rispondendo a un neoformalista, il teorico avrebbe detto: “I nostri antenati, gli Sciti, solevano sempre due volte deliberare, se la materia era di grande momento: la prima da ebbri, la seconda a mente sgombra. Ebbene, voi state ripetendo da sobri quel che noi, venticinque anni fa, abbiamo detto, per la prima volta, da ubriachi”².

La citazione serve a sancire il rifiuto fortiniano della neoavanguardia, interpretata come una ripetizione sterile delle posizioni delle avanguardie novecentesche in sede pratica e del formalismo russo in sede teorica; una ripetizione non solo ormai assolutamente inefficace nella società dei consumi degli anni Sessanta, ma che anzi risulta deleteria perché disinnesca, istituzionalizzandoli, i presupposti, le tecniche e lo spirito di quelli che potremmo chiamare gli zii primonovecenteschi. A questo etilismo acuto tardivo, Fortini contrappone in chiusura, non senza mordace ironia, una citazione di Brecht tratta dalla poesia *Der Zweifler* da lui tradotta con il titolo *Colui che dubita*: “Vi lascia sobri? Si può leggere al mattino?”³.

Ubriachi e sobri, neoformalisti e brechtiani: que-

sta contrapposizione, dalle impellenti radici storiche, è indice di una battaglia simbolica che si svolge in Italia da più di un decennio e che ha al centro la scoperta italiana di un concetto di fondamentale importanza per entrambi gli autori posti in questione, lo straniamento.

In questo breve contributo, per comprendere la presenza di tale concetto all’interno del dibattito italiano attorno alla poesia neoavanguardista, ci soffermeremo su due punti: 1) un ragionamento sulle possibili definizioni dello straniamento, attraverso quelle che sono passate alla Storia come le sue due più famose teorizzazioni: l’*ostranenie* formulato da Šklovskij nel suo celeberrimo *Iskusstvo kak priem* [L’arte come artificio] e la *Verfremdung* brechtiana, al centro della concezione di teatro epico e dialettico; 2) una riflessione sulla ricezione italiana di questi due concetti e dei loro autori, all’interno del campo letterario italiano tra la fine degli anni Cinquanta e l’inizio degli anni Sessanta, soprattutto da parte dei poeti del Gruppo 63 (Sanguineti e Pagliarani in primis) e di Fortini.

2. OSTRANENIE E VERFREMDUNG

Il dibattito attorno alle affinità e alle divergenze tra i due tipi di straniamento è molto ricco e difficile da esaurire qui con lo spazio che meriterebbe⁴. In questa sede ci limiteremo a ripercorre-

¹ F. Fortini, *Saggi ed epigrammi*, Milano 2002, pp. 77-92.

² Ivi, p. 88.

³ Ivi, p. 89. La poesia, nella traduzione di Fortini, è presente per la prima volta nella raccolta di B. Brecht, *Poesie e canzoni*, Torino 1959, pp. 424-427.

⁴ Per un approfondimento su questo tema si rimanda, tra la ricca bibliografia, almeno a: E. Barba, “Priem ostraneniija, Verfremdung, Hana”, *Sipario*, 1980 (XXXV), 406, pp. 68-71; J. Willett, “Brecht et les formalistes russes”, *Tel Quel*, Autunno 1965; Idem, *Brecht on theatre*, London 1964; *Verfremdung in der Literatur*, a cura di H. Helmers, Darmstadt 1984; L. Di Tommaso, “Ostraneniije/Vefremdung: uno studio comparativo”, *Teatro e Storia*,

re sinteticamente alcuni punti chiave delle diverse posizioni.

Già Reinhold Grimm considera le teorie dei formalisti russi come una delle due fonti (l'altra sono gli *Ökonomisch-philosophischen Manuskripte aus dem Jahre 1844* di Marx) che portano Bertolt Brecht a elaborare il concetto di *Verfremdung*. Anche a livello storico, non si può negare che Brecht, anche attraverso la mediazione di Sergej Tret'jakov⁵, abbia molto appreso dal suo soggiorno del 1934 in Unione sovietica, non solo per la visione di alcuni spettacoli dell'attore cinese Mei Lanfang – a cui è dedicato il primo scritto brechtiano contenente il termine *Verfremdung*⁶ – ma anche grazie al dialogo con i formalisti, per i quali l'*ostranenie* di Šklovskij era un punto di riferimento imprescindibile in sede letteraria. Lo stesso Šklovskij, in diverse interviste⁷, ha indicato una certa filiazione di un concetto dall'altro. Difficile da condividere è la posi-

zione di Willett, il quale dichiara addirittura che la *Verfremdung* sarebbe la perfetta traduzione in tedesco di *ostranenie*⁸. Ci sentiamo, anzi, in questo senso, di condividere alcune argomentazioni del critico Di Tommaso, che prende le mosse dall'analisi interlinguistica di Lachmann⁹ per poi estendersi a un'intelligente analisi semiotica:

“ostraneniye”[sic] contiene la parola “stran[n]yj”, che non significa tanto “fremd” (“estraneo”), quanto “seltsam” (“strano”). E non si tratta di una semplice differenza di significanti, bensì di significati: ci sono cose *estranee* che non sono *strane*; ci si può estraniare da una situazione senza per questo trovarla strana. E, d'altra parte, ci sono cose *strane* che non sono *estranee*; si può notare la stranezza di una situazione senza per questo sentirsi estranei a essa. Risultato: la traduzione precisa del termine russo sarebbe piuttosto “seltsammachen” (“rendere strano”, “straniare”) che “Verfremdung” (“rendere estraneo”, “estraniare”)¹⁰.

D'altronde non si può negare che la *Verfremdung* brechtiana – pur essendo debitrice di certe rivoluzionarie intuizioni formaliste e pur avendo delle forti affinità con alcune realizzazioni dello straniamento da parte di importanti registi teatrali russi di quegli anni come Vsevolod Mejerchol'd e Sergej Ejzenštejn – sia un concetto, per certi aspetti, con caratteristiche intrinseche molto differenti dall'*ostranenie*, per come è stato concepito da Šklovskij nel 1916. Se non altro perché l'*ostranenie* è elaborato in un contesto di riforma della critica letteraria e inteso, come nota Erlich, quale “principio universale della letteratura”¹¹, da applicare, potenzialmente, all'analisi di ogni prodotto letterario e in generale artistico, essendo un concetto definitorio della letterarietà in sé, contrapposta *in toto* al linguaggio pratico, mentre Brecht conia il suo straniamento all'interno di una definizione di prassi teatrale e di poetica specifiche, in rottura radicale con l'estetica precedente (*Gesamtkunstwerk* ma non solo). Inoltre, soprattutto nell'ultimo Šklovskij, lo straniamento si configura come uno strumento dialettico interno alla letteratura consistente nel superamento di stili letterari

2008, 29, pp. 273-312 e C. Ginzburg, “Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario”, Idem, *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano 1998, pp. 15-39.

⁵ Brecht e Tret'jakov si incontrarono più volte, a Berlino nel 1931 e a Mosca nel 1934, durante il viaggio in cui Brecht vide gli spettacoli di Mei Lanfang, e dialogarono anche a distanza, scambiandosi parecchie lettere. Tret'jakov fu importante critico e traduttore di Brecht in Russia, mentre Brecht riscrisse in tedesco alcune opere di Tret'jakov (*Voglio avere un bambino!*; *Ruggisci Cina!*). Si veda a proposito: S. Tret'jakov, *Dal futurismo al realismo socialista*, Milano 1979, soprattutto il capitolo su Brecht e gli estratti dal carteggio, rispettivamente pp. 185-207 e pp. 215-230; M. Hoover, “Brecht's Soviet connection: Tretjakov”, *Brecht heute. Jahrbuch der internationalen Brecht-Gesellschaft*, 1973, 3, pp. 39-56, e L. Di Tommaso, “Ostranenie/Verfremdung”, op. cit.

⁶ Si tratta di “Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst” [1937], *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, a cura di W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei, K.D. Müller, Berlin und Weimar-Frankfurt am Main 1988-2000, vol. XXII, pp. 200-210 (trad. it. “Effetti di straniamento nell'arte scenica cinese”, Idem, *Scritti teatrali*, Torino 1975, vol. II, pp. 102-111). Il testo sarebbe in realtà una seconda versione di *Bemerkungen über die chinesische Schauspielkunst*, scritto nel 1935 e pubblicato per la prima volta in traduzione inglese sulla rivista *Life and Letters Today* con il titolo *The Fourth Wall of China. An Essay on the Effect of Disillusion in Chinese Theater*.

⁷ Per esempio, in un'intervista per *Les lettres françaises*, 31 dicembre 1964, p. 6, Šklovskij dichiara: “A travers Sergej Tret'jakov – c'était un homme bien – c'est passé chez Brecht qui l'a appelé distanciation”. Una dichiarazione simile è presente anche in italiano, nell'intervista pubblicata postuma: V. Šklovskij, “Divagazioni sull'arte e sullo strutturalismo” [1975], *L'immagine riflessa*, 1999 (VIII), 1, p. 12: “Tret'jakov, membro del ‘Lef’, era amico mio e di Brecht; è stato lui a trasmettere il concetto di *ostranenie* (straniamento) a Brecht, quando era a Berlino”.

⁸ J. Willett, “Brecht et les formalistes russes”, op. cit.

⁹ R. Lachmann, *Die ‘Verfremdung’ und das ‘Neue sehen’ bei Viktor Šklovskij*, in *Verfremdung in der Literatur*, op. cit., p. 341.

¹⁰ L. Di Tommaso, “Ostranenie/Verfremdung”, op. cit., p. 286.

¹¹ V. Erlich, *Il formalismo russo*, Milano 1966, p. 191.

man mano che questi si automatizzano e quindi non vengono più percepiti come stranianti¹², mentre per Brecht lo straniamento, in molte fasi di elaborazione teorica, acquisisce il significato di contrapposizione radicale a tutto il modo di concepire l'arte e la letteratura proprio della cultura occidentale, da Aristotele in poi, allo scopo, come scrive Chiarini, di fondare "un'estetica altra"¹³ che rifiuti la catarsi come strumento di conoscenza e di godimento.

Per riportare due felici espressioni di Di Tommaso¹⁴, lo straniamento è, quanto meno nella sua prima forma di enunciazione, quella šklovskiana, un artificio *rilessivo* del linguaggio poetico, analizzato in quanto procedimento dell'arte; lo straniamento brechtiano è invece *transitivo*, cioè un processo aperto sul mondo che pretende di dire qualcosa non tanto del meccanismo letterario, quanto della società che quel meccanismo ha prodotto. Inoltre, Šklovskij punta l'accento della sua riflessione sulla percezione, arrivando perfino a citare Bergson per spiegare la sua idea di riappropriazione della realtà, tanto da permettere a Erlich di accomunare la sua posizione a quella di Eliot e di Cocteau¹⁵. Per il critico sovietico lo scopo dello straniamento non è tanto cognitivo – e ciò si vede perfettamente nei passi de *L'arte come artificio* incentrati sulla letteratura erotica – ma percettivo: il congegno letterario costruisce un "modo di vedere l'oggetto [...]"

predisposto [...] per far sì che la percezione vi si soffermi e raggiunga il più alto grado possibile di intensità"¹⁶. Brecht, invece, con la sua impalcatura illuministico-marxista, è del tutto estraneo a simili visioni irrazionaliste della letteratura e della vita: egli concepisce la *Verfremdung* prima di ogni altra cosa come uno strumento di conoscenza, come un nuovo modo di guardare, come un atteggiamento di divertimento che possa dirsi proprio "dei figli di un'era scientifica"¹⁷: "Sarà un atteggiamento critico. Rispetto a un fiume esso consiste nel regolare il corso del fiume; rispetto a un albero fruttifero consiste nell'innestare l'albero; rispetto alla locomozione, nel costruire nuovi veicoli e velivoli; rispetto alla società, nel rivolgimento della società"¹⁸.

Da questa frase emerge un'altra caratteristica fondamentale e originale dello straniamento brechtiano: l'importanza della prassi. Per Brecht, pensare non significa solo provare stupore per il mondo, scoprire la realtà "per rendere sensibili le cose, per fare della pietra una pietra"¹⁹: per Brecht, come dice il Signor Keuner in una delle sue *Storie*, "Denken heißt verändern" [pensare significa cambiare]²⁰. Come ha ben scritto Jameson, parlando della differenza tra *ostranenie* e *Verfremdung*: "Per Brecht, la distinzione fondamentale [...] è [...] fra staticità e dinamismo, fra ciò che viene percepito come immutabile, eterno, privo di storia, e ciò che viene percepito come mutevole nel tempo e di natura essenzialmente storica"²¹.

¹² Si veda per esempio Viktor Šklovskij, *Simile e dissimile. Saggi di poetica*, Mursia, Milano 1982 [1970], p. 166: "L'arte cambia, i generi si scontrano per mantenere viva la sensazione del mondo, perché dal mondo continui a venirci informazione, e non sia sentita come una forma ormai tradizionale" o, lapidariamente, Idem, "Divagazioni sull'arte e sullo strutturalismo" [1975], *L'immagine riflessa*, 1999 (VIII), 1, p. 10: "i sistemi mutano e mutano anche i loro legami semantici".

¹³ "L'estetico [...] come appropriazione del mondo e dunque sua trasformazione", P. Chiarini, "Ipotesi su Brecht", Idem, *Bertolt Brecht e la dialettica del paradosso*, Milano 1969, p. 19.

¹⁴ L. Di Tommaso, "Ilarità stranianti. Studio sulla teoria implicita del riso in Bertolt Brecht", *Reti di Dedalus*, febbraio 2011 <http://www.retidedalus.it/Archivi/2011/febbraio/TEATRICA/4_saggi.htm> (ultimo accesso 03/09/2019): "l'estranamento brechtiano ha funzione innanzitutto transitiva e solo secondariamente riflessiva, mentre quello šklovskijano ha funzione certamente riflessiva e solo ambigualmente transitiva. Non è un caso, infatti, che in Šklovskij la categoria di satira sia quasi del tutto assente, e che la parodia costituisca uno dei suoi argomenti principali (mentre in Brecht essi sono entrambi problemi discussi e procedimenti altrettanto praticati)".

¹⁵ V. Erlich, *Il formalismo*, op. cit., pp. 194-195, 297, 299.

¹⁶ V. Šklovskij, "L'arte come artificio" [1916], Idem, *Una teoria della prosa*, Bari 1966, p. 28.

¹⁷ B. Brecht, *Kleines Organon für das Theater*, Idem, *Werke*, op. cit., vol. XXIII, p. 96 (trad. it. *Breviario d'estetica teatrale*, Idem, *Scritti teatrali*, op. cit., vol. II, p. 184).

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ V. Šklovskij, "L'arte come artificio", op. cit., p. 16.

²⁰ "Pensare significa cambiare", B. Brecht, *Geschichten vom Herrn Keuner*, Idem, *Werke*, op. cit., vol. XVIII, p. 31 (trad. it. *Storie del signor Keuner*, Torino 2008, p. 18). Il brano per intero: "Il signor Keuner aveva scarsa conoscenza degli uomini. Diceva: La conoscenza degli uomini è necessaria solo là dove è in gioco lo sfruttamento. *Pensare significa cambiare*. Se penso a un uomo, lo cambio, e quasi mi sembra che non sia fatto come è, ma che fosse così solo quando io cominciai a farmi dei pensieri su di lui".

²¹ F. Jameson, *The Prison-House of Language: a Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton 1972 (trad. it. *La prigione del linguaggio. Interpretazione critica dello strutturalismo e del formalismo russo*, Bologna 1982). Per un approfondimento della lettura della *Verfremdung* condotta da

In un passo del *Messingkauf*, Brecht definisce lo straniamento della pittura surrealista uno “straniamento primitivo”, il quale “si risolve tutto in un divertimento provocato dallo choc”²². Esso non emancipa il fruitore dall’opera, che invece continua ad assorbirlo totalmente, come accade oggi con gli slogan commerciali. Rendere *strane* le cose secondo Brecht non basta, bisogna renderle *estranee*, e imparare a guardare il mondo non secondo il modello della giostra – da dentro, trascinati dal suo meccanismo – ma secondo quello del planetario, nel quale sia possibile osservare dall’esterno, in scala, come in un esperimento scientifico, i meccanismi della realtà, per capire se e come le teorie elaborate su di essa siano da modificare²³. Potremmo dire che lo straniamento brechtiano è insieme una categoria estetica e una categoria cognitiva e sociologica, e che anzi la sua più importante portata storica consista proprio nel tentativo di eliminare la barriera presente tra estetica e cognizione. In termini marxisti, Brecht ha definito in un suo scritto la *Verfremdung* come un procedimento dialettico del comprendere, come una “negazione della negazione”²⁴, atto a sopprimere e neutralizzare l’alienazione di cui parla Marx nei *Manuskripte*. Tutti gli choc provocati dal teatro epico e tutti i procedimenti autoestranianti applicati alla poesia rifuggono lo straniamento primitivo, considerato come fine a se stesso, e servono un intento che si vuole scientifico. Essi hanno sempre e solo uno scopo: la storicizzazione del presente e del passato, l’insegnamento all’osservazione disalienata dei meccanismi estetici, così come dei comportamenti umani, attraverso cui l’essere umano, finalmente cosciente di se stes-

so e dei suoi limiti, possa agire praticamente per un superamento delle sue condizioni attuali. Fortini ha scritto a proposito, nella sua introduzione a *Poesie e canzoni*, che per Brecht “il mondo, e senza stupore, esiste”²⁵, bisogna imparare a maneggiarlo. Quale frase potrebbe essere meno šklovskiana?

3. LO STRANIAMENTO IN ITALIA

Brecht è recepito in Italia molto prima di Šklovskij e dei formalisti russi. È un nome importante nel dibattito italiano già dal 1945, quando suoi scritti vengono pubblicati sul Politecnico di Vittorini; in seguito – dopo essere stato invisato al Pci per l’incompatibilità della sua estetica con lo ždanovismo ed essere diventato un autore-manifesto dell’Avanti! – viene presto legittimato, prima da Einaudi, che tra il 1951 e il 1954 pubblica il suo *Teatro* nella collana più celebrativa, I Millenni – con un’introduzione in cui Castellani lo definisce il “prototipo dello scrittore impegnato”²⁶ – poi nel 1956 dalla rappresentazione dell’*Opera da tre soldi* diretta da Strehler, destinata ad aprire la strada a una celebrazione massima di entrambi e, infine, nel 1959 da Fortini, che traduce le sue liriche e i suoi *song* e lo erge a “unico ‘poeta morale’ del Socialismo”²⁷. Insomma, Brecht nel 1960 si presenta come un autore che è riuscito a superare le diffidenze estetico-politiche del campo letterario italiano e a diventare presto l’autore maestro della cultura di sinistra. Non si può dire altrettanto dei formalisti russi e di Šklovskij. Se nel 1964 vede la luce per la Bompiani di Eco la prima edizione italiana de *Il formalismo russo* di Erlich, Alberto Arbasino ci informa che questo volume sarà “da allora citato fino allo *strip-tease*”²⁸ (e

Jameson, si veda anche Idem, *Brecht e il metodo*, Napoli 2008.

²² B. Brecht, *Messingkauf*, Idem, *Werke*, op. cit., vol. XXII, p. 824 (trad. it. *L’acquisto dell’ottone*, Idem, *Scritti teatrali*, Torino 1974, vol. II, pp. 96-97).

²³ Per il riferimento brechtiano alla giostra e al planetario si veda il brano del *Messingkauf*: *K-tyous und P-typus*, Idem, *Werke*, op. cit., vol. XXII, pp. 385-391 (trad. it. *Tipo «G» e tipo «P»*, Idem, *Scritti teatrali*, op. cit., vol. II, pp. 39-43).

²⁴ “*Verfremdung als ein Verstehen* (verstehen – nicht verstehen – verstehen), Negation der Negation”, B. Brecht, *Dialektik und Verfremdung* (1938), Idem, *Werke*, op. cit., vol. XXII, p. 401; brano inedito in lingua italiana. Una possibile traduzione potrebbe essere: “Straniamento come una comprensione (comprendere – non comprendere – comprendere), negazione della negazione”.

²⁵ F. Fortini, “Prefazione”, *Poesie e canzoni*, B. Brecht, op. cit., p. XVI.

²⁶ E. Castellani, “Introduzione”, B. Brecht, *Teatro*, Torino 1951, vol. I, p. XI. Per una lettura della ricezione di Brecht in Italia si rimanda a P. Barbon, *Il signor B.B. Wege und Umwege der italienischen Brecht-Rezeption*, Bonn 1987, e a M. Martini, M. Sisto, “Bertolt Brecht e la parabola italiana dello ‘scrittore impegnato’”, *L’invenzione del futuro. Breve storia letteraria della DDR*, a cura di M. Sisto, Milano 2009, pp. 336-343.

²⁷ F. Fortini, “Prefazione”, *Poesie e canzoni*, B. Brecht, op. cit., p. XX.

²⁸ A. Arbasino, “Viktor Šklovskij”, Idem, *Sessanta posizioni*, Milano 1971, p. 411. Per un interesse per Šklovskij da parte di Arbasino, si segnala anche Idem, “Non è possibile scrivere un roman-

ciò anche per una mancata conoscenza del russo); se sono presenti in varie riviste saggi di argomento formalista da parte di alcuni slavisti (animati, non a caso, da un crescente interesse per il neoformalismo)²⁹, Viktor Šklovskij è ancora "del tutto sconosciuto"³⁰ quando nel 1965 si reca a Roma per il congresso della Comes³¹, e la prima edizione della *Teoria della prosa*, in cui è contenuto il famoso *L'arte come artificio*, viene pubblicata in Italia solo nel 1966, da De Donato, una casa editrice nuova, senza molto capitale simbolico. Nello stesso anno è però edita da Feltrinelli la prima edizione italiana di *Saggi di linguistica generale* di Jakobson. Dal 1966 i titoli poi si infoltiscono sempre di più: su Rassegna sovietica appare un'antologia di testi a cura di M. Fabris, poi nel 1968 è edita da Einaudi la traduzione italiana della famosa antologia di Todorov, *I formalisti russi*. Si moltiplicano così, nella seconda metà degli anni Sessanta, i segnali di un interesse ormai manifesto, fino a che il metodo formalista viene pienamente legittimato da monografie italiane, la cui strada è aperta da Ambrogio, *Formalismo e avanguardia in Russia*, Editori Riuniti 1968 (per la casa editrice più vicina al Pci) e, sotto il segno del legame con lo strutturalismo francese e con la nuova semiotica sovietica, da testi come *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, a cura di Remo Faccani e Umberto Eco, e *I metodi attuali della critica in Italia* del 1970, a cura di Maria Corti e Cesare Segre. All'inizio degli anni Sessanta invece, in un campo letterario dominato dal marxismo ortodosso e dagli strascichi dell'estetica crociana e postcrociana, il formalismo, cono-

sciuto solo superficialmente come movimento storico, è ancora soprattutto un'etichetta scomoda e a tratti addirittura malfamante. Scrive ad esempio Alberto Arbasino nel 1966: "I Formalisti Russi apparvero prima di tutto come Leggenda. Fino a poco fa le loro teorie erano quasi ignote, gli scritti inesorabilmente introvabili, inesistenti le traduzioni in qualche lingua accessibile"³².

E sul volume di Erlich, introvabile in Italia: "Libri come questo sono capaci d'innamorare, incantare, disincantare... Hanno il potere d'illuminare e sconvolgere, di deviar carriere e folgorar vocazioni... e di fulminare balorde reputazioni"³³.

In realtà dichiarazioni come questa di Arbasino danno l'idea che comunque un vivo interesse da parte degli specialisti sia presente da tempo.

Nel pantheon multiforme di coloro che fonderanno il Gruppo 63, c'è la fenomenologia di Anceschi, ci sono i modernisti inglesi, Joyce, Eliot e Pound, e c'è un posto anche per i formalisti... e per Brecht.

In questo marasma estetico e artistico la categoria di straniamento ha una funzione centrale. Ma di che tipo di straniamento si tratta?

Per meglio addentrarsi nella questione, si analizzeranno di seguito tre *case-studies* tratti dal dibattito sulla poesia e, in generale, sulla letteratura della neoavanguardia.

3.1 I NOVISSIMI E SANGUINETI

I Novissimi, Einaudi 1960, è la prima antologia in volume di poeti vicini ad Anceschi e alla rivista *Il Verri*; è il primo tentativo di organizzare e sistematizzare la tendenza letteraria dei nuovi entranti sviluppando la loro proposta in modo coerente. Si tratta di un'antologia di cinque poeti, Elio Pagliarani, Alfredo Giuliani, Edoardo Sanguineti, Nanni Balestrini e Antonio Porta, corredata da una lunga introduzione di Giuliani e da una sezione intitolata *Dietro la poesia*, che raccoglie saggi teorici scritti dagli stessi poeti. Le poesie e le poetiche proposte sono davvero molto diverse tra loro, e se-

zo perfetto. Intervista a Roma con il leader del formalismo russo Viktor Sklovski [sic]", *Il Giorno*, 13 ottobre 1965, ora con il titolo "Roma, 13 ottobre 1965: Arbasino intervista Šklovskij", *Between*, 2013 (III), 5.

²⁹ Si veda per esempio V. Strada, "Formalismo e neoformalismo", *Questo e altro*, 1964 (III), 6-7, p. 51.

³⁰ A. Arbasino, "Viktor Šklovskij", op. cit., p. 418.

³¹ Ovvero "Comunità europea degli scrittori". Il congresso del 1965 aveva come titolo "Le avanguardie di ieri e di oggi" e vi parteciparono, oltre a Šklovskij, anche scrittori stranieri di calibro internazionale come Sartre e, chiaramente, molti neoavanguardisti. In quell'occasione Pagliarani tenne un importante discorso ora raccolto con il titolo "Per una definizione dell'avanguardia", *Gruppo 63. Critica e teoria*, a cura di R. Barilli e A. Guglielmi, Milano 2003.

³² A. Arbasino, "Viktor Šklovskij", op. cit., p. 410.

³³ *Ibidem*.

guono una strategia che, secondo Bourdieu³⁴, è tipica dei nuovi entranti nel campo: raggrupparsi pur nelle diversità per sommare il loro capitale simbolico nella comune contrapposizione alle posizioni già legittimate.

Pur nella ricchezza dei punti di vista, schematizzando molto, l'idea di fondo è molto chiara ed è ben espressa già nella prima pagina dell'introduzione, in cui, citando il Leopardi dello *Zibaldone*, Giuliani afferma che il compito della poesia "vera contemporanea" sia, innanzitutto, di "accrescere la vitalità"³⁵. Spiega così in cosa consista questa vitalità:

In che consiste, di fatto, l'effetto di *accrescimento* che una poesia sembra comportare [...]? Una poesia è vitale quando ci spinge oltre i propri limiti, quando cioè le cose che hanno ispirato le sue parole (se tratti anche di quelle povere inquiete «cose» che sono le parole stesse) ci inducono il senso di altre cose e di altre parole [...]; si deve poter profittare di una poesia come di un incontro un po' fuori dell'ordinario.³⁶

La poesia è concepita come un incontro fuori dell'ordinario che si sviluppa attraverso le capacità critiche proprie del linguaggio poetico in grado di riprodurre a un grado più alto e cosciente ciò che nel linguaggio quotidiano della società dei consumi è ormai "abuso di consuetudine"³⁷, tramite un'oggettivazione non inerziale che porti alla luce le contraddizioni e le ponga, con atteggiamento aperto, di fronte al lettore: "Pensiamo che parlando di noi o d'altro o di niente [...] la poesia debba aprirci un varco: nel rispecchiare la realtà rispondere al nostro bisogno di attraversare lo specchio"³⁸.

Il nome di Brecht, accoppiato a quello di Majakovskij, viene fuori solo quando si parla di Pagliarini e la sua poetica viene descritta in termini che ci appaiono simili a quelli brechtiani: il suo discorso si manifesta "in forma di pensieri non concettuali ma 'gestuali'", il suo linguaggio è "pensato drammaticamente"³⁹.

La nuova introduzione all'edizione del 1965 è per il nostro discorso esplicativa del senso di fondo della poetica neoavanguardista. In essa, in un contesto profondamente mutato, Giuliani, citando direttamente Jakobson, parla esplicitamente di funzione poetica e si afferma di voler "saggiare il grado di energia di una cultura linguistica"⁴⁰. Qui la poesia è definita come "rito demente e schernitore" che "si misura con la *degradazione dei significati* e con l'*instabilità fisiognomica* del mondo verbale in cui siamo immersi"⁴¹ e si afferma che il linguaggio debba essere esaltato "*straniandolo* [corsivo mio – S.S.] dalle sue proprietà semantiche, lacerandone il tessuto sintattico, scomponendone l'armonia, e ricostruendolo in ordini provvisori"⁴². Chiaramente il verbo "straniare" non ha alcuna valenza brechtiana, semmai è più vicino alla concezione formalista.

In un volume con un'impostazione di questo tipo si colloca poi il saggio di Sanguineti, *Poesia informale?*, in cui lo straniamento occupa un posto centrale: esso è esplicitamente "di marca brechtiana"⁴³, definito con il termine tedesco *Verfremdung*, con tanto di riferimento alla sua connessione con la categoria marxiana di alienazione (*Veräusserung*). Senonché, subito sotto, Sanguineti spiega il suo ricorso alla *Verfremdung* "come straniamento, non dalla poesia [...] ma da una poesia, storicamente concreta, da una poetica letteraria"⁴⁴. E specifica: "Quegli effetti sovrastrutturali che la crisi di un linguaggio dato dimostrava nelle altre arti, sotto la specie di una crisi *del* linguaggio, erano per me da ritrovarsi nei confronti di un linguaggio poetico [...], nella speranza [...] di 'fare dell'avanguardia un'arte da museo'"⁴⁵.

L'intento di Sanguineti è, insomma, in ultima analisi, di straniare la poetica dell'avanguardia novecentesca in modo da superarla dialetticamente, in un procedimento artistico che si colloca tutto all'interno del linguaggio poetico e dei suoi meccanismi

³⁴ P. Bourdieu, *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Paris 1992 (trad. it. *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano 2013).

³⁵ A. Giuliani, Introduzione a *Novissimi. Poesie per gli anni '60*, Torino 1965, p. 15.

³⁶ Ivi, p. 20.

³⁷ Ivi, p. 18.

³⁸ Ivi, p. 16.

³⁹ Ivi, p. 24.

⁴⁰ A. Giuliani, "Prefazione alla presente edizione", *Novissimi*, op. cit., p. 8.

⁴¹ Ivi, p. 9.

⁴² Ivi, p. 5.

⁴³ E. Sanguineti, *Poesia informale?*, *Novissimi*, op. cit., p. 203.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Ibidem.

formali, non diverso nella sostanza da quello lodato da Šklovskij nella narrativa modernista personificata dal *Tristram Shandy* di Sterne. In Sanguineti si manifesta però, anche se in modo indiretto, anche una speranza diversa: far sì che un'esperazione del "formalismo e l'irrazionalismo dell'avanguardia" porti a "a un grado di storica coscienza eversiva"⁴⁶. Lo straniamento sanguinetiano si prefigura così come uno strano ibrido in cui si vorrebbe che a uno straniamento sostanzialmente di tipo formalista, di carattere sperimentale e letterario, corrisponda, quasi automaticamente, uno straniamento sociale e cognitivo, questo sì di tipo apertamente brechtiano e marxista, capace di portare alla coscienza i meccanismi mentali e psicologici ("del patetico e del patologico") di una condizione storica, ma vista tutta dall'interno, incapace di guardarsi dall'esterno: "Il *Laborintus* era insomma la descrizione di uno straniamento sofferto con la coscienza dello straniamento, e anzi di uno straniamento inoculato volutamente, se possibile, in dose particolarmente massiccia, a scopo analitico-sperimentale"⁴⁷.

3.2 IL QUINTO NUMERO DEL MENABÒ E LA VERFREMDUNG DI UMBERTO ECO

Il Menabò di letteratura, la famosa rivista fondata nel 1959 da Elio Vittorini e Italo Calvino, decide nel 1961 e nel 1962 di dedicare due numeri al tema dell'industria e della letteratura: il n. 4 e il n. 5. Nell'editoriale del quarto numero Vittorini chiarisce da subito il punto della questione: l'esigenza "di vedere a qual punto le 'cose nuove' tra cui oggi viviamo, direttamente o indirettamente, per opera dell'ultima rivoluzione industriale abbiano un riscontro di 'novità' nell'immaginazione umana"⁴⁸. Il punto non è stimolare una letteratura che parli di fabbriche e

aziende, ma superare i "limiti letterariamente 'pre-industriali'" e cercare una vera possibilità per la letteratura di essere "pienamente all'altezza della situazione in cui l'uomo si trova di fronte al mondo industriale"⁴⁹. Soprattutto nel n. 5, Vittorini, marxista eterodosso già dai tempi del Politecnico sempre attento alle nuove possibilità di rinnovamento della letteratura⁵⁰, sviluppa questo discorso aprendo il dibattito a un'indagine sugli sperimentalismi linguistici e formali tipici di un certo tipo di letteratura industriale. Il numero potrebbe essere interpretato, in termini boudieusiani, come un tentativo da parte di Vittorini di trovare una nuova legittimazione dopo il suo riposizionamento nel campo a partire dal 1956, anno in cui fuoriesce dal Pci, e nel contempo anche di legittimazione dei nuovi entranti neoavanguardisti all'interno del polo eteronomo del campo, in cui si è aperto un varco dopo la crisi massiccia del neorealismo. Il clima culturale in cui si svolge questa operazione strategica è ben descritto da Eco nel saggio *Opera aperta: il tempo, la società* che ora introduce la nuova edizione di *Opera aperta*⁵¹, in cui, tra l'altro, veniamo a conoscenza di aneddoti che rivelano significativamente "vaghi sentori strutturalistici nell'aria" come gli incontri "quasi ogni sera nella libreria Aldrovandi" in cui Vittorini si presentava avendo "sottobraccio la fonologia di Trubetcoij [sic]"⁵² e apprendiamo dei tre shock che sconvolsero Eco in quegli anni: Lévi Strauss, Jakobson e — neanche a dirlo — i formalisti russi, conosciuti attraverso il volume di Erlich, che Eco stava facendo pubblicare per Bompiani⁵³. Il risultato di questa operazione è un fascicolo con una fortissima dialettica interna in cui convivono, da un lato, una poco convinta introduzione di Vittorini⁵⁴ e

⁴⁹ Ivi, p. 18.

⁵⁰ Si veda a proposito *La polemica Vittorini-Togliatti e la linea del PCI nel '45-47: testi del "Politecnico" e scritti critici di N. Recupero, F. Leonetti, E. Fiorani*, Milano 1974.

⁵¹ U. Eco, *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano 2009; per esempio a pag. XVI si legge: "Vittorini pare introdurre nella cittadella della critica marxista i fermenti dell'avanguardia e delle nuove metodologie critiche".

⁵² Ivi, p. VII.

⁵³ Ivi, p. VIII.

⁵⁴ E. Vittorini, "Ancora industria e letteratura", *Il Menabò di letteratura*, 1962, 5, pp. 1-4.

⁴⁶ Ibidem. Qui chiaramente il discorso è sul Sanguineti di *Laborintus*. Non si dimentichi però il Sanguineti autore, in quegli anni, di ballate, nella cui poetica agisce, attraverso Villon, un interesse squisitamente brechtiano, volto a una rifunzionalizzazione dello stile comico in chiave eversiva. Si veda a proposito Gian Luca Picconi, "La controverità delle madri: la ballata 'à la manière de Villon' tra Sanguineti e Pasolini", *Between*, 2016 (VI), 12, pp. 1-20.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ E. Vittorini, "Industria e letteratura", *Il Menabò di letteratura*, 1961, 4, p. 13.

un saggio estremamente antiprogressista di Fortini⁵⁵ e, dall'altra, stralci di *Purgatorio dell'inferno* e di *Capriccio italiano* di Sanguineti e, soprattutto, un saggio di Eco "Del modo di formare come impegno sulla realtà". Già dal titolo provocatorio emerge l'intento di Eco di conciliare teoricamente l'idea di impegno, fondamentale nella tradizione letteraria marxista degli anni Cinquanta, e l'attenzione per la forma come fulcro della teoria neoavanguardista. Anche questa operazione passa da un'analisi e da un'interpretazione del concetto di straniamento. Il discorso prende le mosse da un'operazione di chiarezza espositiva sui termini che verranno utilizzati: si distingue tra l'*Entfremdung* marxiana (alienazione-a-qualcosa) e la *Verfremdung* (alienazione-da-qualcosa nel senso di estraniamento), si citano ampiamente Marx e Hegel e si fanno anche generosi riferimenti a Brecht⁵⁶. Si parla di: "un eludere l'*Entfremdung* grazie alla *Verfremdung*, uno sfuggire all'alienazione grazie a una tecnica di straniamento – così come Brecht, perché lo spettatore si sottragga alla eventuale ipnosi della vicenda rappresentata, richiede che si tenga accesa la luce in sala e che il pubblico possa fumare"⁵⁷.

Senonché l'accento di Eco si sposta presto su

una seconda distinzione, quella tra due tipi di alienazione: il tipo di alienazione "di cui parla Marx [...] di cui si occupa l'economia politica", che ha a che fare con "una società di proprietà privata" e l'alienazione invece all'oggetto che l'operaio produce e usa, un'alienazione irriducibile, "una struttura dell'esistenza" che non può essere "*mai risolta per sempre*", anche in una società socialista⁵⁸. L'interesse si concentra così su un tipo di alienazione che, šklovskianamente, pertiene soprattutto alla *percezione*. Vengono fatti esempi tratti dalla vita moderna, come il semaforo, l'automobile e il treno, e ci si arriva a chiedere "perché [...] si pensa come alienante il rapporto di simbiosi con l'automobile e non si sospetta di alienatività la simbiosi del cavaliere col proprio cavallo[...]?"⁵⁹, salvo poi rilevare in una canzone di Claudio Villa, *Binario*, "quanto facilmente anche le nuove immagini e la coscienza della nuova realtà tradotta in immagini, possa[no] pietrificarsi appena venga introdotta in un giro di consumo" poiché "la metafora del treno è già *usurata* [corsivo mio – S.S.] da più di un secolo"⁵⁹. Potremmo dire, insomma, che l'automobile è *straniante* negli anni Sessanta perché ancora non *automatizzata* come il treno. Ma il discorso è in realtà più complesso. E lo si capisce quando si passa dagli oggetti industriali alle forme d'arte: per esempio quando Eco porta l'esempio della musica atonale.

La ribellione contro il sistema tonale [...] non riguarda solo una dialettica di invenzione e maniera; non si esce dal sistema solo perché ormai le consuetudini si sono irrigidite, la rosa delle possibilità inventive (in senso puramente formale) esaurita, [...] svuotata di qualsiasi capacità di suggestione. Il musicista rifiuta il sistema tonale perché esso ormai traspare sul piano dei rapporti strutturali *tutto un modo di vedere il mondo e un modo di essere al mondo*.⁶⁰

Ne consegue che le forme avanguardiste sono, paradossalmente, più adatte a rappresentare il presente:

Se nella pittura informale come nella poesia, nel cinema come nel teatro osserviamo l'affermarsi di *opere aperte*, dalla struttura ambigua, sottoposta a una indeterminazione degli esiti, questo avviene perché le forme in questo modo adeguano tutta una

⁵⁵ F. Fortini, "Astuti come colombe", *Il Menabò di letteratura*, 1962, 5, pp. 29-45.

⁵⁶ Autore a cui, l'anno successivo, sarà dedicato molto spazio nell'"Introduzione alla I edizione" di *Opera aperta* e che, nell'"Introduzione alla II edizione" [1967], sarà definito "l'unico chiaro esempio di appello ideologico risoltosi in opera aperta" (op. cit., p. 20). Una lettura di questo tipo di Brecht in chiave formalista non può essere compresa senza porre attenzione sulla mediazione culturale attuata da R. Barthes, futuro padre dello strutturalismo e della semiotica, autore-guida di Eco. Barthes dal 1954 diviene per tutti gli anni Cinquanta e Sessanta uno tra i più instancabili critici brechtiani fuori dalla Germania e le sue analisi critiche hanno ampi influssi in Italia, anche tra gli autori della Neoavanguardia come Sanguineti (si veda E. Sanguineti, "Poesia e mitologia", *Novissimi*, op. cit., pp. 205-213) e non rimangono indifferenti neanche a Fortini, che nell'Introduzione a *Poesie e canzoni* ne riprende alcuni dei punti fondamentali, quelli riguardanti la distanza incolmabile nel teatro epico tra segno e significato. Sul brechtismo di Roland Barthes si vedano gli articoli ora raccolti nell'antologia R. Barthes, *Bertolt Brecht*, Roma 2014, il saggio L. Di Tommaso, "L'estranamento tra dialettica e differenza. Uno studio sul brechtismo di Roland Barthes", *Culture Teatrali*, 15 dicembre 2011, e la monografia Marco Consolini, *Théâtre populaire 1953-1964: storia di una rivista militante*, Roma 2002.

⁵⁷ U. Eco, "Del modo di formare come impegno sulla realtà", *Il Menabò di letteratura*, 1962, 5, p. 211.

⁵⁸ Ivi, pp. 202-203 (una distinzione, questa, rimproverata a Eco sia da Vittorini nella sua introduzione che da Fortini nel suo saggio, con un riferimento ai film di Chaplin e, emblematicamente, a Brecht).

⁵⁹ Ivi, pp. 212-214 e n. 8.

⁶⁰ Ivi, p. 216.

visione dell'universo fisico e dei rapporti psicologici [...] e avverte di non poter parlare di questo mondo nei termini formali coi quali si poteva definire il Cosmo Ordinato che non è più il nostro. [...] Quello che potrebbe apparirci un discorso sull'uomo dovrebbe oggi atteggiarsi secondo i moduli d'ordine formativo che servivano a parlare di un uomo di ieri. Rompendo questi moduli d'ordine l'arte parla, attraverso il suo modo di strutturarsi, dell'uomo di oggi.⁶¹

A questo *adeguamento* necessario non corrisponde, però, un venir meno di uno slancio politico. Per Eco, così come in Sanguineti – il cui saggio *Poesia informale?* viene espressamente citato⁶² – il lavoro artistico, pur essendo tutto interno alla forma d'arte – sia essa musica, pittura o letteratura – viene investito dalla fiducia e quasi dalla pretesa che alla rottura delle vecchie forme corrisponda, nella società, una possibilità di vedervi attraverso e faccia sì che l'avanguardia non diventi "maniera, esercizio compiaciuto"⁶³. Si conserva così, in Eco come in Sanguineti, la stessa ambivalenza che è il discrimine tra Šklovskij e Brecht: rispecchiare forme e linguaggi tentando di rispecchiare comportamenti. È condanna e fortuna dell'avanguardia rimanere in bilico in questa ambivalenza.

3.3 IL MANUALE DI POESIA SPERIMENTALE DI GUGLIELMI E PAGLIARANI

Nel 1966 viene pubblicata per Mondadori un'antologia di poesia contemporanea a cura del poeta Elio Pagliarani e del critico Guido Guglielmi. Scopo dell'operazione è fare il punto sulla produzione poetica italiana degli ultimi anni tentando di inserirla in un sistema teorico rigoroso, di chiara matrice strutturalista e neoformalista. I poeti vengono classificati facendo riferimento alla funzione della lingua che nei loro componimenti risulta egemone; si formano così due gruppi: 1) gli autori che danno maggior importanza alla funzione dell'espressione e 2) gli autori che, invece, privilegiano la funzione della comunicazione, a loro volta divisi tra coloro che sviluppano maggiormente i significanti o i significati. È un'antologia in cui uno spazio enorme è occupato dai poeti neoavanguardisti, anche se c'è

una certa presenza anche di autori sperimentali che erano stati di *Officina*, come Pasolini, Leonetti, Roversi, Volponi, e di outsider come Zanzotto. C'è un illustre assente, non casuale: Franco Fortini. L'antologia è preceduta da una nutrita introduzione a quattro mani il cui titolo cita apertamente Jakobson: *Funzione poetica della lingua*. Un poeta e un critico neoavanguardisti intendono, a sei anni di distanza dai *Novissimi*, legittimare pienamente una poetica e un metodo teorico. E in modo diverso rispetto agli anni prima: non si tratta più di introdurre nel campo una posizione da nuovi entranti, si tratta adesso di mostrarne l'egemonia. È indispensabile quindi che l'analisi critica neoformalista sia estesa anche ad autori altri, con poetiche e posizioni diverse. L'impostazione è esplicita e chiaramente espressa già nei titoli e nella prima pagina: "La nostra ipotesi di lavoro è che la mediazione tra poesia e cultura sia rappresentata dall'istituto linguistico"⁶⁴.

Per il nostro scopo riveste una particolare importanza la prima parte dell'introduzione, e in specie un brano tratto dalla seconda pagina. Qui, dopo aver parafrasato Saussure sulla definizione di lingua come sistema di differenze, si ripropone la distinzione, squisitamente šklovskiana, tra uso letterario della lingua e uso pratico, con tanto di nota in cui si rimanda all'edizione francese di Jakobson, *Essais de linguistique générale* e a quella inglese di Erlich, *Russian formalism* (le edizioni italiane saranno pubblicate entrambe nello stesso 1966, anno di svolta, come abbiamo visto, per la ricezione del formalismo russo in Italia): "Mentre la comunicazione pratica non esige la consapevolezza dello strumento comunicativo, la poesia richiede il rilievo autonomo delle strutture linguistiche del discorso, l'uso consapevole delle relazioni dei segni, la *percezione* [corsivo mio – S.S.] delle forme"⁶⁵.

Tuttavia, nella frase immediatamente successiva, si sente il bisogno di specificare: "E non sarà inutile sottolineare che l'estetica di Brecht, la quale fonda l'effetto di straniamento sulla distinzione tra figura-

⁶¹ Ivi, p. 220.

⁶² Ivi, p. 234.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ *Manuale di poesia sperimentale*, a cura di E. Pagliarani e G. Guglielmi, Milano 1966, pp. 9-10.

⁶⁵ Ivi, p. 10.

zione e cosa figurata, tra segno e referente⁶⁶, appare perfettamente coerente, anche da un punto di vista teorico, con un'estetica di questo tipo⁶⁷.

Un passaggio che è forse l'esempio più lampante della strategia neoavanguardista sullo straniamento, che tende a saldare, su un piano teorico, l'approccio formalista e quello brechtiano.

4. CONCLUSIONI PROVVISORIE: ZEITGEIST EPICO

Prendendo le mosse dalla ricostruzione del dibattito storico attorno alle categorie *ostranenie* e *Verfremdung*, si sono dapprima esaminate le diverse posizioni teoriche allo scopo di esemplificare come, nonostante i concetti siano stati tradotti in italiano con lo stesso termine, straniamento, e nonostante essi abbiano indubbiamente cospicue affinità teoriche e storiche, siano in realtà due categorie diverse con caratteri peculiari e irriducibili l'uno all'altro.

Successivamente, abbiamo tentato di ricostruire l'interpretazione critica che dello straniamento hanno dato alcuni critici e poeti italiani vicini alla Neoavanguardia, sforzandoci sempre di inserire il dibattito all'interno del suo preciso contesto storico-culturale e di tenere conto del fenomeno più generale della problematica ricezione di Brecht e del formalismo russo in Italia negli anni Sessanta del secolo scorso.

Ne risulta un quadro ricco di suggestioni in cui, considerando comunque posizioni e sfumature diverse da caso a caso, si delinea una strategia complessiva riguardo allo straniamento da parte dei neoavanguardisti italiani, atta a presentare se stessi come innovatori e insieme come continuatori di una tradizione. In questa operazione un ruolo essenziale giocano i riferimenti al formalismo russo da una parte e a Brecht dall'altra. In particolare, la presenza di Brecht nel dibattito è utile ai nuovi entranti per due motivi, speculari tra loro: 1) nella battaglia per la legittimazione dello scomodo modello formalista

e di se stessi, Brecht funge da "cordone sanitario"⁶⁸ tramite cui è possibile presentarsi in una luce "accettabile" alla critica letteraria marxista degli anni; 2) riuscire a leggere Brecht in modo diverso e originale significa appropriarsi del capitale simbolico di un autore che negli anni Sessanta ha un ruolo chiave nella cultura italiana di sinistra su tantissimi livelli (tanto che questa temperie culturale sarà definita da un affermato critico teatrale "L'età di Brecht"⁶⁹), strappandone l'eredità poetica ad autori come Fortini con un'operazione per certi versi molto simile a quella, sicuramente più visibile, attuata su Eliot contro il poeta al vertice della legittimazione: Eugenio Montale.

Una riflessione di questo tipo permette di comprendere meglio anche la frase di Fortini da cui siamo partiti e l'esigenza fortiniana di marcare dei distinguo tra i ripetitori sterili di Šklovskij e l'attualità di Brecht. L'operazione di Fortini è parimenti interessata, spinta dall'esigenza di non farsi strappare l'eredità da minacciosi nuovi entranti, anche perché egli in quegli stessi anni si sta creando una posizione da contrapporre all'egemonia lirica italiana proprio traducendo e importando nel campo letterario italiano la lingua "doppiamente *altra*"⁷⁰ di Brecht. La lettura fortiniana di Brecht è agli antipodi rispetto a quella neoavanguardista: sulla scorta di Lukács e della sua categoria di prospettiva, lo straniamento è da lui interpretato e praticato come una possibilità estrema di leggere anche i tratti più alienanti della società neocapitalistica attraverso una spinta tutta classica all'unità dell'uomo, per poter raccontare la modernità dall'esterno, con uno slancio che punta a superarla. Non a caso, proprio nel quinto numero del *Menabò*, qualche pagina prima del sopracitato saggio di Eco, Fortini scrive polemicamente nel suo *Astuti come colombe* "di voler apparire il più astratto, il meno impegnato e impiegabile, il più 'reazionario' degli scrittori" al cospetto dei "gestori della cultura industriale e progressi-

⁶⁸ L'espressione è attribuita in maniera dubbia a Vittorini o a Calvino da Eco nel suo "Opera aperta: il tempo, la società", op. cit., p. VIII.

⁶⁹ A. Lazzari, *L'età di Brecht*, Milano 1979.

⁷⁰ L. Lenzini, *Il poeta di nome Fortini: saggi e proposte di lettura*, Lecce 1999, p. 136.

⁶⁶ Su quanto questa lettura di Brecht risenta delle riflessioni di Barthes, si rimanda alla nota 54.

⁶⁷ *Manuale di poesia*, op. cit., p. 10.

sta"⁷¹ e non a caso proprio in quella sede propone la sua opzione di resistenza e di straniamento:

[...] preservare le residue capacità rivoluzionarie del linguaggio in una nuova estraniamento, diversa da quella brechtiana ma su quella orientata. Le poetiche dell'occulto e dell'ermetico potrebbero essere paradossalmente, e fra scoppi di risa, riabilitate. Farsi candidi come volpi e astuti come colombe. Confondere le piste, le identità. Avvelenare i pozzi.⁷²

Sulla cospicua problematicità insita nell'interpretazione di questa posizione fortiniana è impossibile qui soffermarsi. In ogni caso, l'opposizione costruita tra brechtiani e avanguardisti avrà vita breve e già dopo il Sessantotto non avrà più senso di esistere. In ambiente neoavanguardistico, in particolare, le posizioni si divaricheranno tra uno strutturalismo semiotico ormai disinteressato alla modificazione della società e un ritorno alla comunicazione in cui, in un contesto totalmente mutato, un Brecht divenuto marginale servirà a Sanguineti per legittimare, insieme con quello brechtiano, il suo "periodo in qualche modo purgatorio"⁷³. Negli anni Sessanta, invece, la battaglia per l'eredità brechtiana terrà impegnati molti tra i più importanti intellettuali e poeti italiani del secondo Novecento. Ma non tutti. Non è inutile notare che tra le due strategie per accumulare capitale simbolico (contrapporre i formalisti all'egemonia marxista o tentare un amalgama) i nuovi entranti neoavanguardisti sembrano muoversi in realtà in due diverse direzioni: i prosatori (Arbasino e Manganeli) verso la prima, mentre verso la seconda sono interessati soprattutto i poeti e tra loro, com'era facile intuire, coloro che si collocano più a sinistra e non vogliono rinunciare alla nozione di impegno (soprattutto Sanguineti e Pagliarani). Arbasino, che non è né poeta, né brechtiano, né tanto meno marxista, riassumerà così perfettamente quella temperie culturale, in quello che, non senza ironia, chiamerà lo "*Zeitgeist* epico": "Il *priem ostranenija* [...] corrisponderà inevitabilmente all'*alienazione*, se non addirittura (meglio) allo *straniamento*, dunque naturalmente *Verfremdungseffekt*, con spettacolari analogie fra

il saggio-programma di Šklovskij e i testi di Brecht posteriori esattamente di vent'anni"⁷⁴.

Oggi invece, a cinquant'anni di distanza, possiamo provvisoriamente concludere che alla domanda su chi abbia più ragione, con la sua interpretazione e con la sua appropriazione o, se si preferisce, su chi siano il vero Brecht e il vero Šklovskij non spetta a noi rispondere, e che forse in fin dei conti questa è una domanda di poca importanza, sia da un punto di vista storico che da un punto di vista letterario, soprattutto riguardo ad autori come Šklovskij e Brecht. Il primo concepiva la letteratura come un meccanismo dinamico in continua contraddizione con se stesso per rinvigorire la percezione umana della realtà, per far sì che si possa scoprire come nuova, e il secondo concepiva l'arte come uno strumento di divertimento e conoscenza insieme, plagiando e divorando senza scrupoli forme, concetti, estetiche, linguaggi, per rifunzionalizzarli e piegarli al suo progetto di educazione all'intelligenza.

Forse, in clima šklovskiano o brechtiano, sarebbe più interessante chiedersi quali forme letterarie siano state e siano oggi efficaci, quali abbiamo rievocato e quali riescano a ravvivare la nostra percezione, quali, e in che modo rispetto al passato, riescano a smuovere la nostra incoscienza per renderci capaci di vedere i nostri comportamenti e il nostro mondo in modo diverso, facendoci venire voglia di cambiarlo e di viverlo a fondo, con stupore e intelligenza, mentre siamo, invece, ormai, inesorabilmente, quotidianamente travolti da shock sì stranianti ma pubblicitari e inconsistenti, trascinati via dalla corrente. Perché Šklovskij voleva che la letteratura fosse un rapporto non supino con il passato, una relazione zio-nipote e, citando Ejzenštejn, scriveva: "nella vita la verità esiste sempre, ma è la vita che solitamente manca"⁷⁵.

www.esamizdat.it Salvatore Spampinato, "Sobri e ubriachi". Lo straniamento nel dibattito sulla poesia italiana degli anni Sessanta: *ostranenie, Verfremdung, alienazione*", *eSamizdat*, (XII), pp. 39-49

⁷¹ F. Fortini, *Saggi*, op. cit., p. 67.

⁷² Ibidem.

⁷³ E. Sanguineti, "Il paradosso dell'autore", *l'Unità*, 14 agosto 1976.

⁷⁴ A. Arbasino, "Viktor Šklovskij", op. cit., p. 416.

⁷⁵ V. Šklovskij, *C'era una volta*, Milano 1968, p. 216.

“Moj Dinozavr samych čestnych pravil”: Prigov riscrive Puškin tra straniamento e dissacrazione

Alice Bravin

◇ eSamizdat (XII), pp. 51-61 ◇

Разве есть в истории русской поэзии
другой человек, который бы цитиро-
вал Пушкина так часто?

D. Prigov¹

Май дада саамах частных правал
Бой бябя бабых бебббыб ббабиб
Вой вявя вавыв вевввыв ввавив
Гой гягя гагыг гегггыг ггагиг
Дой дядя дадыд дддедыд ддадид [...]².

IN questo frammento il verso iniziale di uno dei testi più noti della letteratura russa, il poema *Eugenij Onegin* di Aleksandr Sergeevič Puškin, il classico sacro per eccellenza del canone letterario russo, sono stravolti in una scrittura straniante. L'autore di tale adattamento è uno degli artisti più poliedrici e interessanti della seconda metà del Novecento, Dmitrij Aleksandrovič Prigov (1940-2007): poeta, pittore, grafico, autore di installazioni, video arte, performance teatrali e musicali, egli è “il vero artista universale dei tempi moderni”³, tra i fondatori del movimento concettualista moscovita.

Nell'*Azbuka 7* [Alfabeto 7] il primo verso dell'*Onegin* è ripetuto più volte e per ogni rigo le lettere dell'originale sono sostituite da consonanti o vocali secondo l'ordine dell'abecedario russo. In un bizzarro catalogo alfabetico, che ricorda uno scioglilingua infantile, la fonte originaria (l'apertura

del capolavoro puškiniano) è completamente desamantizzata e decontestualizzata, è ridotta a puro suono e semplice alternanza di lettere e risulta quasi irriconoscibile: Prigov fa percepire il testo, familiare a ogni russo e a chiunque conosca e ami la letteratura russa, come qualcosa di estraneo. Rompendo la consuetudine recettiva ed eliminando l'elemento di routine, egli sottrae l'oggetto all'“automatismo della percezione”⁴ e lo sottopone a un'operazione di radicale decostruzione e di conseguente demitizzazione.

Procedimenti stranianti e decostruttivi sono alla base della poetica del concettualismo russo: questa corrente, che i critici concordemente fanno affluire nell'alveo del postmodernismo e della quale Prigov rappresenta una tra le maggiori voci, nasce all'inizio degli anni Settanta a Mosca, in un terreno favorevole a ogni tipo di sperimentazione che risente delle influenze occidentali filtrate attraverso la cortina di ferro. Le novità proposte, che si pongono fuori dai criteri sia dell'arte di regime che di quella dissidente, scardinano le aspettative del pubblico e lo costringono ad avvicinarsi alle più diverse manifestazioni (dalla poesia alle arti figurative) secondo logiche del tutto inattese: invalidando il radicato rapporto tra fruitore e oggetto artistico le opere concettualiste provocano un certo disagio nel destinatario⁵. Come uno “specchio collocato di fronte alla cultura russa nel quale essa per la prima volta

¹ “C'è forse qualcun altro nella storia della poesia russa che abbia citato così spesso Puškin?”, B. Obermayr, “Puškin – eto byl Lenin moego vremeni, ili: Ot Puškina k Milicaneru. Posleslovie k četvertomu tomu”, D. Prigov, *Sobranie Stichov. Tom IV*, Wien 2003, p. 215. Qui e oltre, ove non diversamente indicato, le traduzioni dal russo all'italiano sono mie.

² D. Prigov, “Azbuka 7” [1984], <<http://www.prigov.ru/bukva/azbuka07.php>> (ultimo accesso 03/09/2019).

³ M. Caramitti, *Letteratura russa contemporanea. La scrittura come resistenza*, Roma-Bari 2010, p. 113.

⁴ V. Šklovskij, “Iskusstvo kak priëm” [1917], Idem, *O teorii prozy*, Moskva 1929, p. 13 (trad. it. “L'arte come procedimento”, *Teoria della prosa*, Torino 1976).

⁵ S. Burini, “Il fecondissimo nulla: alcuni esempi di semiotica dello zero nel concettualismo russo”, *Annali di Ca' Foscari*, 2008 (XLVII), 2, p. 196. Per un approfondimento sul concettualismo russo si vedano M. Tupicyn, *Arte sovietica contemporanea*, Milano 1990, e la monografia di E. Bobrinskaja, *Konceptualizm*, Moskva 1994.

si è vista a figura intera”⁶, la poetica concettualista gioca a “trasformare in altro l’arte, o l’altro in arte”⁷, invitando a una visione nuova delle cose.

Nella sua variante verbale e lirica, per la quale in Russia il concettualismo conosce una stagione florida, spicca in primo piano la riflessione sul funzionamento della parola e della lingua: nell’attingere a piene mani alla tradizione nazionale, ai linguaggi deformati e spaesanti delle avanguardie di inizio Novecento, così come ai testi quotidiani, ai cliché linguistici e alle espressioni fisse della realtà sovietica, l’arte concettuale adotta una strategia di manipolazione non convenzionale e straniante.

Ma se per Šklovskij l’*ostranenie* – alla base di ogni forma d’arte – serviva a rinnovare la percezione delle cose, a eliminare quell’“automatizzazione [che] ingurgita oggetti, vestiti, mobili, la moglie e la paura della guerra [...] per restituire il senso della vita”⁸ e “trasmettere l’impressione dell’oggetto come «visione» e non come «riconoscimento»”⁹, nella poetica concettualista esso non ha più solo il valore di un procedimento legato a un rinnovato punto di vista, ma diventa uno dei principali strumenti di decostruzione. In particolare, nell’arte di Prigov tale artificio viene applicato a ogni livello di sperimentazione: nel prendere le distanze dalla norma estetica tradizionale e da ogni discorso che si presenti come ufficiale e totalitario, l’artista dà vita a opere che mettono a nudo le falsità e le incongruenze dell’alienante universo sovietico.

Alcuni concetti elaborati da Dmitrij Aleksandrovič Prigov in qualità di teorico possono essere d’aiuto nel comprendere meglio in cosa consista la sua strategia di straniamento. Condizione primaria e segno distintivo dell’artista concettuale è la consapevole presa di distanza dall’oggetto che intende rappresentare, dal modello che vuole capovolgere e dal ruolo temporaneamente assunto.

МЕРЦАТЕЛЬНОСТЬ – утвердившаяся в последние годы

⁶ D. Prigov, “Čto nado znat’: stat’ja o konceptualizme”, *Molodaja poëzija* 89. *Stichi. Stat’i. Teksty*, a cura di A. Tjurin, S. Mnacakanjan, Moskva 1989, p. 418, <<http://modernpoetry.ru/main/dmitrij-prigov-čto-nado-znat>> (ultimo accesso 03/09/2019).

⁷ M. Caramitti, *Letteratura*, op. cit., pp. 110-111.

⁸ V. Šklovskij, “Iskusstvo”, op. cit., p. 13.

⁹ Ivi, p. 18.

strategia di ostensione dell’artista da testi, gesti e comportamenti presuppone un suo ‘invischiamento’ temporaneo nel linguaggio, nei gesti e nei comportamenti di cui sopra, quel tanto che basta per non essere pienamente identificato in essi, e un successivo ‘svolazzamento’ dagli stessi verso il metapunto della strategia [...]. La supposizione di trovarsi nella zona intermedia tra questo punto e il linguaggio, i gesti e i comportamenti rappresenta il modo attraverso cui si manifesta artisticamente il ‘baluginio’”, *Slovar’ terminov moskovskoj konceptual’noj školy*, a cura di A. Monastyrskij, Moskva 1999, pp. 58-59. Alla realizzazione di questa raccolta di termini chiave della scuola del concettualismo presero parte i principali nomi del movimento: Boris Grojs, Sergej Anufriev, Il’ja Kabakov, Jurij Lejderman, Nikolaj Panitkov, Pavel Pepperštejn, Vadim Zacharov e Dmitrij Prigov.

Alla base della strategia del “baluginio”, applicata tanto alla sfera letteraria quanto a quella visiva, vi è una certa “vibratile mobilità”¹¹ indispensabile per preservare l’autore da identificazioni predefinite e cogenti, da costruzioni che pretendono all’unicità, dalla norma letteraria o dalla lingua tradizionale dominanti.

Grazie all’“invischiamento temporaneo” in linguaggi, gesti e comportamenti e al successivo immediato “svolazzamento”, quest’estetica non impone di adottare un’unica soluzione o di assumere un solo punto di vista, ma favorisce forme di assoluta libertà espressiva e di distanziamento. Si pensi ad esempio alle poesie di Prigov degli anni Settanta e Ottanta, nelle quali la prospettiva adottata varia continuamente: ora a dialogare con il poeta sono gli scarafaggi che popolano ogni angolo delle case sovietiche¹², ora l’ottica assunta è quella del *milicaner*, il poliziotto incarnazione dell’autorità statale

¹⁰ “BALUGINIO: affermatasi negli ultimi anni, questa strategia di distanziamento dell’artista dai suoi testi, gesti e comportamenti presuppone un suo ‘invischiamento’ temporaneo nel linguaggio, nei gesti e nei comportamenti di cui sopra, quel tanto che basta per non essere pienamente identificato in essi, e un successivo ‘svolazzamento’ dagli stessi verso il metapunto della strategia [...]. La supposizione di trovarsi nella zona intermedia tra questo punto e il linguaggio, i gesti e i comportamenti rappresenta il modo attraverso cui si manifesta artisticamente il ‘baluginio’”, *Slovar’ terminov moskovskoj konceptual’noj školy*, a cura di A. Monastyrskij, Moskva 1999, pp. 58-59. Alla realizzazione di questa raccolta di termini chiave della scuola del concettualismo presero parte i principali nomi del movimento: Boris Grojs, Sergej Anufriev, Il’ja Kabakov, Jurij Lejderman, Nikolaj Panitkov, Pavel Pepperštejn, Vadim Zacharov e Dmitrij Prigov.

¹¹ V. Parisi, “Dal ‘baluginio’ alla ‘nuova sincerità’: strategie autoriali nell’opera di Dmitrij Aleksandrovič Prigov”, *Avanguardia*, 2006 (IX), 31, p. 96.

¹² D. Prigov, *Napisannoe s 1975 po 1989*, Moskva 1997: la seconda sezione del volume, dal titolo *Otnošenija s životnymi i častjami tela* [Rapporti con gli animali e le parti del corpo], raccoglie molti esempi divertenti di queste poesie. Propongo qui solo il verso iniziale di alcune di esse: *Moj brat tarakan i sestra moja mucha* [Mio fratello scarafaggio e mia sorella mosca], *Vot dožd’ idet, my s tarakanom* [Ecco che piove, io e lo scarafaggio], *Vot na kuchnju vychožu / vot te srazu tarakany* [Come vado in cucina / Toh, riecco scarafaggi]. Per le traduzioni in italiano di alcune poesie si vedano le due principali raccolte: D. Prigov, *Trentatré testi*, a cura

come sedicente detentore della verità¹³; i testi della raccolta *Ženskaja lirika* [Lirica di donna, 1989] sono invece emanati da un'istanza poetica femminile¹⁴.

Nell'arte contemporanea, dove a prevalere è un approccio di tipo interdisciplinare che predilige l'interferenza tra forme e media, per Dmitrij Aleksandrovič è fondamentale mantenere una distanza riflessiva, senza la quale l'artista rischierebbe di "arenarsi su un unico tipo di linguaggio o di comportamento"¹⁵. "Obiettivo dell'artista non è altro che la libertà"¹⁶, e Prigov costruisce la propria immagine all'incrocio tra le arti, nelle sfere di convergenza tra i linguaggi, rifiutando di venir intrappolato nelle maglie di una definizione risolutiva: è per questo che indossa maschere sempre diverse (quella di poeta, prosatore, grafico, pittore, attore, performer) e si proclama un generico "operatore della cultura"¹⁷.

Ко мне подходят и говорят: вот ты — поэт, а я отвечаю: нет, нет, я — художник. Или наоборот: вот ты — художник, а я: нет, нет, я — поэт. Такая вот спасительная попытка избежать идентификации — почти ясно выраженная синдроматика¹⁸.

Quasi a voler rendere impossibile un'identificazione tra autore e opera, che inevitabilmente rischierebbe di cristallizzarlo, Prigov declina ogni responsabilità e manifesta un costante e programma-

tico distacco rispetto alla propria attività. In questo "modello comportamentale mimetico"¹⁹, connotato da un'ambivalenza di fondo, egli è ora poeta ora artista o più correttamente "ora non poeta, ora non artista"²⁰.

Con la fine degli anni Ottanta una nuova strategia, ribattezzata *novaja iskrennost'* [nuova sincerità], si fa strada nella riflessione prigoviana:

НОВАЯ ИСКРЕННОСТЬ — в пределах утвердившейся современной тотальной конвенциональности языков искусство обращения преимущественно к традиционно сложившемуся лирическо-исповедальному дискурсу и может быть названо «новой искренностью»²¹.

Per "nuova sincerità" non si intende una "forma pronta di legittimazione di qualsiasi espressione (persino la più assurda)", ma un "prodotto di decostruzione del 'non sincero', artificiale, imposto, morto, ideologico"²². Questa prassi, che Michail Epštejn indentifica con la fase successiva al concettualismo, ovvero con il *postconceptualism*, costituisce un nostalgico esperimento che dovrebbe ruscitare "fallen', dead languages with a renewed pathos of love, sentimentality, and enthusiasm"²³. Si tratta ancora una volta di un atto di defamiliarizzazione che permette all'artista di liberarsi da linguaggi convenzionali.

Facendo propri gli insegnamenti del post-strutturalismo francese (dalla *déconstruction* di Jacques Derrida alla riflessione su potere e *discours* di Michel Foucault), con le sue opere Prigov estende il procedimento decostruttivo a ogni linguaggio o discorso (politico, letterario, poetico o visuale) radicatosi nella coscienza di massa: oggetto dell'operazione concettuale sono proprio tali modelli e stereotipi culturali, percepiti come "totalitari" in quanto determinano un assoggettamento

di A. Niero, Crocetta del Montello 2011, e D. Prigov, *Oltre la poesia*, a cura di A. Niero, Venezia 2014. Per un elenco delle principali pubblicazioni del Prigov scrittore (poeta e prosatore) e delle traduzioni in lingua italiana finora realizzate rimando alla bibliografia in Ivi, pp. 158-159.

¹³ Il *milicaner*, storpiatura del normativo *milicioner* [poliziotto], è protagonista di alcune liriche raccolte in D. Prigov, *Milicaner i drugie* [Il poliziotto e gli altri], Moskva 1996.

¹⁴ D. Prigov, *Monady. Kak by iskrennost'*. *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, Moskva 2013, pp. 212-221.

¹⁵ I. Sevelev, D. Prigov, "Pesn' do vostrebovanija. Rynok diktuët chudožniku vybor pozicii", *Rossijskaja gazeta*, 2005, 3781, <<https://rg.ru/2005/05/27/prigov.html>> (ultimo accesso 03/09/2019).

¹⁶ M. Epštejn, D. Prigov, "Popytka ne byt' identificirovannym", *Nekanoničeskij klassik: Dmitrij Aleksandrovič Prigov (1940-2007)*. *Sbornik statej i materialov*, a cura di E. Dobrenko, I. Kukuljin, M. Lipoveckij, M. Majofis, Moskva 2010, p. 64.

¹⁷ L. Rubinštejn, D. Prigov, "Rabotnik kul'tury", *Itogi*, 2000 (XLVI), 232, <<http://www.itogi.ru/archive/2000/46/116664.html>> (ultimo accesso 03/09/2019).

¹⁸ "Mi si avvicinano e dicono: ecco, tu sei un poeta. E io rispondo: no no, sono un artista. O al contrario: ecco, sei un artista. E io: no no, sono un poeta. Questo tentativo salvifico di evitare un'identificazione è una sorta di sindrome chiaramente marcata", D. Prigov, S. Šapoval, *Portretnaja galereja D.A.P.*, Moskva 2003, p. 28.

¹⁹ M. Jampol'skij, "Vremja metamorfosy (kak teksty Prigova izbegajut ustojčivoj modal'nosti)", Idem, *Prigov. Očerki chudožestvennogo nominalizma*, Moskva 2016, p. 63.

²⁰ Ibidem.

²¹ "NUOVA SINCERITÀ: nella cornice della moderna totale convenzionalità dei linguaggi consolidatasi, l'arte del rivolgersi prevalentemente a un discorso lirico-confessionale tradizionalmente attestatosi può essere detta 'nuova sincerità'", *Slovar'*, op. cit., pp. 64-65.

²² M. Lipoveckij, "Prisutstvuj nastol'ko, naskol'ko pozvoljaet otsustviev", *Znamja*, 2005, 9, p. 200.

²³ M. Epštejn, A. Genis, S. Vladiv-Glover, *Russian Postmodernism: New Perspectives on Post-Soviet Culture*, New York-Oxford 1999, p. 146.

del destinatario, privandolo di ogni possibile strumento di decodifica critica e incrementando la sua indifferenza conoscitiva²⁴.

I. LA LETTURA STRANIANTE DEL CLASSICO PUŠKIN

Per stupire, o per lo meno destare l'attenzione del fruitore moderno, l'artista è chiamato a proporre soluzioni inedite che, seppur costruite su materiali precedenti – siano essi oggetti, idee, linguaggi, immagini –, ne prendono le distanze e li rielaborano in chiave nuova. Prigov accoglie pienamente questa sfida.

Come un “barbaro” che “unisce ciò che non può essere unito”²⁵, Dmitrij Aleksandrovič congiunge intertesti diversi e li fa dialogare in maniera anticonvenzionale, si appropria, secondo un principio strategico fondamentale nell'arte di tutti i concettualisti moscoviti, del “capitale simbolico e culturale”²⁶ altrui. Vittime della sua sperimentazione diventano nomi, figure, testi, che l'artista “espropriatore tra gli espropriatori”²⁷ e “manipolatore”²⁸ decostruisce nel suo progetto creativo: dalle opere classiche della letteratura mondiale ai linguaggi dell'ideologia sovietica, ogni mito del passato e del presente è sottoposto a un'operazione di capovolgimento, ristrutturazione e dissacrazione.

Oggetto prescelto è il più celebrato e certamente più letto e studiato autore della tradizione letteraria russa: Aleksandr Sergeevič Puškin. “Puškin è il nostro tutto”, secondo la nota definizione del critico ottocentesco Apollon Grigor'ev: è l'icona nazionale simbolica e sacra, retaggio del passato che i futuristi russi nel loro provocatorio manifesto *Poščečina obščestvennomu vkusu* [Schiaffo al gusto cor-

rente, 1912] esortano a gettare giù dalla “nave della modernità”; è l'autore che Daniil Charms demitizza negli *Anekdoty iz žizni Puškina* [Aneddoti dalla vita di Puškin, 1939]; è quell'Aleksandr Sergeič con cui Majakovskij dialoga familiarmente nella lirica *Jubilejnoe* [L'anniversario, 1924], o che il bardo Bulat Okudžava si rammarica di non poter incontrare per cena nel ritornello²⁹ della canzone *Byloe nel'zja vorotit'* [Il passato non può tornare, 1964].

Una presenza tanto ingombrante da essere entrata pienamente nell'immaginario russo come elemento della cultura di massa (“non nome proprio ma parola” osserva lo scrittore Aleksej Bitov³⁰) attraverso aneddoti popolari ed espressioni colloquiali. Puškin rappresenta l'autore che conoscono tutti coloro che sono nati e cresciuti in Unione sovietica, a prescindere dall'estrazione sociale o dalla cultura personale, e del quale ricordano a memoria le poesie.

Anche nella poetica postmodernista questo mostro sacro continua a essere sottoposto a parodie, stilizzazioni e decostruzioni³¹; e con lo stesso approccio antiretorico e irriverente sono trattate le sue opere, che vengono riprese, citate, trasformate o combinate con altre fonti per dar vita a prodotti nuovi, stranianti e dissacranti, inseriti in un universo sregolato e degerarchizzato³².

Nel corso della sua intera produzione lirica anche Prigov dialoga con affettuosa irriverenza con il

²⁹ “А всё-таки жаль, что нельзя с Александром Сергеевичем поужинать” [Eppure è un peccato che non si possa cenare con Aleksandr Sergeič].

³⁰ A. Bitov, “Bitva”, Idem, *Žizn' v vetrenuju pogodu*, Leningrad 1991, p. 571.

³¹ Per un approfondimento sulla ricezione del mito di Puškin dalla morte del poeta fino alla seconda metà del XX secolo si veda S. Sandler, *Commemorating Pushkin: Russia's Myth of a National Poet*, Stanford 2004. La figura di Aleksandr Sergeevič nella poesia postmoderna è invece oggetto del contributo di L. Zubova, “Dekonstruirovannyj Puškin (Puškin v poezii postmodernizma)”, *Puškinskie čtenija v Tartu 2: Materialy meždunarodnoj naučnoj konferencii 18-20 sentjabrja 1998 g.*, a cura di L. Kiseleva, Tartu 2000, pp. 364-384.

³² In questo ambito si inseriscono ad esempio due testi chiave del postmodernismo russo, che vale qui la pena di ricordare: *Progulki s Puškinym* [Passeggiate con Puškin, 1966-68] di Andrej Sinjavskij, dal quale esce un'immagine non canonica, ardita e personale del grande poeta, liberato dalla polvere della stantia ufficialità accademica; e il labirintico *Puškinskij dom* [La casa di Puškin, 1964-71] di Andrej Bitov, un coacervo di storie e saggi, di discorsi sulla letteratura contemporanea e di invenzioni finzionali.

²⁴ S. Lux, “Dmitri Prigov: Ascension (to the twenty-second floor), or Post-Utopian Harmony of a World Falling Apart”, *Luxflux proto-type arte contemporanea*, 2016, 59, <<http://www.luxflux.net/dmitri-prigov-ascension-to-the-twenty-second-floor-or-post-utopian-harmony-of-a-world-falling-apart/>> (ultimo accesso 03/09/2019).

²⁵ M. Berg, *Literaturokratija. Problema prisvoenija i pereraspredelenija vlasti v literature*, Moskva 2000, p. 90.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ivi, p. 92.

²⁸ G. Hirt, S. Wonders, “Dmitrij A. Prigov – manipuljator tekstami”, *Graždane! Ne zabyvajtes', požalujsta! Raboty na bumage, installjacija, kniga, performans, opera i deklamacija*, a cura di E. Degot', Moskva 2008, pp. 140-149.

poeta classico dei classici, ma il Puškin con il quale egli si relaziona non va inteso semplicemente come il grande autore di versi, drammi e racconti o come il padre fondatore della letteratura russa moderna, bensì come *literaturnyj imidž* [immagine letteraria], mito della coscienza di massa e poeta ufficiale, portavoce proprio di quel paradigma dominante e canonizzato che l'artista concettualista punta a decostruire.

Для моего поколения [...] Пушкин был официальным государственным поэтом, был почти героем Советского Союза, он был борец за демократию в давние времена — т. е. Пушкин это был Ленин моего времени. Поэтому он обходил в нашем понятии в качестве какого-то поп-государственного героя с детских лет³³.

Любой дискурс, попадавший в наше поле зрения, моментально связывался для нас с дискурсом власти. Например, Пушкин и Маяковский были для нас нормальными представителями советской власти³⁴.

Il mito leggendario consolidatosi attorno alla figura del poeta ed entrato nella coscienza dell'*homo sovieticus* è di gran lunga più importante delle sue singole creazioni:

Внимательно коль приглядеться сегодня
Увидишь, что Пушкин, который певец
Пожалуй скорее, чем бог плодородья
И стад охранитель, и народа отец
Во всех деревнях, уголках бы ничтожных
Я бюсты везде бы поставил его
А вот бы стихи я его уничтожил —
Ведь образ они принижают его³⁵.

Ciò che interessa Prigov è Aleksandr Sergeevič in quanto *obraz* [immagine], simbolo del sistema letterario dominante, un "čugunnyj pamjatnik"³⁶

[monumento imponente] nel quale è inevitabile imbattersi.

Многожды в своем творчестве обращался я к Пушкину и к Евгению Онегину, в частности. Всякий раз какие-либо мои новации, либо пассаистические сентименты, либо различные мелкие, не всем даже заметные, примочки [...] не могли миновать и алмазного пушкинского, как в смысле полноты объема материала эксперимента, так и специфики его в качестве наиболее маркированного и посему показательно-наглядного. И всякий раз я нисколько не хотел акцентировать свои авторские амбиции, но только стремился наилучшим и на[и]интенсивнейшим способом зафиксировать читательское внимание, столь чутко реагирующее на любое поминание конституированного и этаблированного культурного материала, тем более такого, как кристалльные пушкинские строки и строфы³⁷.

Puškin è un riferimento imprescindibile, una sorta di brand pubblicitario vincente ed efficace per attrarre l'attenzione del pubblico, sempre interessato al "materiale culturale istituzionalizzato e consolidato". Un materiale che è parte del vasto bagaglio della cultura nazionale, alla quale Prigov auspica si continui ad attingere.

Думается, если наша молодежь, вместо того, чтобы самозабвенно и бессознательно порождать новые, никому ненужные, неконвертируемые тексты, заинтересованно бы обратилась к нашей классике, было бы гораздо более пользы для обеих сторон³⁸.

Il poeta Prigov vate della contemporaneità si riappropria dei testi dell'ottocentesco Puškin, li adatta facendoli propri, privandoli del loro valore semantico così come della loro aura sacrale. E da

³³ "Per la mia generazione [...] Puškin era il poeta ufficiale di stato, era quasi un eroe dell'Unione sovietica, un combattente per la democrazia in tempi remoti: Puškin era cioè il Lenin della mia epoca. Per questo fin dalla nostra infanzia attraversava le nostre menti come una specie di eroe pop di stato", B. Obermayr, "Puškin", op. cit., p. 216.

³⁴ "Qualsiasi discorso rientrasse nel nostro campo visivo per noi si associava all'istante al discorso autoritario. Ad esempio Puškin e Majakovskij erano ai nostri occhi normali rappresentanti del potere sovietico", D. Prigov, S. Šapoval, *Portretnaja galereja*, op. cit., pp. 94-95.

³⁵ "Se oggi osservi con attenzione / Vedrai che Puškin che è cantore / Forse piuttosto che dio di fertilità / E delle greggi pastore e del popolo padre // In qualsiasi villaggio e misero angolino / ovunque a lui busti erigerei / Mentre i versi suoi io li distruggerei / Giacché denigrano la sua immagine", D. Prigov, *Napisannoe*, op. cit., p. 90.

³⁶ N. Kuz'min, "Puškinskij tekst sovremennoj poezii", *Vestnik Omskogo universiteta*, 1999, 2, pp. 108-117.

³⁷ "In più occasioni nel corso della mia attività artistica mi sono interessato a Puškin e allo Evgenij Onegin in particolare. Ogni volta le mie innovazioni, sentimenti passatistici o artifici di scarsa importanza (neppure evidenti a tutti) [...], non hanno potuto eludere il diamante puškiniano, sia nel senso della pienezza dell'insieme del materiale adottato nell'esperimento, sia in quello del suo carattere specifico di elemento più marcato e perciò più rappresentativo e lampante. E ogni volta non volevo affatto accentuare le mie ambizioni autoriali, ma cercavo solo di fissare nel modo migliore e più intenso possibile l'attenzione del lettore, che reagisce con grande sensibilità a ogni idea di materiale culturale istituzionalizzato e consolidato, tanto più se si tratta dei versi e delle strofe cristalline di Puškin". Le parole di Prigov, tratte dalla prefazione al primo volume del suo progetto di trascrizione integrale dello *Evgenij Onegin*, sono riportate da H. Meyer, "Ja vot vidite' — Unreadabilities and/as Autophilology in (Prigov's) Letter Work: Onegin as an Alphabet and the Azbuki", *Jenseits der Parodie: Dmitrij A. Prigovs Werk als neues poetisches Paradigma*, a cura di B. Obermayr, Wien-München-Berlin 2013, p. 148.

³⁸ "Pensate: se i nostri giovani invece che generare con abnegazione e inconsapevolezza testi nuovi, inconvertibili, che non servono a nessuno, si rivolgessero con interesse ai nostri classici, il vantaggio sarebbe maggiore per entrambe le parti", Ivi, p. 149.

quest'operazione non può certo rimanere esente il lavoro puškiniano più canonizzato, il “romanzo in versi” *Evgenij Onegin*.

II. “EVGENIJ ONEGIN”: IL “MANTRA DELL'ELEVATA CULTURA RUSSA”

In una delle sue performance orali più famose Prigov propone una lettura originale dei primi quattro versi dello *Evgenij Onegin*, declamandoli, alla stregua di un mantra, nello spirito di diverse tradizioni religiose: alla maniera buddista (con un'accentuazione dei suoni consonantici e una vibrazione vocale continua), ortodossa (imitando la voce salmodiante dei canti liturgici) e musulmana (con modulazioni tipiche da muezzin)³⁹.

Questo progetto – ricorda l'artista durante una lezione all'università di Berkeley⁴⁰ – nasce nel 1999, in occasione del bicentenario dalla nascita di Puškin, a partire da una riflessione sul concetto di mantra. Nonostante le differenze e le peculiarità proprie a ciascun popolo, Dmitrij Aleksandrovič sostiene che in diverse culture (da quella buddista a quella musulmana, da quella cinese a quella cristiano-ortodossa) si siano sviluppate tradizioni di recitazione mantrica: alla base sta sempre la ripetizione ritmica di una formula fissa per la quale la componente semantica passa in secondo piano.

Da questo punto di vista la prima strofa dell'*Evgenij Onegin*⁴¹ può essere a rigore conside-

rata come un mantra e, data la sua fama e il suo posizionamento ai vertici dell'olimpio letterario, come il “мантра высокой русской культуры” [mantra dell'elevata cultura russa]⁴²: le parole dei primi versi, infatti, sono così familiari a ogni russo che il loro significato è secondario, non conta più – osserva Prigov – chi è morto o di chi è lo zio di cui si parla. I versi vengono riprodotti in maniera automatica e inconscia inscrivendosi nella memoria collettiva: la lettura si fa cantilena, diventa pura ripetizione di suoni e combina ritmicamente pause, respiri e vocalizzi.

Nella sua performance l'artista trasferisce in tal modo il poema simbolo della tradizione russa in un contesto completamente straniato: il fruitore che ben conosce l'opera di riferimento, ma che è abituato a una riproduzione più ortodossa, si ritrova a percepire il testo secondo una prospettiva diversa, come il canto del muezzin o un mantra buddista. Con una grande maestria esecutiva e una tecnica virtuosa Prigov riesce a ottenere effetti dal forte impatto emotivo anche su un pubblico non di lingua russa, coinvolgendolo in questo esperimento ironico e giocoso nel recupero di una spiritualità arcaica.

In un'atmosfera di improvvisazione e libertà totali Prigov defamiliarizza Puškin: stravolge la tradizionale esecuzione del testo, lo svuota del suo valore letterario e lo riduce a ossatura formale.

III. A SPASSO CON UN DINOSAURO: LA RACCOLTA “DLJA DŽORDŽIKA”

Nel 2004 Dmitrij Aleksandrovič realizza una raccolta dedicata al nipotino Georgij e intitolata *Dlja Džordžika* [Per il piccolo George], in cui riadatta le prime strofe di famosi componimenti poetici cambiando ogni volta il soggetto del discorso con la parola “Dinosavr” [dinosaurio].

L'esperimento nasce da una circostanza piuttosto banale e concreta, che l'autore esplicita nell'avvertenza:

³⁹ Curioso è un episodio capitato all'università di Genova durante un seminario al quale Prigov era stato invitato a intervenire: mentre Dmitrij Aleksandrovič si stava esibendo nella lettura dell'*Onegin* in stile musulmano, nell'aula erano accorsi diversi arabi che passando vicino alla sede della facoltà erano rimasti attratti da quella voce, convinti che si trattasse proprio del canto di un muezzin. Si veda S. Burini, A. Niero, G.P. Piretto, “Omaggio a Dmitrij Aleksandrovič Prigov con uno scritto e due disegni inediti”, *eSamizdat*, 2007 (V), 3, p. 7.

⁴⁰ Nel 2001 a Berkeley presso la University of California Prigov tenne una lezione durante la quale propose la lettura dell'*Onegin*, introdotta da una spiegazione della performance. Si veda la registrazione alla pagina <<http://russianwriters.berkeley.edu/248-2/contents/dmitri-prigov/>> (ultimo accesso 03/09/2019). Si veda inoltre <<https://www.youtube.com/watch?v=aN51oN6k6Is>> (ultimo accesso 03/09/2019).

⁴¹ “Мой дядя самых честных правил, / Когда не в шутку занемог, / Он уважать себя заставил / И лучше выдумать не мог”. Riporto qui la traduzione italiana a cura di Giovanni Giudici in A. Puškin, *Evgenij Onegin: romanzo in versi*, Milano 1975, p. 5: “Mio zio così preciso e retto, / Or che sul serio s'è ammalato, / Si è fatto portare rispetto / E proprio il meglio ha escogitato!”.

⁴² In diverse occasioni Prigov definisce così il capolavoro puškiniano, ad esempio nel corso di un'esibizione con il gruppo musicale *Tri O* registrata a Mosca il 7 aprile 2000, <<http://conceptualism.letov.ru/Prigov.html>> (ultimo accesso 03/09/2019).

Danne opusy byli вызваны к жизни достаточно обычной бытовой потребностью и ситуацией. Объясню проще. У меня объявился внук. [...] я во время наших немалых прогулок решил развлекать его способом, если не единственным, то доступным мне по преимуществу — чтением немногих записанных мной со времен юности [...] стихотворных опусов классиков российской поэзии. Детская память прекрасно и в то же самое время опасно незабита никакой [...] информацией. То есть дитяти, практически, безразлично, что запоминать. [...] Единственно, наши прогулки совпали со временем неожиданно объявившейся у моего внука по имени Георгий [...] страсти ко всякого рода динозаврам. Так называемая, Динозавромания. [...] Соответственно, Джорджик был готов воспринять любую информацию, лишь бы там присутствовал, либо просто был помянут Динозавр. А я что? Я ничегою. Мне что — трудно что ли? Вот и стало появляться это неубийственное чудовище во всех классических текстах, произносимых мной наизусть на пределах наших лондонских, софийских и московских прогулок с внуком⁴³.

Il ciclo, nato allo scopo di intrattenere e al contempo introdurre il nipote ai grandi classici della poesia russa, si compone di quindici frammenti iniziali di altrettante poesie, per le quali non viene data alcuna indicazione di titolo: Prigov esplicita solamente l'autore del testo di riferimento ("Iz Puškina" [da Puškin], "Iz Pasternaka" [da Pasternak], "Iz Achmatovoj" [da Achmatova]), ne riporta i primi cinque, sei o sette versi, seguiti da puntini di sospensione e dalla segnalazione tra parentesi "(и так далее)" [e così via]⁴⁴.

La raccolta, costruita — come l'artista dichiara nell'avvertenza — secondo un procedimento che "coincide totalmente con i mezzi contemporanei di remake e appropriazione di ogni genere di classico", è un tentativo di rendere la poesia russa dei secoli d'oro e d'argento comprensibile e interessante per un bambino.

Attraverso una riappropriazione "barbarica" Prigov fa entrare in questi testi un elemento mostruoso e alienante: il dinosauro, in qualità di nuovo eroe sostituito dei veri protagonisti, consente al destinatario, il piccolo Georgij, di instaurare una relazione del tutto personale e intima con le poesie e di rendere gli autori Puškin, Lermontov o Blok parte del proprio patrimonio soggettivo.

Al tempo stesso si assiste a una messa in discussione del discorso autoritario e intoccabile della letteratura. Questo atto di annullamento delle gerarchie ricorda una delle prime liriche di Dmitrij Aleksandrovič, nella quale il poeta immaginava i maggiori nomi della conclamata tradizione letteraria russa in una delle situazioni più tipiche della quotidianità sovietica, in coda per l'acquisto di chissà quale prodotto:

Вот в очереди тихонько стою
И думаю себе отчасти:
Вот Пушкина бы в очередь сию
И Лермонтова в очередь сию
И Блока тоже в очередь сию
О чем писали бы? О счастье⁴⁵.

Nella raccolta *Dlja Džordžika* il testo classico viene trasferito nello spazio giocoso della cultura pop e con questo insolito esperimento si dichiara guerra al letteraturocentrismo e allo status

⁴³ "queste opere sono nate da un'esigenza quotidiana e da una situazione abbastanza ordinaria. Lo spiego in modo più semplice. Avevo un nipote. [...] durante le nostre brevi passeggiate decisi di divertirlo nell'unico modo a me accessibile sopra ogni altro: la lettura di qualche componimento poetico di autori classici della poesia russa che avevo memorizzato fin dalla mia gioventù [...]. La memoria infantile è meravigliosamente e insieme pericolosamente priva di qualsiasi informazione [...]. Voglio dire che per un bambino è praticamente indifferente cosa ricordare. [...] Solo che le nostre passeggiate coincisero con il periodo della comparsa improvvisa in mio nipote Georgij [...] di una passione per ogni genere di dinosauro. La cosiddetta Dinosauromania. [...] Di conseguenza Džordžik era disposto ad accogliere qualsiasi informazione, purché essa presentasse o semplicemente menzionasse un Dinosauro. E io allora? Fa niente, non sarà mica difficile?! Ecco che questo mostro inoffensivo cominciò a comparire in tutti i testi classici che recitavo a memoria durante le passeggiate con mio nipote a Londra, Sofia e Mosca". Si veda il sito <http://www.prigov.ru/bukva/stixi_djorjika.php> (ultimo accesso 03/09/2019).

⁴⁴ A essere sottoposti al divertente procedimento manipolatorio sono, nell'ordine, gli incipit dei seguenti testi: 1. *Evgenij Onegin* di Puškin, 2. *Gamlet* [Amleto, 1939] di Boris Pasternak, 3. *Seroglazyj korol'* [Il re dagli occhi grigi, 1911] di Anna Achmatova, 4. *Sedoe utro* [Un mattino canuto, 1921] di Aleksandr Blok, 5. *Pis'mo k ženščine* [Lettera a una donna, 1924] di Sergej Esenin, 6. *Kogda vdali ugasnet svet dnevoj* [Quando in lontananza si spegne la luce del giorno, 1948] di Nikolaj Zabolockij, 7. *Sonet* [Sonet-

to, 1905] di Nikolaj Gumilev, 8. *Kogda iz mraka zablužden'ja* [Quando dal buio dell'errore, 1846] di Nikolaj Nekrasov, 9. *Finlandija* [Finlandia, 1936] di Evgenij Baratynskij, 10. *V pole veter veet* [Nel campo soffiava il vento, 1838] di Aleksej Kol'cov, 11. *Angel* [Angelo, 1831] di Michail Lermontov, 12. *Poslednjaja ljubov'* [Ultimo amore, 1851-1854] di Fedor Tjutčev, 13. *O, govori choť ty so mnoj* [O, parla almeno tu con me, 1857] di Apollon Grigor'ev, 14. *Na zare ty ee ne budi* [All'alba non svegliarla, 1842] di Afanasij Fet, 15. *V step ina ravnine otkrytoj* [Nella steppa in aperta pianura, 1840?] di Aleksej Tolstoj.

⁴⁵ D. Prigov, *Napisannoe*, op. cit., p. 9, "In coda buono buono me ne sto / E a volte faccio 'sto pensiero qua: / Facesse Puškin questa coda qua / E la facesse pure Lermontov e Blok / Se ne facesse pure lui un tot — / Di che scriverebbero? Della felicità". La traduzione italiana è di A. Niero in D. Prigov, *Oltre la poesia*, op. cit., p. 46.

esclusivo della poesia. Ecco dunque la prima strofa dell'*Onegin* nella versione prigoviana influenzata da “dinosauromania”:

Из Пушкина
 Мой Динозавр самых честных правил
 Когда не в шутку занемог
 Он уважать себя заставил
 И лучше выдумать не мог
 Его пример другим наука
 Но боже мой, какая скука
 С Динозавром сидеть и день и ночь
 ...
 (и так далее)⁴⁶.

Nonostante le differenze minime rispetto alla fonte puškiniana l'effetto ottenuto è estremamente comico: la parola “dinosauro” rompe in maniera stridente la tetrapodia giambica dell'originale e in qualità di elemento fuori contesto (che sostituisce lo zio malato) assolve una funzione straniante. L'espressione “e così via” alla fine di ogni componimento ironizza invece sugli esiti del provocatorio procedimento formale di sostituzione del soggetto del discorso, che finisce per diventare ripetitivo e meccanico.

IV. L'“EUGENIO ONEGIN” DI PRIGOV / PUŠKIN

La strategia straniante di Prigov applicata al classico Puškin raggiunge il suo apice nel 1992 quando l'artista dà corpo a uno dei suoi progetti più ambiziosi, ovvero la riscrittura integrale dello *Evgenij Onegin*: in dodici piccoli volumi dattilografati imitando i meccanismi artigianali del *samizdat*, Prigov realizza una versione intenzionalmente deformata del romanzo in versi puškiniano sostituendo tutti gli aggettivi e sostantivi dell'originale con due soli attributi, *безумный* [folle] e *неземной* [celestiale, cosmico], caratteristici – a detta dello stesso Dmitrij Aleksandrovič – dello stile lermontoviano.

Nell'introduzione al sesto volume (l'unico di cui

è uscita una riedizione speciale)⁴⁷ l'autore illustra così l'origine di questo esperimento:

Данный сборник-книжечка является одной из 12 сходных (но, увы, не сохранившихся), куда полностью вместились великий пушкинский Онегин, выполненный мной в машинной перепечатке. Ассоциации с самиздатской литературой (кто помнит таковую?) естественны, так как это и было одной из задач ввести высокую государственную литературу в контекст некогда бурного и самозабвенного подполья и интимного отношения с текстом. [...] Но, конечно же, основным было монашескосмирное переписывание сакрального текста (сакрального текста русской культуры)⁴⁸.

Un testo canonico dalla letteratura ufficiale, noto a tutti e ampiamente diffuso, viene autoprodotta in una versione destinata a circolare nell'ambiente chiuso ed eversivo del *samizdat*⁴⁹: un unico esemplare in dodici volumi realizzati su macchina da scrivere, usando una carta leggera e semitrasparente, illeggibile in certi passi complicati da refusi e correzioni. Un testo che non contiene nulla di nuovo, tanto che – afferma Prigov nell'introduzione originale al progetto – “nessuno oserà leggerne neanche una paginetta soltanto”⁵⁰.

Questo esperimento rientra in un percorso di

⁴⁷ Il sesto volume (*Sbornik 6*) del progetto di riscrittura dell'*Onegin* è stato pubblicato in 500 esemplari presso le edizioni Mitkilibris & Krasnyj Matros a San Pietroburgo nel 1998. Introdotta dall'avvertenza dell'autore, le 54 pagine riprendono i versi dell'originale dalla strofa XLI del quinto capitolo alla strofa XLV del sesto capitolo e sono illustrate dai disegni di Aleksandr Florenskij. In essi un Puškin stilizzato con un bastone e un cilindro in mano è raffigurato nell'angolo in basso a destra di ogni pagina: scorrendo velocemente il volumetto si ottiene un effetto di animazione, con il poeta che sembra ora togliersi ora rimettersi il suo cappello. Si veda D. Prigov, *Faksimil'noe vosproizvedenie samodel'noj knigi Dmitrija Aleksandroviča Prigova Evgenij Onegin Puškina*, Sankt-Peterburg 1998.

⁴⁸ “Il presente volumetto è uno dei dodici libri (purtroppo non conservatisi) dove ha trovato pienamente spazio il grande Onegin puškiniano, da me realizzato in una copia dattiloscritta. I legami con la letteratura del *samizdat* (chi se la ricorda più?) sono ovvi, dato che uno degli obbiettivi era proprio quello di introdurre l'elevata letteratura statalizzata nel contesto di un sottosuolo un tempo movimentato e disinteressato e di un rapporto intimo con il testo. [...] Ma chiaramente la cosa principale era la riscrittura con umiltà monastica di un testo sacro (un testo sacro della cultura russa)”, D. Prigov, *Faksimil'noe vosproizvedenie*, op. cit., [seconda di copertina].

⁴⁹ Prigov affermò di aver tratto ispirazione da un aneddoto che circolava nel periodo tardo sovietico: per compiacere il figlio che si ostinava a leggere soltanto lavori diffusi attraverso il *samizdat* una madre aveva deciso di trascrivere a macchina l'intero romanzo *Guerra e pace*. Si veda S. Sandler, *Commemorating Pushkin*, op. cit., p. 357.

⁵⁰ H. Meyer, “Ja vot vidite”, op. cit., p. 80.

⁴⁶ Riprendendo la traduzione italiana di Giudici dell'*Onegin* potremmo così rendere questi versi: “Il mio dinosauro così preciso e retto, / Or che sul serio s'è ammalato, / Si è fatto portare rispetto / E proprio il meglio ha escogitato! / Il suo esempio sia di lezione: / Ma, Dio mio, quale afflizione / Notte e di il dinosauro vegliare ... (e così via)”.

“concettualizzazione del *samizdat*”⁵¹ intrapreso nella seconda metà degli anni Settanta con alcuni lavori di poesia grafica che Prigov realizza imitando le tecniche artigianali dell’autoedizione, in piccoli libretti che rappresentano veri e propri oggetti artistici. Se il *samizdat* era nato in risposta al rigore della censura come strumento pratico di trasmissione dell’opera d’arte e come veicolo di dissenso, fino ad assumere le caratteristiche di un’anti-istituzione clandestina⁵², Dmitrij Aleksandrovič ne rivendica qui l’autonomo valore estetico ed esplora le potenzialità offerte dalla letteratura battuta a macchina.

La macchina da scrivere diventa lo strumento prediletto per la creazione di opere di poesia visiva e concreta e si trasforma in mezzo di produzione attraverso cui realizzare il testo stesso⁵³. Il contenuto non è più prioritario, mentre a risaltare sono le peculiarità stilistiche del mezzo e i suoi contrassegni esteriori (la produzione artigianale, l’uso di una carta velina sgualcita, l’illeggibilità di alcuni passi, la correzione di refusi): quello che ne esce è un testo-oggetto pienamente autosufficiente e dall’indubbio valore estetico.

Ma dal punto di vista contenutistico qual è la novità apportata da Prigov? La particolarità del suo *Onegin* sta nell’essere una versione alla Lermontov del testo originale.

Технически это воспроизводилось как бы записью по памяти, когда память услужливо искажает текст в сторону доминирующих современных стилистических приемов и наиболее употребительных слов, т.е. на место как бы забытого эпитета вставлялось либо «безумный», либо «неземной» (в зависимости от количества слогов в заменяемом слове)⁵⁴.

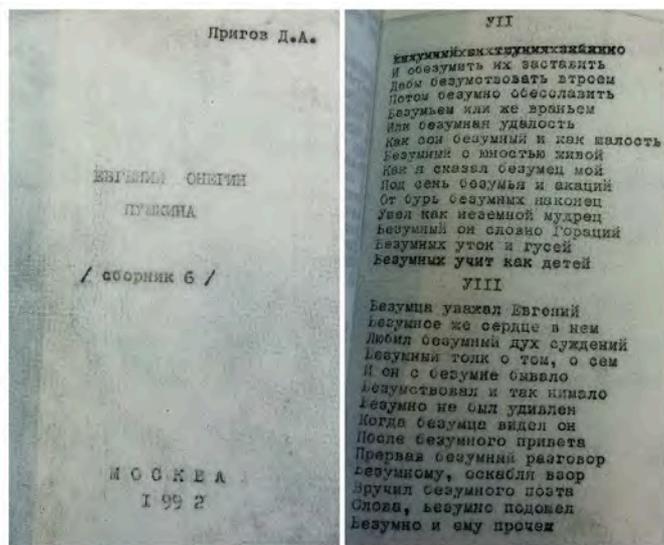


Fig. 1. D.A. Prigov, *Evgenij Onegin Puškina*. Sbornik 6, Moskva 1992: copertina e p. 6 [le fotografie sono riprese dall’edizione D. Prigov, *Faksimil’noe vosproizvedenie*]

Пушкинский Онегин прочитан с точки зрения победившей в русской литературной традиции — Лермонтовской [...]. Замена всех прилагательных на безумный и неземной, помимо того, что дико романтизирует текст, резко сужает его информационное поле⁵⁵.

Prigov giustifica il suo progetto affermando che nella cultura russa è risultata vincente la poetica lermontoviana, con la sua linea romantica e metafisica: egli immagina dunque il capolavoro di Puškin come se fosse uscito dalla penna dell’esponente di maggior spicco del romanticismo russo Michail Lermontov, ma, si badi bene, di un Lermontov sottoposto a sua volta a un’operazione straniante, perché svuotato e ridotto a due soli aggettivi, *безумный* e *неземной* (con una prevalenza del primo rispetto al secondo). Una carrellata di sostantivi, verbi o avverbi derivanti dalla stessa radice si ripete in maniera ossessiva nel corso dell’intera riscrittura.

Безумный дядя честных правил	Мой дядя самых честных правил,
Когда безумно занемог	Когда не в шутку занемог,
Безумствовать себя заставил	Он уважать себя заставил

teriali d’archivio, è riportata in M. Jampol’skij, “Lermontovizacija” ili forma ėmocij”, Idem, *Prigov*, op. cit., p. 157.

⁵⁵ “L’*Onegin puškiniano* è letto dal punto di vista della tradizione risultata vincente nella letteratura russa, quella lermontoviana [...]. La sostituzione di tutti gli aggettivi con *bezumnij* e *nezemnoj*, oltre al fatto di romanticizzare all’inverosimile il testo, restringe nettamente il suo campo informativo”, D. Prigov, *Faksimil’noe vosproizvedenie*, op. cit., [seconda di copertina].

⁵¹ V. Parisi, “Dal ‘baluginio’”, op. cit., p. 112.

⁵² M. Zalambani, *Censura, istituzioni e politica letteraria in URSS (1964–1985)*, Firenze 2009, pp. 125–135.

⁵³ A proposito delle pubblicazioni nel *samizdat* nell’ambito dell’arte non-ufficiale sovietica tra gli anni Cinquanta e Novanta si veda la raccolta *Präprintium. Moskauer Bücher aus dem Samizdat*, a cura di G. Hirt, S. Wonders, Bremen 1998. Per un approfondimento sulle sperimentazioni di Prigov con la macchina da scrivere rimando a N. Skakov, “Typographomania: On Prigov’s Typewritten Experiments”, *The Russian Review*, 2016, 75, pp. 241–63.

⁵⁴ “Dal punto di vista tecnico si tratta di una sorta di riproduzione fatta a memoria, quando la memoria altera in maniera premurosa il testo a favore di procedimenti stilistici moderni dominanti e dei vocaboli più spesso utilizzati: ovvero al posto di un epiteto dimenticato introduco «безумный» o «неземной» (a seconda del numero di sillabe del vocabolo da sostituire)”. La citazione, ripresa da ma-

Безумней выдумать не мог
Его брзунная наука
Безумная какая скука
Сидеть безумно день и ночь
Но отходя безумно прочь
Безумно низкое коварство
Полубезумных забавлять
Его безумно поправлять
Безумно подносить лекарство
Безумно думать про себя
Безумие возьмет тебя

И лучше выдумать не мог.
Его пример другим наука;
Но, боже мой, какая скука
С большим сидеть и день и ночь,
Не отходя ни шагу прочь!
Какое низкое коварство
Полуживого забавлять,
Ему подушки поправлять,
Печально подносить лекарство,
Вздыхать и думать про себя:
Когда же черт возьмет тебя!

Dal confronto tra l'incipit del primo capitolo originale (a destra) e la dissacrante rielaborazione di Prigov (a sinistra)⁵⁶ balzano all'occhio le peculiarità di questo ironico esperimento: la ricchezza del lessico puškiniano è annullata dall'inserzione continua e meccanica di *безум*, declinato in tutte le sue possibili variazioni (*безумный* [folle], *безумно* [follemente], *безумие* [follia], *безумствовать* [comportarsi da folle]); la punteggiatura è quasi del tutto assente (altrove raramente occorrono dei punti esclamativi o trattini); compaiono refusi (è il caso qui di *брзунная* al posto di *безумная* al quinto rigo) dettati dalla veloce battitura a macchina. Questi errori di stampa all'apparenza involontari rientrano in realtà anch'essi nel processo mimetico di un Prigov che indossa qui l'ennesima maschera, quella di improvvisato tipografo.

Il testo che esce da questo progetto, fondato su decostruzione e ricostruzione del modello di riferimento, è spesso del tutto intraducibile, a tratti illeggibile e ambiguo. Nel terzo verso “Безумствовать себя заставил” il verbo transitivo dell'originale *уважать* [rispettare] (“Он уважать себя заставил” [costrinse a farsi rispettare]) è sostituito dall'intransitivo *безумствовать*, e questo cambiamento lessicale comporta una ristrutturazione della frase sul piano morfologico: il pronome riflessivo *себя*, che era l'oggetto di *уважать*, si riferisce ora a *заставил*⁵⁷.

Le epigrafi in francese che introducono ai capitoli sono sì mantenute ma traslitterate in cirillico e, nonostante il tentativo di facilitarne in tal modo la decodifica, appaiono “illegible by exaggerated legibility”⁵⁸. “Петри де ваните иль авайт енкорэ плюс ве

сетте еспесе доркии кии фаит авоур авек ля меме индифференце лес мауваисес актион суите дун сентимент де супериорите реут-этре имаджинаире”⁵⁹: il lettore attonito si ritrova a dover decrittare questo messaggio, dove non viene rispettato alcun criterio fonetico.

Ecco come viene riscritto il “folle” duello tra Onegin e l'amico Lenskij narrato nel sesto capitolo (a sinistra la versione di Dmitrij Aleksandrovič⁶⁰, a destra l'originale puškiniano):

XXXI
На грудь кладает безумно руку
Изобразил безумный взор
Безумно неземную муку
Безумно так спадает с гор
На солнце неземно блистая
Безумно глыба снеговая
Безумным холодом облит
Безумный к юноше спешит
Зовет безумного — напрасно:
Безумный молодой певец
Нашел безумный свой конец
Увял безумный цвет прекрасный
Потух на неземной заре
Безумный как на алтаре

XXXI
На грудь кладет тихонько руку
И падает. Туманный взор
Изображает смерть, не муку.
Так медленно по скату гор,
На солнце искрами блистая,
Спадает глыба снеговая.
Мгновенным холодом облит,
Онегин к юноше спешит,
Глядит, зовет его... напрасно:
Его уж нет. Младой певец
Нашел безвременный конец!
Дохла буря, цвет прекрасный
Увял на утренней заре,
Потух огонь на алтаре!

Il procedimento attuato da Prigov porta a uno svuotamento di significato: il testo è privo di senso, ridicolo, al limite dell'assurdo. Rimosso ogni “automatismo della percezione”, in linea con l'insegnamento šklovskiano, si passa ora a un nuovo tipo di automatismo, quello della sostituzione, meccanica e ripetitiva⁶¹, finalizzata a mostrare la vacuità della parola, resa pura forma.

In questa rielaborazione radicale, dove ogni cosa è sottoposta a un'esilarante decostruzione, sono però mantenuti lo schema ritmico e la metrica dell'originale: i vocaboli sostitutivi vengono selezionati nel rispetto di tale principio e, seppur insensati e fuori luogo, entrano in migliaia di diverse combinazioni senza ostacolare la lettura. Ciò che a Prigov interessa sopra ogni cosa è indagare il

⁵⁹ Riporto qui l'epigrafe originale all'*Onegin*: “Pétri de vanité il avait encore plus de cette espèce d'orgueil qui fait avouer avec la même indifférence les bonnes comme les mauvaises actions, suite d'un sentiment de supériorité, peut-être imaginaire”.

⁶⁰ D. Prigov, *Faksimil' noe vosproizvedenie*, op. cit., [senza numero di pagina].

⁶¹ La serialità è una diffusa modalità di lavoro di Prigov: per un approfondimento sul tema si veda G. Janecek, “Serijnost' v tvorčestve D.A. Prigova”, *Nekanoničeskij klassik*, op. cit., pp. 501-512.

⁵⁶ Pagina riportata in H. Meyer, “Ja vot vidite”, op. cit., p. 151.

⁵⁷ A proposito dell'intraducibilità della riscrittura prigoviana si veda H. Meyer, “Ja vot vidite”, op. cit., p. 119.

⁵⁸ Ivi, p. 104.

“meccanismo di generazione automatizzata”⁶² alla base del testo: abbandonandosi al fluire ripetitivo di nomi e aggettivi il fruitore può gustare pienamente ritmo e musicalità, senza l’esigenza di comprendere una trama definita o un messaggio. In questo senso l’*Onegin* è davvero il “mantra vysokoj rus-skoj kul’tury”.

Samizdat, letteratura classica, concettualismo, decostruzione: tutti questi elementi tra loro distanti trovano armonia nel nuovo *Onegin* di Puškin, anzi no, di Lermontov, o forse dovremmo più propriamente dire di Prigov: nella copertina del quarto volume (Fig. 3) egli trascrive inizialmente il proprio cognome nel titolo “Евгений Онегин Пригова” [Eugenio Onegin di Prigov], una svista subito corretta con Пушкина [di Puškin] che lascia però traccia di quell’io autoriale che Dmitrij Aleksandrovič tende sempre a “rivendicare-dimenticare”.

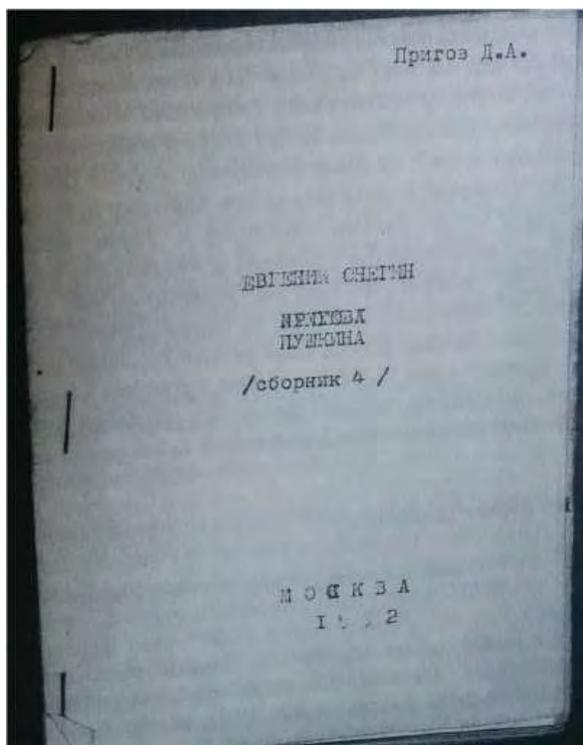


Fig. 2. D.A. Prigov, *Eugenij Onegin Puškina. Sbornik 4*, Moskva 1992: copertina [Immagine tratta da H. Meyer, “Ja vot vidite”, op. cit., p. 156].

Prigov canta Puškin, Prigov legge Puškin, Prigov riscrive Puškin: nel gioco – insieme decostruttivo e dissacrante – di appropriazione dei gran-

di classici il poeta vate del concettualismo russo si confronta con l’indiscusso padre della letteratura russa. Ne riprende l’immagine mitica e le opere canonizzate, le svuota del loro valore convenzionale per inserirle in un contesto distante dove riplasmare a proprio piacimento.

Gli esempi qui proposti sono soltanto alcuni dei numerosi di cui è disseminata l’intera produzione prigoviana. Soppressa ogni traccia d’ispirazione poetica intesa in senso tradizionale, quello di Prigov è un approccio nuovo al fare poesia, irriverente, ironico, decostruttivo, e si basa, come si è visto, sulla riappropriazione manipolatoria di materiali altrui, sulla deliberata mortificazione dell’autore-demiurgo, su procedimenti formali di sostituzione di aggettivi o sostantivi e di inserimento di concetti estranei in un contesto noto. Insomma, su uno stravolgimento metodico del testo di partenza.

Le distorsioni prodotte hanno la funzione di disinnescare gli automatismi della ricezione costringendo il fruitore a rinnovare la percezione delle cose. Ma non basta. Alla base della poetica concettualista c’è un principio non tanto e non solo di *ostranenie* quanto di *ustranenie* [allontanamento, rimozione], come suggerito da Michail Epštejn: solo prendendo le distanze, secondo quella “strategija otstojanija” fondamentale nell’estetica prigoviana del “baluginio”, e rimuovendo dal piedistallo miti e immagini istituzionalizzate che hanno assunto lo status di totalitarie, diventa possibile smascherare il “carattere ingannevole e fantomatico” di stereotipi e convenzioni e “lasciare spazio alla percezione del vuoto stesso”⁶³.

In Prigov lo straniamento si accompagna dunque a un lavoro di decostruzione e ricostruzione, di deformazione e contaminazione, di desacralizzazione e demistificazione. Da procedimento per “rendere estraneo l’abituale” esso diventa strumento funzionale a debellare ogni forma di letteraturocentrismo e ogni linguaggio dominante.

www.esamizdat.it Alice Bravin, “Moj Dinozavr samych čestnych pravil”: Prigov riscrive Puškin tra straniamento e dissacrazione”, *eSamizdat*, (XII), pp. 51-61

⁶³ M. Epštejn, *Vera i obraz. Religioznoe bessoznatel’noe v russkoj kul’ture XX veka*, Tenally 1994, p. 58.

⁶² M. Jampol’skij, “Lermontovizacija”, op. cit., p. 159.

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

Martina Napolitano

◇ eSamizdat (XII), pp. 63-75 ◇

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

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

Derrida, attraverso Platone, si sofferma sull’am-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³ Ivi, p. 59.

⁴ Ivi, p. 102.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁹ Ibidem.

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

²¹ “Неопределенность составляет одну из семантических доминант

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁵ La ricerca attorno alla forma è totalizzante per Sokolov, tanto che in una lettera all'editore Carl Proffer della casa editrice Ardis, prima ancora di sottoporre alla visione il suo secondo futuro libro *Meždu sobakoj i volkom* [Inter canem et lupum], chiede se sarà possibile utilizzare l'alfabeto russo pre-riforma sovietica [“есть ли у Вас в Ардисе дореформенный русский шрифт? [...] решил писать на 18-22 языках и наречиях в том числе, на церковнославянском. Дело в том, что в отрывке, который я собираюсь вам послать, есть несколько страниц, которые можно было бы напечатать со всеми этими ять и еры — для пушней стилизации” (“alla Ardis avete i caratteri russi pre-riforma? [...] ho deciso di scrivere in 18-22 lingue e dialetti, tra cui l'antico slavo ecclesiastico. Nell'estratto che intendo inviarvi ci sono alcune pagine che si potrebbero stampare con tutti quegli jat' e jer, così per una estrema stilizzazione”) (S. Sokolov a C. Proffer, 1976 V 27, University of California Santa Barbara, Davidson Library, Department of Special Collections, Sasha Sokolov Collection, Mss 117, box 1)]. In un'altra lettera sottolinea ancora l'importanza grafica di utilizzare gli accenti sulle parole, anche quando non sarebbe necessario [“ударения — очень важны в Собаке. Без них читающая публика еще пуше потеряется перед лицом родного языка, его стихии” (gli accenti sono molto importanti in *Sobaka*. Senza di essi il pubblico che legge si perderà ancora più facilmente faccia a faccia con la propria lingua madre, con la sua energia intrinseca) (S. Sokolov a C. Proffer, 1979 X 17, University of California Santa Barbara, Davidson Library, Department of Special Collections, Sasha Sokolov Collection, Mss 117, box 1)].

³⁶ Anche Palissandreide, il più “lineare” dei testi, richiede uno sforzo effettivo nella ricostruzione della fabula.

³⁷ P. Grice, “Logic and conversation”, *Syntax and semantics. 3: Speech acts*, a cura di P. Cole, J. Morgan, New York 1975, pp. 41-58.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵⁶ Ivi, p. 69.

⁵⁷ Ivi, p. 70.

⁵⁸ Ivi, p. 71.

⁵⁹ Ivi, p. XVI.

⁶⁰ Ivi, p. 446.

⁶¹ Ivi, p. 464.

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

⁶³ Ivi, p. 329.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷⁰ M. Bachtin, *Estetica*, op. cit.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷¹ Ivi, p. 447.

⁷² Ivi, p. 448.

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

⁷⁴ Ivi, p. 251.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

узелок. На галстуже⁸⁴.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹¹³ Si veda la nota 84.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La motivazione artistica

Boris Tomaševskij

◇ eSamizdat (XII), pp. 77-78 ◇

L'INSERIMENTO dei motivi è il risultato di un compromesso tra l'illusione realistica e le esigenze della costruzione estetica. Non tutto quello che è preso in prestito dalla realtà è adatto all'opera artistica. Lermontov aveva rilevato proprio questo, quando scriveva a proposito della prosa giornalistica a lui coeva (1840):

Di chi fanno i ritratti?
Son discorsi di chi?
Se anche fossero esatti
Non ci piaccion così.

Di questo aveva già parlato del resto anche Boileau, usando un gioco di parole: “le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable” (“il vero qualche volta può non essere verosimile”), intendendo con “vrai” quello che è motivato dal punto di vista realistico, e con “vraisemblable” quello che è motivato dal punto di vista artistico.

Sul piano della motivazione realistica, nell'opera ci imbattiamo di continuo nella negazione della sua letterarietà. La formula è consueta: “se fosse un romanzo, il mio personaggio si comporterebbe in tal modo, ma dato che è successo nella realtà, allora le cose sono andate così”, e così via. Ma il solo fatto di rivolgersi alla forma letteraria già conferma le leggi della costruzione artistica.

Ogni motivo reale deve essere in qualche modo introdotto nella costruzione della narrazione e chiarito da un punto di vista specifico. La scelta stessa di un tema realistico deve essere giustificata artisticamente.

Solitamente, sorgono diatribe tra vecchie e nuove scuole letterarie proprio nel campo della motivazione artistica. La corrente tradizionale, normalmente, nega la presenza di valore artistico nelle nuove forme letterarie. Questo lo si desume, ad esempio, dal lessico poetico, in cui l'impiego stesso di singole parole deve armonizzarsi con rigide

tradizioni letterarie (ne sono una dimostrazione i “prosaicismi”, che in poesia sono vietati).

Come caso particolare di motivazione artistica considererò l'artificio dello straniamento. L'inserimento nell'opera di materiale extra-letterario, per far sì che non sembri estraneo all'opera stessa, deve essere giustificato dall'innovazione e dall'individualità nell'esposizione del materiale. Di ciò che è vecchio e abituale si deve parlare come si parla del nuovo e dell'inconsueto. Si parla di ciò che è consueto come se fosse strano.

Tali artifici di straniamento, che riguardano le cose consuete, solitamente si giustificano da soli con la rifrazione di questi temi nella psicologia del personaggio che non li conosce. È noto l'artificio dello straniamento in Tolstoj quando, descrivendo in *Guerra e Pace* il consiglio di Fili, l'autore introduce in qualità di personaggio una bambina contadina che osserva il consiglio e che interpreta tutte le azioni e i discorsi dei partecipanti, e lo fa a modo suo, da bambina, senza capire in sostanza quello che si sta compiendo. La stessa cosa avviene sempre in Tolstoj nella rifrazione che egli dà delle relazioni umane nell'ipotetica psicologia di un cavallo nel suo racconto *Cholstomer* (si veda anche l'analogo racconto di Čechov *Kaštanka*, dove è resa l'ipotetica psicologia di un cane, indispensabile solo a “straniare” ciò che è narrato. Nella stessa tipologia rientra anche il racconto di Korolenko *Il musicista cieco*, dove la vita dei vedenti si rifrange attraverso l'ipotetica psicologia di un cieco).

Questi artifici di straniamento sono stati ampiamente usati da Swift in *I viaggi di Gulliver* per un quadro satirico del sistema sociopolitico europeo. Gulliver, capitato nel paese degli Houyhnhnm (cavalli dotati di intelletto), racconta al cavallo che lo ospita le norme vigenti nella società umana. Co-

stretto a raccontare tutto in modo straordinariamente concreto, Gulliver priva avvenimenti quali la guerra, le contrapposizioni di classe, il politica-re professionale dei parlamentari e così via, del rivestimento delle frasi eloquenti e delle giustificazioni tradizionali e fittizie. Privi di una spiegazione verbale, questi temi straniati emergono in tutto il loro squallore. In tal modo, la critica al sistema sociale – il materiale extra-letterario – riceve una motivazione artistica e si inserisce nella narrazione in modo compatto.

Come esempio particolare di tale straniamento indicherò le modalità di esposizione del tema del duello in *La figlia del capitano* di Puškin.

Già nel 1830 sulla Literaturnaja Gazeta leggiamo la seguente osservazione di Puškin:

Le persone di mondo hanno la loro forma mentis, i loro pregiudizi, che sono incomprensibili a un'altra casta. Come spiegare a un pacifico abitante delle Isole Aleutine un duello tra due ufficiali francesi? La loro suscettibilità gli sembrerà estremamente strana, e forse non avrebbe tutti i torti.

Questa osservazione è stata usata da Puškin in *La figlia del Capitano*. Nel terzo capitolo Grinev viene a sapere, dal racconto della moglie del capitano Mironov, le cause del trasferimento di Švabrin dalla guardia alla guarnigione di presidio della fortezza con la seguente formulazione:

Švabrin, Aleksej Ivanyč, è già il quinto anno che è stato trasferito da noi per omicidio. Dio sa che cosa lo aveva indotto in peccato; vedi un po': era andato fuori di città con un tenente e avevano preso con sé le spade, e così si batterono tra loro, e Aleksej Ivanyč infilzò il tenente, e per giunta in presenza di due testimoni!¹

Più tardi, nel quarto capitolo, quando Švabrin sfida Grinev a duello, quest'ultimo si rivolge al tenente di guarnigione, chiedendogli di fare da padrino:

– Voi affermate, – egli mi disse, – che volete infilzare Aleksej Ivanyč, e desiderate che io ne sia testimone? È così? oserei domandare.

– Proprio così?

– Scusate tanto, Petr Andreič! Che cosa avete combinato? Avete litigato con Aleksej Ivanyč? Che gran guaio! Le parole non lasciano lividi. Lui ha ingiuriato voi, e voi insultate lui; lui vi ha colpito sul muso, e voi colpitelo a un orecchio, all'altro, a un terzo, e separatevi; e noi poi vi faremo far pace.²

In conclusione di tutto il dialogo, Grinev riceve un rifiuto categorico:

Come volete, – egli disse; – se ho da entrare in questa faccenda, è solo per andare da Ivan Kuzmič e riferirgli, per dovere di servizio, che nella fortezza si premedita un misfatto, contrario all'interesse governativo.³

Nel quinto capitolo troviamo un nuovo straniamento delle modalità di duello con la spada nelle parole di Savel'ič:

Non sono io, ma è il maledetto musié che è la colpa di tutto: lui ti insegnò a piantar gli schidioni di ferro e a pestare i piedi, come se piantandoli e pestando ci si potesse difendere da un uomo cattivo!⁴

Grazie a questo straniamento comico l'idea del duello è rappresentata in un aspetto nuovo, insolito. Questo tipo di straniamento lo vediamo in forma comica, come enfatizzato dal lessico (“lui vi ha colpito sul muso” – il volgarismo muso caratterizza nel discorso del tenente la brutalità dello scontro, e non dimostra affatto la brutalità della persona di Grinev; “voi colpitelo a un orecchio, a un altro, a un terzo” – il conto non riguarda affatto il numero di orecchie, ma il numero di colpi; questo contraddittorio scontro di parole crea l'effetto comico). Ovviamente, lo straniamento può anche, è chiaro, non essere accompagnato da una significazione comica.

www.esamizdat.it Boris Tomaševskij, “Teorija literatury. Poëtika”, Moskva 1996, pp. 196-199. Traduzione dal russo di Martina Morabito, eSamizdat, (XII), pp. 77-78

¹ A. Puškin, *La figlia del capitano*, Torino 1942, p. 29 [N.d.T.].

² Ivi, p. 39.

³ Ivi, pp. 39-40.

⁴ Ivi, p. 53.

La proiezione formalista

Fredric Jameson

◇ eSamizdat (XII), pp. 79-80 ◇

UN linguaggio poetico per essere un dialetto¹ deve attirare l'attenzione su di sé, e tale attenzione ha come risultato la percezione rinnovata della qualità materiale stessa del linguaggio. Il nuovo modello a partire dal quale i formalisti svilupperanno la loro teoria è dunque basato sull'opposizione tra abitudine e percezione, tra esecuzione meccanica, sbadata, e un'improvvisa consapevolezza delle trame e delle superfici del mondo e del linguaggio. Tale opposizione, che va oltre quella convenzionale tra azione e contemplazione, tra pratico e percettivo, sposta chiaramente l'onere della prova dalla letteratura come modo concreto di stare nel mondo alle astrazioni delle scienze.

La famosa definizione di Šklovskij di arte come straniamento (*ostranenie*), rendere strani gli oggetti, rinnovare la percezione, prende la forma di una legge psicologica con profonde implicazioni etiche. Il passaggio del diario di Tolstoj che Šklovskij riporta come esempio è il più vicino possibile a una presa di posizione metafisica o etica:

Avevo pulito in camera, e fatto il giro della stanza, mi sono avvicinato al divano, senza riuscire a ricordarmi se l'avevo spolverato o no. Poiché questi movimenti sono abituali ed inconsci, non potevo neppure avvertire che ormai era impossibile ricordarsene. Sicché, se avevo già pulito il divano e me n'ero dimenticato, se avevo cioè agito inconsciamente, era come se non lo avessi fatto. Se qualcuno coscientemente mi avesse visto, avrebbe potuto farmelo tornare in mente: ma se nessuno aveva visto, o aveva visto ma inconsciamente; se tutta la complessa vita di molti trascorre inconsciamente, allora è come se non ci fosse mai stata².

¹ “I formalisti avevano esordito con la dimostrazione che, per molti versi, il discorso poetico sta al linguaggio quotidiano come un tipo di dialetto, governato da leggi peculiari [...]. L'implicazione più profonda è che la poesia non è più soltanto una parte specializzata del linguaggio quotidiano, ma costituisce, a pieno diritto, un intero sistema linguistico”, F. Jameson, *The Prison-house of Language: a Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton 1974, p. 49 [N.d.T.].

² L. Tolstoj, *Diario di Leone Tolstoj (1895-99)*, Milano 1924, p. 90 [N.d.T.].

L'arte è, in questo contesto, un modo di restaurare l'esperienza conscia, di spezzare le abitudini di comportamento sopite e meccaniche (*automatizzazione*, come in seguito la chiameranno i formalisti cechi), permettendoci di rinascere al mondo nella sua freschezza e nel suo orrore esistenziali.

Eppure, tali leggi puramente psicologiche, come sono quelle qui implicate, non sono esattamente dello stesso tipo di quelle di Potebnja (l'arte come metafora, la metafora come conservazione delle energie) che i formalisti attaccavano; le ultime hanno un contenuto, mentre il nuovo meccanismo psicologico con cui Šklovskij le sostituisce circoscrive soltanto una forma.

Il nuovo concetto di straniamento non intende implicare nulla sulla natura delle percezioni da rinnovare, quelle che sono diventate abituali. La sua peculiare utilità per la pratica critica sta nel modo in cui il concetto descrive un processo valido per tutta la letteratura senza, in alcun modo, implicare il primato di un particolare elemento letterario (come la metafora) o di un particolare genere sugli altri.

Ostranenie come concetto puramente formale ha tre evidenti vantaggi, che vanno ben oltre la spiegazione della paradossale ricchezza della critica pratica di Šklovskij, essenzialmente poco più che un'infinita serie di variazioni su quest'unica idea. Per prima cosa, [...] lo straniamento serve come modalità di distinguere la letteratura, il sistema puramente letterario, da qualsiasi altra modalità verbale. Serve dunque, in primo luogo, come atto abilitante che permette alla teoria letteraria di avere origine.

Eppure, allo stesso tempo, permette la creazione di una gerarchia all'interno dell'opera letteraria stessa. Nella misura in cui lo scopo ultimo dell'opera d'arte è dato in anticipo — ovvero il rinnovamento

della percezione, il vedere il mondo improvvisamente in una nuova luce, in un modo nuovo e inatteso – gli elementi e le tecniche (o i *priemy*) dell’opera saranno allora tutti impostati verso questo fine. Le tecniche secondarie si rivelano, nella terminologia di Šklovskij, come motivazione di quelle tecniche essenziali che permettono in primo luogo la percezione rinnovata. Dunque, in *Cholstomer* di Tolstoj, molti aspetti della vita sociale sono improvvisamente visti come brutali e innaturali, e questa essenziale non familiarità dell’abituale è poi motivata dal punto di vista della storia, che è osservata non attraverso occhi umani, ma attraverso quelli di un cavallo.

Infine, la nozione di *ostranenie* ha un terzo vantaggio teorico, nel senso che permette un nuovo concetto di storia letteraria, non più vista come un qualche tipo di profonda continuità di tradizione (com’era, ad esempio, nella storia idealistica), ma come una serie di discontinuità improvvise, di rotture con il passato, dove ogni nuovo presente letterario è considerato una rottura con i canoni artistici dominanti della generazione immediatamente precedente. È un modello di storia artistica non dissimile da quello proposto da Malraux in *Les Voix du silence*, eccetto che là dove la teoria di Malraux è formulata in termini di psicologia della creazione e del bisogno di ogni generazione successiva di reagire contro i suoi maestri, i formalisti intendevano questo cambiamento in senso perpetuo, come una rivoluzione artistica permanente, e come intrinseco alla natura della forma artistica in sé che, dapprima impressionante e fresca, diventa poi datata e dev’essere rimpiazzata dal nuovo, in maniera imprevista e imprevedibile.

Al tempo stesso, il modello formalista è più complicato di quest’ipotesi di cambiamento perpetuo, e comporta un sistema complesso di mutamenti e riaggiustamenti non dissimili dal modello di Jakobson di linguistica diacronica. L’evoluzione letteraria non è solo una rottura con i canoni domi-

nanti e esistenti; rappresenta, allo stesso tempo, la canonizzazione di qualcosa di nuovo, o piuttosto, l’elevazione a dignità letteraria di forme fino a quel momento pensate come popolari o senza dignità, forme minori fino a quel momento vigenti solo nel *demi-monde* dell’intrattenimento o del giornalismo (si pensi al modo in cui il giallo si trasforma nel romanzo di Robbe-Grillet). Per usare un’immagine cara a Šklovskij, è un movimento eccentrico, come la mossa del cavallo negli scacchi. “Nella liquidazione di una scuola letteraria da parte di un’altra”, ha detto in una celebre frase, “l’eredità passa non da padre a figlio, ma da zio a nipote”.

Dunque, dalla nozione di base di *ostranenie* ha origine un’intera teoria letteraria, prima con l’isolamento del sistema puramente letterario, poi con un modello delle varie relazioni che sussistono in quel sistema sincronico e infine, come abbiamo appena visto, con un ritorno alla diacronia nell’analisi del tipo di cambiamento che sussiste da uno stato sincronico all’altro. [...]

La dottrina stessa di Šklovskij, considerando il cambiamento letterario come un meccanismo uniforme sempre uguale in tutte le epoche e i luoghi, tiene senza dubbio fede alla situazione esistenziale della produzione letteraria (perché in ogni determinato momento, c’è soltanto un cambiamento che conta), ma allo stesso tempo finisce per trasformare la diacronia in mera apparenza e per indebolire qualsiasi coscienza storica genuina del cambiamento delle forme. Eppure [...] non è difficile restaurare una storia genuina nel modello di Šklovskij se rivolgiamo la nostra attenzione dalla storia delle opere alla storia della percezione in sé, se proviamo a rendere conto dei tipi specifici e dei modi determinati di mistificazione o di intorpidimento percettivo che l’opera d’arte individuale cerca di dissipare.

Viktor Šklovskij e la poetica dell'illibertà

Svetlana Boym*

◇ eSamizdat (XII), pp. 81-86 ◇

VIKTOR Šklovskij, meglio conosciuto in occidente come uno dei padri fondatori del formalismo russo e come il teorico dello straniamento (*ostranenie*), fu per breve tempo un membro del Partito socialista rivoluzionario e nel 1918 votò per la restaurazione dell'Assemblea costituente russa, sciolta dopo pochi mesi. Nel 1922, durante il processo farsa contro i socialisti rivoluzionari, Šklovskij fu denunciato da un informatore e dovette lasciare il paese per evitare il carcere¹. Dopo aver quindi evitato l'arresto per il rotto della cuffia, lo scrittore si ritrovò a Berlino, dove cominciò a comporre una serie di testi autobiografici non convenzionali: *Viaggio sentimentale*, un resoconto dei problemi e delle difficoltà di Šklovskij durante la guerra civile, e *Zoo, o lettere non d'amore*, un ironico romanzo epistolare basato sulla corrispondenza dell'autore con Elsa Triolet. L'amore a distanza del teorico non è corrisposto; l'unica lettera alla quale riceve una risposta positiva è l'ultima. Ma si tratta di una lettera che non ha per destinataria una donna, bensì la Commissione centrale del Partito comunista. Šklovskij implora di poter ritornare in Russia: "Non posso vivere a Berlino. Per il modo di vita, per tutte le abitudini [*vse bytom i navykami*] [...]. È amara come la polvere di carbone, la nostalgia [*toska*] berlinese"². C'è una con-

nessione tra questa nostalgia all'antica e la teoria dello straniamento, o esse si contraddicono l'un l'altra?

La teoria dello straniamento è spesso vista come una dichiarazione artistica di indipendenza, la dichiarazione dell'autonomia dell'arte rispetto al quotidiano. Eppure, in *L'arte come procedimento* di Šklovskij (1917), lo straniamento appare più come uno strumento di mediazione tra arte e vita³. Rendendo strane le cose, l'artista non le sposta semplicemente da un contesto quotidiano all'interno di una cornice artistica; aiuta anche a "restituire la sensazione" alla vita stessa, a reinventare il mondo, a sentirlo come nuovo. Lo straniamento è ciò che rende artistica l'arte, ma allo stesso modo rende la vita quotidiana vivace, o degna di essere vissuta. Sembra che *L'arte come procedimento* di Šklovskij dia rifugio al sogno romantico e delle avanguardie di *mimesis* inversa: è la vita quotidiana che può essere redenta se imita l'arte, non l'opposto. Così, l'artificio dello straniamento può sia *definire* che *sfidare* l'autonomia dell'arte.

Analogamente, tracciando la genealogia dello straniamento, Šklovskij mette in dubbio l'autonomia e l'unità della "lingua nazionale". *Ostranenie* significa qualcosa in più che distanziare e rendere strano; è anche dislocazione, *dépaysement*. *Stran* è la radice della parola russa per paese – *strana*. Šklovskij afferma che secon-

* © All rights reserved. Republished by permission of the copyright holder, and the present publisher, Duke University Press.

¹ R. Sheldon, "Victor Shklovsky and the Device of Ostensible Surrender", *Slavic Review* 1975 (XXXIV), 1, pp. 86-108.

² V. Šklovskij, *Sentimental'noe putešestvie: Zoo, ili pis'ma ne o ljubvi*, Moskva-Berlin 1923 (trad. it. *Zoo, o Lettere non d'amore*, Torino 1966, p. 98). Per un interessante resoconto sull'ironia e l'erotismo in Šklovskij, si veda P. Steiner, "The Praxis of Irony in Viktor Shklovsky's Zoo", *Russian Formalism: A Retrospective Glance: A Festschrift in Honor of Victor Erlich*, New Haven 1985, pp. 27-44.

³ Si vedano: J. Striedter, *Literary Structure, Evolution, and Value: Russian Formalism and Czech Structuralism Reconsidered*, Cambridge MA 1989; V. Erlich, *Russian Formalism: History, Doctrine*, New Haven 1981; P. Steiner, *Russian Formalism: A Metapoetics*, Ithaca 1984. Sulla connessione tra la teoria dello straniamento e l'estetica romantica si veda T. Todorov, "Poetic Language: the Russian Formalists", *Literature and its Theorists. A Personal View of Twentieth-Century Criticism*, London 1988, pp. 10-20.

do Aristotele il “linguaggio poetico” deve avere il carattere di una lingua straniera (*čužezemnyj*): “Per gli assiri era il sumero, per la poesia medievale il latino, per il persiano letterario l’arabo, per la lingua russa letteraria l’antico bulgaro”⁴. Prosegue, poi, dicendo che Puškin e Tolstoj hanno usato il russo quasi come una lingua straniera per la nobiltà russa che parlava francese. Perciò, la prima teoria dello straniamento aveva già messo in discussione l’idea che la lingua fosse organica e la stretta opposizione tra Russia e occidente nel contesto russo.

Ora che il formalismo e lo strutturalismo sono spesso percepiti come datati e innocui, possiamo straniare alcuni loro cliché critici sulla lingua, l’autonomia dell’arte e l’arte come artificio. Le prime teorie moderniste sul linguaggio si sono sviluppate in risposta al riemergere del nazionalismo neo-romantico. Nel capitolo meno citato del *Corso di linguistica generale* di Saussure, c’è scritto che il segno non è motivato organicamente, che non c’è nessuna connessione tra la lingua e il sangue. Il segno saussuriano è motivato soltanto dalla convenzione culturale. Concepita alla vigilia della prima guerra mondiale, questa linguistica strutturale, o poetica dello straniamento, presentava un’alternativa al patriottismo ufficiale e suggeriva modi diversi di creare comunità immaginate.

Šklovskij non segue il modello dell’autobiografia proposto da Anderson⁵, eppure la nostalgia di una comunità immaginata e la riflessione sullo straniamento e sull’esilio sono sue preoccupazioni centrali. *Lettere non d’amore* sono, ovviamente, lettere d’amore, un esempio di discorso di un amante modernista esiliato, con lo

stile paradossale del montaggio letterario. Alja, la “nuova Eloisa” dell’amante formalista, gli proibisce di parlare d’amore e lo prega di discutere invece la sua teoria letteraria. Šklovskij si presenta come biografo e teorico contro il suo stesso volere. Le lettere promettono di non parlare d’amore, eppure infrangono molte promesse. Sono romanzate e, allo stesso tempo, si oppongono alla rielaborazione romanzesca. Il testo può essere confrontato con alcuni scritti teorico-autobiografici di Walter Benjamin, come *Strada a senso unico* e *Diario moscovita*, dedicati e indirizzati all’attrice e scrittrice lettone Asja Lacis, che continua a sfuggire a Benjamin⁶. Nel resoconto di Šklovskij il suo amore non corrisposto per Alja rispecchia le sue relazioni con Berlino. Egli non cessa mai di drammatizzare l’irrimediabile differenza culturale tra loro, presentando Alja come “una donna di cultura europea, più che russa”. In realtà, però, vengono entrambi da un contesto molto simile di *intelligencija* urbana orientata a occidente⁷.

La teoria dello straniamento e l’esilio reale non procedono necessariamente insieme. Berlino, dove Šklovskij si ritrova nel 1922, potrebbe sembrare un posto ideale per il critico modernista (Šklovskij era per un quarto tedesco, anche se non parlava la lingua). Era il centro dell’avanguardia tedesca, frequentata da molti artisti russi ed europei, dove i percorsi di Belyj, Berdjaev, Nabokov, Kandinskij e altri avrebbero potuto incrociarsi. Eppure, Šklovskij per-

⁴ V. Šklovskij, “Iskusstvo kak priem”, *O Teorii prozii*, Moskva 1929, p. 21.

⁵ Boym, nel paragrafo precedente, aveva presentato il modello biografico di Anderson esposto nell’opera *Imagined Communities*: l’autore suggeriva una connessione tra la storia della nazione e la biografia individuale, entrambe considerate come narrative identitarie che si sviluppano a partire dalla dimenticanza, dallo straniamento, dalla perdita del ricordo della propria casa. Anderson proponeva di pensare al nazionalismo in modo antropologico più che ideologico [N.d.T.]. Si veda B. Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London 1991 (trad. it. *Comunità immaginate: origini e fortuna dei nazionalismi*, Bari-Roma 2018) [N.d.T.].

⁶ La differenza, ovviamente, è che “Alja” risponde e Šklovskij pubblica le sue lettere parola per parola. Ironicamente Maksim Gor’kij, quando loda l’autobiografia epistolare romanzata di Šklovskij, apprezza particolarmente le lettere di Alja. Dunque, lei è per lui un’ispirazione a parlare di letteratura, invece che d’amore, e lui, in cambio, direttamente o indirettamente, è per lei un’ispirazione a diventare scrittrice. La cornice šklovskiana estetica (e patetica) alle lettere di lei le porta fuori dal contesto quotidiano e le rende letterarie, incoraggiando la loro autrice, Elsa Triolet, a diventare una scrittrice di romanzi.

⁷ In seguito i loro destini saranno radicalmente differenti, rivelando molte ironie politiche e letterarie. A differenza di Šklovskij, Elsa non ritornerà in Russia. Emigrerà in Francia e sposerà Louis Aragon, che all’epoca era ancora un surrealista. Quando Šklovskij venne obbligato a denunciare il formalismo in Unione Sovietica e molti compagni seguaci dell’arte di sinistra furono giustiziati o messi a tacere, lei sarebbe diventata una grande sostenitrice dell’Unione Sovietica staliniana in Francia.

cepisce il porto sicuro dell'esistenza quotidiana dell'Europa occidentale (che per un *émigré* impoverito non era molto confortevole) come la maggior minaccia alla sua sopravvivenza di intellettuale, teorico russo e praticante dello straniamento. In una delle sue lettere ad Alja, egli descrive l'"ambiente letterario" dei formalisti in esilio. I protagonisti sono Roman Jakobson e Petr Bogatyrev, quest'ultimo autore di una pionieristica analisi formalista dei costumi e delle marionette teatrali.

L'Europa ci distrugge, noi vi ci accaloriamo e prendiamo tutto sul serio. [...] Roman condusse Bogatyrev al ristorante: Petr sedeva fra pareti non graffiate, fra cibi diversi, vini, donne. Pianse. Non resistette. Questo modo di vivere [*byt*] ci fa scongelare. Non ne abbiamo bisogno. D'altronde, per la creazione di parallelismi tutto va bene⁸.

La vita quotidiana europea poteva andar bene per un artificio artistico, ma non per vivere. Šklovskij proclama con orgoglio che lui non avrebbe cambiato la sua arte (quella di teorico letterario) per indossare un vestito europeo, come se le due cose fossero incompatibili e uno non potesse praticare la teoria formalista e indossare un vestito decoroso.

Mentre le lettere di Šklovskij vertono sulle allegorie dello spaesamento di un intellettuale russo, quelle di Alja riguardano spesso le relazioni domestiche e intime con l'ambiente circostante, che non è minimamente definito in termini nazionali. Infatti, la riga di apertura della sua prima lettera rappresenta l'esatto opposto rispetto alla nostalgia di Berlino di Šklovskij: "mi sono stabilita comodamente [*užilas*] nel mio nuovo appartamento"⁹. Ma è proprio la comodità di lei a far sentire a disagio il suo amante epistolare: "non mi lamento di te, Alja. Ma tu sei troppo donna... Nel negozio la donna flirta con le cose. Ama tutto. Questa psicologia è europea"¹⁰. L'amante modernista è geloso del gioco di seduzione con le cose straniere. Sembra che la donna espatriata ami il suo vestito straniero, mentre la sua controparte maschile negli abiti europei non riesce a entrare.

La Berlino russa di Šklovskij è paragonata al regno delle ombre, una specie di Ade. La vita vera è da un'altra parte. Lì "non c'è forza di gravità, non c'è movimento. La Berlino russa non va da nessuna parte; non ha un destino". Scrive "noi siamo dei rifugiati. Nemmeno rifugiati, ma fuggitivi [*vybežency*] e ora siamo dei prigionieri [*sidel'cy*]"¹¹. Involontariamente, Šklovskij ripete qui alcuni dei *cliché* reiterati da diverse generazioni di intellettuali e viaggiatori russi nell'Europa occidentale dal XVIII al XX secolo – gli occidentalisti e gli slavofili, i filosofi dell'idea russa e, sorprendentemente, i formalisti. La cultura europea è identificata con l'"ideale piccoloborghese di una casetta e una tazza di zuppa di cavolo, un vestito per la figlia e una scuola per il figlio"¹². La "civiltà mercantile occidentale" è vista come una cultura stabile che celebra il culto delle cose e della domesticità, mentre la Russia è la terra dello "spaesamento trascendentale", dove il *byt* (l'esistenza quotidiana) è opposto al *bytie* (l'essere spirituale, rivoluzionario, poetico). La comune utopica del futuro può essere costruita solo nella terra dello spaesamento trascendentale. Lo straniamento può ben essere un artificio nell'arte e nella vita, ma deve avere un significato culturale. In *Viaggio sentimentale* Šklovskij nota che, dopo la rivoluzione, la vita russa si è quasi trasformata in arte¹³. Forse ha capito che in Europa il sogno della *mimesis* inversa non si sarebbe mai trasformato in realtà perché, in meglio o in peggio, la vita quotidiana sarebbe rimasta vita quotidiana, niente di più e niente di meno. Non si sarebbe arresa all'artificio artistico russo. La concezione romantica e avanguardistica di Šklovskij dell'estetica fa affidamento sull'alto prestigio dell'arte e sul suo intimo collegamento al concetto di identità nazionale. In questa tradizione intellettuale, "Russia" non è meramente un'unità geografica o etnica, ma una comunità immaginata di compagni intellettuali e artisti

⁸ V. Šklovskij, *Sentimental'noe putešestvie*, op. cit., p. 288 (trad. it. *Zoo*, op. cit., pp. 46-47).

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ivi, p. 306.

¹¹ Ivi, p. 318.

¹² A. Herzen, *Sočinenija v dvuch tomach*, Moskva 1986 [1865], pp. 353-356.

¹³ V. Šklovskij, *Sentimental'noe putešestvie*, op. cit., p. 271. Šklovskij si riferisce alla sua conversazione con Boris Ejchenbaum.

per i quali l'arte è una religione laica, anche se i suoi rituali sono diventati modernisti. In questa Europa immaginata, il teorico russo si sente come un ennesimo *émigré* sperso che a tavola non sa comportarsi come si deve.

Nell'ultima lettera di *Zoo*, indirizzata alla Commissione centrale del partito comunista dell'Unione sovietica, Šklovskij dichiara che il destinatario della sua corrispondenza precedente, Alja, non era una persona reale, ma solo la "realizzazione di una metafora". Nella finzione, la "donna di cultura europea" viene uccisa. Ma le vertiginose ironie e le metamorfosi del testo ci lasciano con il dubbio che la "Commissione centrale del partito comunista" possa essere anch'essa soltanto una metafora. Lo scrittore, però, una volta tornato dall'esilio nella sua madrepatria straniata, si trova costretto a dare un taglio ai suoi giochi letterari.

Nel testo che segue l'esilio, *La terza fabbrica* (1926), Šklovskij propone non di parlare di straniamento, ma piuttosto di teorizzare l'illibertà. Egli prova a concepire l'illibertà non come il contrario dell'attività creativa, ma come sua necessaria precondizione. Propone di dimostrare che la più grande letteratura, da Cervantes a Dostoevskij, è stata creata in condizioni di illibertà – considerata nel senso ampio di restrizioni sociali, politiche ed economiche. La massima marxista, che era stata trasformata in un luogo comune sovietico, viene riscritta con creatività da Šklovskij: "l'essere materiale determina la coscienza, ma la coscienza rimane instabile"¹⁴. Questa coscienza instabile viene drammatizzata in tutto il testo.

La terza fabbrica si apre con un aneddoto su Mark Twain, che scriveva lettere in duplicato: la prima era per il suo destinatario e la seconda per l'archivio privato dello scrittore. Nella seconda lettera, Twain registrava quello che pensava davvero. Questa è forse la prima formulazione di linguaggio ambiguo sovietico, che diventerà poi una finzione fondante

dell'*intelligencija* sovietica – la lingua esopica, il modo di leggere tra le righe e capirsi l'uno con l'altro con mezze parole. Tra gli anni Trenta e Ottanta, questa lingua avrebbe tenuto insieme la comunità immaginata dell'*intelligencija* sovietica.

L'idea chiave formalista del "mettere a nudo la tecnica artistica" ha una storia paradossale nel contesto sovietico. Dopo la rivoluzione e la guerra civile, lo straniamento si era trasformato in un fatto della vita, mentre la modalità quotidiana di esistenza e di mantenimento dello stretto indispensabile era diventata esotica. Inoltre, la pratica dello straniamento estetico era diventata politicamente sospetta. Nel suo diario del 1927, Lidija Ginzburg (critica letteraria e studentessa di Šklovskij) osservava: "I tempi felici del mettere a nudo la tecnica artistica sono passati (lasciandoci un vero scrittore – Šklovskij). Ora è arrivato il tempo in cui uno deve nascondere la tecnica artistica più che può"¹⁵.

Šklovskij costruisce la sua nuova impresa autobiografica come un montaggio di aneddoti e aforismi le cui multiple ironie non permettono al lettore di stabilire un singolo significato stabile. Ciò può essere letto come l'attivazione di un compromesso politico, personale e artistico. Nel testo, il racconto divertente e impersonale si alterna a confessioni private concepite per qualche immaginario "gentile lettore", seguite da aspre dichiarazioni rivolte al "governo compagno" che, da quel momento in poi, è percepito come destinatario permanente dello scrittore. Uno non ha nemmeno più bisogno di indirizzare le lettere al "governo compagno"; "il governo compagno le legge comunque".

La terza fabbrica discute tre tipi di casa, non tutti soggetti a nostalgia. La metafora di Šklovskij per la casa non è organica ma piuttosto produzionista: la casa è una delle "fabbriche". La prima fabbrica è rappresentata dall'infanzia e dalla scuola, la seconda è il circolo formalista OPOJAZ, e la terza è, alla lettera, la terza fabbrica

¹⁴ V. Šklovskij, *Iskusstvo*, p. 15. Vengono usate due diverse parole russe: *soznanie* nel primo caso e *sovest'* nel secondo. *Sovest'* è la coscienza morale russa, mentre *soznanie* è connessa alla conoscenza e alla razionalità.

¹⁵ L. Ginzburg, *Čelovek za pis'mennym stolom*, Leningrad 1989, p. 59.

ca degli studi cinematografici statali, dove Šklovskij era ufficialmente impiegato, ma sta anche per la vita sovietica postrivoluzionaria. La prima fabbrica – l'infanzia e la scuola – è a stento idealizzata. Šklovskij dichiara il suo sangue misto e il suo eclettico ambiente di provenienza della classe media, con nonni tedeschi, russi e ebrei, e indebolisce il familiare *topos* russo dell'infanzia felice e del paradiso perduto, come rappresentato da Aksakov, Tolstoj e altri. Non c'è un giardino di famiglia, nessuna tenuta idilliaca in campagna; la famiglia di Šklovskij compra sì una dacia, un piccolo luogo di riposo, ma questo acquisto li mette in un debito perenne. Nella prima fabbrica il bambino si sente abbastanza fuori posto; più tardi viene espulso da scuole e università; può essere messo così sulla stessa lista di Lukács, Benjamin, Barthes e altri celebrati teorici del ventesimo secolo che non completarono mai le loro tesi di dottorato.

È la “seconda fabbrica”, il circolo formalista, a diventare la vera casa di Šklovskij e la più amata comunità immaginata che gli manca a Berlino. È particolarmente nostalgico per i primi anni dell'Opojaz, casa di conversazioni continue, lavoro collaborativo, amicizia e laboratorio intellettuale collettivo di straniamento teorico. Alla metà degli anni Venti, i formalisti erano sotto attacco da ogni lato, da parte dei marxisti e dei tradizionalisti, che Šklovskij chiamava fautori della “restaurazione rossa”. Tra le altre cose, i formalisti e i costruttivisti erano accusati di essere “capitalisti ed emigrati spirituali”. L'esiliato era, dunque, tornato in patria solo per essere chiamato “emigrato spirituale” – uno degli insulti peggiori nel contesto russo sovietico. La terza fabbrica della patria sovietica non aveva riabbracciato il suo figliol prodigo formalista. Per descrivere la situazione effettiva della “seconda fabbrica” formalista, Šklovskij racconta una storia sulla “Fabbrica di lino” nel capitolo “Sulla libertà dell'arte”:

Lino. No, non è una pubblicità, non sono impiegato presso il centro di lavorazione del lino in questo periodo. Al momento sono più interessato alla resina. Al colpire a morte gli alberi. È così che si ottiene la trementina. Dal punto di vista dell'albero è un omicidio rituale. Lo stesso con il lino.

Il lino, se avesse una voce, strillerebbe mentre viene processato. Viene preso per la testa e strappato dalla terra. Dalle radici. Viene seminato fitto fitto – oppresso, così che non venga su vigoroso ma mingherlino.

Il lino richiede oppressione...

Io voglio libertà.

Ma se la ottengo, andrò a cercare l'illibertà nelle mani di una donna e di un editore¹⁶.

La fabbrica del lino offre un'allegoria interessante. L'autore cerca di persuadere se stesso che la differenza tra libertà e illibertà è solo questione di punti di vista, eppure emerge chiaramente una cosa da questo doloroso, ironico *tour de force*: la sua “coscienza rimane instabile” e molto conscia “degli urli e degli strappi” nel processo di produzione sociale e di adattamento all'“oppressione”. Alla fine dell'autobiografia di Šklovskij che descrive il periodo successivo all'esilio, la “terza fabbrica” passa da essere un oggetto di studio a un giudice dell'autore:

Prendimi, terza fabbrica della vita!

Ma non mettermi nella corporazione sbagliata.

Qualsiasi cosa accada, io ho un'assicurazione: buona salute. Finora, il mio cuore ha sopportato persino le cose che non ho descritto. Non si è rotto; non si è ingrossato¹⁷.

Quello che può colpirci in questa citazione è il graduale scivolamento delle immagini. La “terza fabbrica”, che inizialmente si riferiva a una specifica istituzione sovietica, è diventata una metafora: all'inizio, stava per la prima vita stalinista sovietica, poi per la vita in quanto tale. L'autobiografia teorica di Šklovskij rappresenta una svolta avanguardistica dal vecchio dramma romantico russo di arte e vita? O è un'allegoria politica della specifica trasformazione sovietica della vita intellettuale? Lo Šklovskij ironista ci dà due versioni della storia: la prima trasforma l'illibertà (come lo straniamento prima di essa) in tecnica e preconditione per fare arte, non esclusivamente legata al contesto sovietico. La seconda trasforma lo straniamento da tecnica artistica a tecnica di sopravvivenza nella Russia sovietica dei tardi anni Venti. *La terza fabbrica* non riguarda solo la produzione lettera-

¹⁶ V. Šklovskij, *Tret'ja Fabrika*, Moskva 1926 (trad. inglese *Third Factory*, Ann Arbor 1977, p. 45).

¹⁷ Ivi, p. 98.

ria; ma anche la “produzione” dell’intellettuale sovietico.

I due testi autobiografici di Šklovskij si concludono con una serie di “persone che apparentemente si sono arrese”. Eppure, a dispetto dei continui attacchi al suo lavoro e alla richiesta ufficiale di coerenza narrativa e ideologica, le tecniche dei testi di Šklovskij rimangono quasi invariate. Nelle sue pratiche testuali Šklovskij non tradisce mai la “seconda fabbrica”. Rimane il grande teorico-narratore che, come Walter Benjamin, parla per parabole elaborate, piene di contraddizioni, nello stile unico del formalismo barocco russo. Le due “persone che si sono arrese” di Šklovskij possono anche essere lette come affermazioni della ritirata invisibile dell’esilio dell’ironista e del teorico. Questa ritirata dell’esilio tra linee tortuose poteva essere incisa solo attraverso i rituali segreti della “corporazione formalista” quasi estinta.

Nadežda Mandel’stam commenta così il lavoro di Šklovskij nella vera “terza fabbrica di Goskino – il cinema statale”: “tra gli scrittori dichiarati fuorilegge, non apertamente ma in modo nascosto, come fanno sempre nel nostro paese, c’era Šklovskij. Si nascose nella fabbrica del cinema nello stesso modo in cui gli ebrei in Ungheria si nascondevano nei monasteri cattolici”¹⁸. Il paragone con gli ebrei che si nascondevano durante la seconda guerra mondiale sembra anacronistico, eppure è estremamente appropriato. Gli ebrei figurano in modo prominente nelle parabole di Šklovskij e nei suoi aneddoti, specialmente nel *Viaggio Sentimentale*. C’è la storia sul pogrom che sua nonna aveva subito e quella di un giovane artista ebraico che ce la mette tutta per adattarsi alla violenza della vita nell’Armata rossa e diventare sovietico più che ebreo – solo per essere insultato costantemente con l’epiteto “ebreo”. In *terza fabbrica* c’è uno strano ritornello, “dimentica gli ebrei”. Nel capitolo sul suo compagno ex-formalista Osip Brik, Šklovskij scrive:

Ogni anno un certo giorno, gli ebrei stanno in piedi davanti al tavolo con il bastone in mano – è il simbolo del loro essere pronti a partire.

Dimentica gli ebrei.
Lasciaci partire¹⁹.

La celebrazione rituale dell’esilio (verosimilmente un riferimento alla Pasqua ebraica) è rievocata da Šklovskij come passaggio di un ricordo ossessivo. Egli non era un ebreo praticante e gli ebrei sarebbero stati presto dimenticati, o meglio eliminati, dalla letteratura sovietica (la parola *ebreo*, infatti, apparirà stampata molto raramente dopo i tardi anni Quaranta). Ma questi “ebrei dimenticati” continueranno a perseguire lo scrittore che non sarà più in grado di partire e mettere in pratica il suo rituale d’esilio.

Il teorico dell’illibertà divenne *persona non grata* per i trent’anni che seguirono la pubblicazione di *La terza fabbrica*. Non solo fu obbligato a denunciare pubblicamente il formalismo, ma fu anche accusato di essere un *émigré* spirituale e, più tardi, un cosmopolita senza radici, per il suo saggio *Sud Ovest* sulla letteratura di Odessa e le sue connessioni occidentali. Fu fortunato a evitare l’arresto e il tragico destino di molti dei suoi contemporanei e compagni formalisti e costruttivisti. Riabilitato e ripubblicato di nuovo negli anni Sessanta, Šklovskij ispirò la successiva generazione di intellettuali, che apprezzarono il suo ironico *salto mortale*²⁰. Mentre gli anni formalisti di Šklovskij furono dimenticati insieme alla parola stessa “formalismo”, le tracce della sua sovversiva memoria culturale persistevano. L’Orfeo formalista ricordò mai il viaggio nell’Ade della Berlino russa? O l’esilio reale in quel periodo non era poi una vera via di scampo? Forse avrebbe potuto teorizzare il mercato della illibertà con Adorno, o diventare un accademico americano come Roman Jakobson. Ma i critici responsabili non dovrebbero speculare sulle svolte irrealizzate delle trame. I critici responsabili cercano solo di vedere com’è fatta la finzione narrativa, non com’è fatta la vita.

www.esamizdat.it Svetlana Boym, “Estrangement as a Lifestyle: Shklovsky and Brodsky”, *Poetics Today*, 1996 (XVII), 4, pp. 511-522. Traduzione dall’inglese di Martina Morabito, *eSamizdat*, (XII), pp. 81-86

¹⁸ N. Mandel’stam, *Kniga vtoraja*, Paris 1972, p. 271.

¹⁹ V. Šklovskij, *Tret’ja fabrika*, op. cit., p. 34.

²⁰ In italiano nel testo [N.d.T.].

A CURA DI CRISTINA CUGNATA, ANITA FRISON, CHIARA RAMPAZZO

ARTICOLI

- Luca Cortesi, Alessandro Alberto Trani, “Misurare le leggi del tempo: considerazioni preliminari su *Vremja – mera mira* di V. Chlebnikov” 89-107
- Ольга Труханова, “Ностальгия по повседневности: киноцитата эпохи ‘застоя’” 109-116
- Giovanna Siviero, “ReD: l’arte è morta, viva l’arte!” 117-141
- Federico Iocca, “Versi non conformi e protohappening all’alba del disgelo: il Circolo di Krasil’nikov (o ‘Scuola dei Filologi’) di Leningrado” 143-152
- Alessandro Farsetti, “Lo Stalinismo nei manuali scolastici russi contemporanei: tre narrazioni a confronto tra politiche educative e modelli interpretativi” 153-175

TRADUZIONI

- Anna Hrabáková, “Il premio Susanna Roth” 177
- Bohumil Hrabal, *Un giorno feriale*, traduzione di E. Zuccolo 179-184
- Karel Veselý, *Bomba ★ Funk*, traduzione di G. Siviero 185-191
- Anna Cima, *Mi risveglio a Shibuya*, traduzione di A. Riti 193-199

ANKETY

- “E il naufragar non m’è dolce in questo mare”.
Il dottorato di ricerca e la slavistica, rispondono 23 dottorandi e dottori di ricerca, a cura di Cristina Cugnata, Anita Frison e Chiara Rampazzo 201-222

Misurare le leggi del tempo: considerazioni preliminari su *Vremja – mera mira* di Velimir Chlebnikov

Luca Cortesi, Alessandro Alberto Trani*

◇ eSamizdat (XII), pp. 89-107 ◇

INTRODUZIONE

QUESTO contributo è dedicato all'analisi di *Vremja – mera mira* [Il tempo è la misura del mondo], un'opera in prosa di V. Chlebnikov pubblicata per la prima volta nel 1916 in forma di opuscolo¹. La stesura del testo è stata fatta risalire al periodo 1914-1915 sulla base di alcuni elementi individuati dai curatori dell'edizione critica di più recente pubblicazione², nella corrispondenza tra l'autore e M. Matjušin³. Dalle testimonianze epistolari, quest'opera risulterebbe essere un approfondimento di un articolo, *On segodnja. Bugi na nebe* [Lui oggi. Bugi nel cielo], pubblicato sull'almanacco *Vzjal. Baraban futuristov* [Ha afferrato. Il tamburo dei futuristi] nel 1915⁴. L'opera si presenta divisa in due parti, e nella prima vengono infatti riproposti gli stessi contenuti del testo del 1915⁵.

Il testo viene spesso citato in riferimento alle enigmatiche ricerche matematiche del poeta⁶, ma

a oggi non risulta essere mai stato oggetto di uno studio approfondito. *Vremja – mera mira* è stato definito *utopija* [utopia] da V.P. Grigor'ev⁷, il quale negli anni Ottanta del secolo scorso rilevava, inoltre, che nel complesso degli studi chlebnikoviani il testo era rimasto piuttosto trascurato⁸; un decennio più tardi, M. Böhmig ha colmato alcune di queste lacune, in un articolo dedicato alla filosofia dell'iperspazio nel sistema del poeta russo⁹. L. Panova ha fatto marginale riferimento a questo testo in un recente contributo dedicato agli elementi numerologici nella produzione di Chlebnikov¹⁰, mentre in un altrettanto recente articolo pubblicato da G. Imposti l'opera è considerata nel più ampio contesto del rapporto tra Chlebnikov e la scienza¹¹.

È forse proprio l'abbondante frequenza di elementi che – per forma e contenuto – afferiscono alle discipline scientifiche a giustificare l'assenza di uno studio sistematico del testo, ancora oggi particolarmente complesso da esaminare. Una possibile motivazione della paucità degli approfondimenti critici dedicati a quest'opera, può essere inoltre individuata in un memoriale di V. Kamenskij. Secondo la testimonianza del poeta futurista, la circostanza in cui Chlebnikov compose *On segodnja* prima, e successivamente *Vremja – mera mira*, che per estensione è uno dei testi più corposi della produzione in prosa *nechudožestvennaja* [non artistica] dell'autore, può essere determinata in modo relativamente preciso: nelle sue memorie Kamenskij riporta infatti l'aneddoto del *večer mate-*

* Data la particolare complessità dell'opera presa in esame, che si presenta stilisticamente e contenutisticamente come una commistione di elementi verbali, matematica e fisica, il presente articolo nasce da una collaborazione interdisciplinare tra L. Cortesi (dotorando presso il Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati dell'Università "Ca' Foscari" di Venezia) e A.A. Trani (JSPS Postdoctoral Fellow presso il Dipartimento di Astronomia dell'Università di Tokyo). A L. Cortesi si devono le parti: "Introduzione", "Analisi parte I.", "Analisi parte II.", "Conclusione"; A.A. Trani è responsabile della ricostruzione delle espressioni, delle equazioni e della verifica dei calcoli: in tale prospettiva ha quindi collaborato alla stesura del paragrafo "Analisi parte I." e ha realizzato le rappresentazioni grafiche dei concetti chlebnikoviani [fig. 3; fig. 4].

¹ V. Chlebnikov, *Vremja – mera mira*, Petrograd 1916.

² Idem, *Sobranie sočinenij v šesti tomach*, I-VI, Moskva 2000-2006.

³ Ivi, VI, 2, p. 165.

⁴ Si veda inoltre Ivi, VI, 1, pp. 391-392.

⁵ Si veda Idem, "On segodnja. Bugi na nebe", *Vzjal. Baraban futuristov*, Petrograd 1915, pp. 14-16.

⁶ Si vedano R.V. Duganov, *Velimir Chlebnikov. Priroda Tvorčestva*, Moskva 1990, p. 29; M. Böhmig, "Vremja v prostranstve: Chlebnikov i filosofija giperprostranstva", *Vestnik Obščestva Velimira Chlebnikova*, a cura di E. Arenzon – R. Vroon – G. Glinin – R. Duganov – A. Nikitaev, Moskva 1996, 1, pp. 179-194; V.P. Grigor'ev, *Budetljanin*, Moskva 2000, pp. 74, 142-143.

⁷ Ivi, p. 73.

⁸ Ivi, p. 143.

⁹ M. Böhmig, "Vremja", op. cit.

¹⁰ L. Panova, "Numerologičeskij projekt Chlebnikova kak fenomen Serebrjanogo veka", *Doski sud'by Velimira Chlebnikova. Tekst i konteksty*, a cura di N. Gricančuk – N. Sirotkin – V. Feščenko, Moskva 2008, pp. 393-455.

¹¹ G. Imposti, "Chlebnikov and Science", *International Yearbook of Futurism Studies*, 2018, 8, pp. 189-212.

matiki [serata della matematica] organizzato da O. Brik, in cui Chlebnikov presentò le proprie ricerche a un pubblico di matematici¹². A prescindere dal sentimento di sostanziale scetticismo che si diffuse nell'uditorio, è importante ricordare che, per stessa ammissione di Kamenskij, i sodali di Chlebnikov “в этом ничего не понимали”¹³.

Il presente lavoro si propone dunque di procedere a un'indagine preliminare di alcuni tratti salienti di *Vremja – mera mira*, auspicando di poter contribuire a chiarire alcuni dei suoi aspetti più oscuri e di gettare ulteriore luce su un'opera solo apparentemente marginale all'interno della produzione di Chlebnikov¹⁴. In questa sede abbiamo ritenuto

particolarmente opportuno soffermarci sia sui saggi più marcatamente matematici¹⁵, sia su alcuni degli aspetti contenutistici che abbiamo ritenuto maggiormente significativi.

Vremja – mera mira rappresenta un momento cardinale nello sviluppo dell'estetica di Chlebnikov, poiché è uno dei pochi testi composti negli anni Dieci in cui l'autore ambisce a presentare le proprie teorie sugli *zakony vremeni* [leggi del tempo] in forma finita. Queste ricerche hanno impegnato Chlebnikov per tutto l'arco della sua carriera letteraria, ed egli vi si dedicò con dedizione tale da far sostenere ad alcuni critici che “non vi è poeta, nella storia della poesia russa, che si sia altrettanto preoccupato di lasciare alla posteriorità tutt'altro ricordo che quello di un poeta”¹⁶.

Data l'“intenzione scientifica”¹⁷ che ne anima la

¹² V. Kamenskij, *Put' entuziasta*, Moskva 1931, pp. 232-233.

¹³ “Non ci capivano nulla di queste cose”, Ivi, p. 232.

¹⁴ Questo articolo dovrebbe essere considerato come una tessera, parte di un più ampio mosaico costituito dagli studi che nel corso degli ultimi decenni hanno indagato quella parte della produzione chlebnikoviana che è caratterizzata da un'intenzione (si veda la nota 17) o da finalità scientifiche, che approfondiscono l'interpretazione di “scienza” o del concetto di “scientificità” del poeta e il ruolo dei calcoli nella sua opera. A questo proposito, rimandiamo a: E.R. Arenzon, “K ponimaniju Chlebnikova: nauka i poezija”, *Voprosy literatury*, 1985, 10, pp. 163-190; V.V. Babkov, “Meždu naukoi i poeziej: Metabioz Velimira Chlebnikova”, *Voprosy istorii, estestvoznani i tehniki*, 1987, 2, pp. 136-147; M. Böhmig, “Vremja”, op. cit.; G. Imposti, “Chlebnikov”, op. cit.; V.V. Ivanov, “Kategorija vremeni v iskusstve i kul'ture XX veka”, *Structure of Texts and Semiotics of Culture*, a cura di J. van der Eng – M. Grygar, Le Hague-Paris 1973, pp. 103-150; Idem, “Chlebnikov i nauka”, Idem, *Izbrannye trudy po semiotike i istorii kul'tury. II. Stat' i o russkoj literatury*, Moskva 2000, pp. 342-398; V.P. Kuz'menko, ““Osnovnoj zakon vremeni” Chlebnikova v svete sovremennykh teorij koevoljucii prirody i obščestva”, *Mir Velimira Chlebnikova. Stat' i i issledovanija 1911-1998*, a cura di V.V. Ivanov – Z. Papernyj – A. Parnis, Moskva 2000, pp. 732-755; Idem, “Stichotvornoe otkrytie fizičeskoj suščnosti mnimosti Velimirov Chlebnikovym, Andreev Belym i Pavlom Florenskim”, *Tvorčestvo Velimira Chlebnikova v kontekste mirovoj kul'tury XX veka: VIII meždunarodnye Chlebnikovskie čtenija*, a cura di G.G. Glinin – G.G. Isaev – N.V. Maksimova, Astrachan' 2003, 1, pp. 180-188; L. Panova, “Numerologičeskij projekt”, op. cit.; A. Ščetnikov, “K voprosu o datirovke nekotorych rannych prozaičeskich sočinenij Velimira Chlebnikova”, *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 2003 (LXIV), 6, disponibile al link: <<https://magazines.gorky.media/nlo/2003/6/k-voprosu-o-datirovke-ne-kotoryh-rannih-prozaičeskikh-sočinenij-velimira-hlebnikova.html>> (ultimo accesso 03/09/2019); L. Szilard, “Matematika i zaum'”, *Zaumnyj futurizm i dadaizm v russkoj kul'ture*, a cura di L. Magarotto – M. Marzaduri – D. Rizzi, Bern 1991, pp. 333-352; B.M. Vladimirkij, “Čisla' v tvorčestve Chlebnikova. Problema avtokolebnel'nyh ciklov v social'nyh sistemov”, *Mir Velimira Chlebnikova*, op. cit., pp. 723-732; W.G. Weststeyn, “Velimir Chlebnikov i četvertoe izmerenie”, *Russian Literature*, 1995 (XXXVIII), 4, pp. 483-492. Si vedano inoltre i contributi dedicati al caso specifico delle *Doski sud'by* [Le tavole del destino, 1920-1922], che negli ultimi anni ha goduto in modo particolare dell'attenzione degli studiosi: V.V. Babkov, *Velimir Chlebnikov. Doski sud'by*, Moskva 2001; A. Hacker, “Mathematical Poetics in Velimir Chlebnikov's *Doski Sud'by*”, *Vestnik Obščestva*

Velimira Chlebnikova, a cura di E.R. Arenzon – G.G. Glinin, Moskva 2002, 3, pp. 127-132 e la miscellanea *Doski sud'by Velimira Chlebnikova. Tekst i konteksty. Stat' i materialy*, a cura di N. Gricančuk – N. Sirotkin – V. Feščenko, Moskva 2008; i contributi di A. Hacker pubblicati su *Russian Literature: A. Hacker, “Novalis' Fragments and Velimir Chlebnikov's Doski sud'by”, Russian Literature*, 2004 (LV), 1, pp. 215-217; Idem, “Introduction to Velimir Chlebnikov's *Doski sud'by*”, *Russian Literature*, 2008 (LXIII), 1, pp. 5-55; Idem, “Preface to Fragments II/III of *Doski sud'by*”, *Russian Literature*, 2008 (LXIV), 3, pp. 265-268; Idem, “Preface to Fragments IV/V of *Doski sud'by*”, *Russian Literature*, 2009 (LXIV), 3, pp. 257-264; Idem, “Preface to Fragments VI/VII of *Doski sud'by*”, *Russian Literature*, 2010 (LXVIII), 1, pp. 1-10; inoltre, le note del traduttore inglese dell'opera: A. Gallagher, “Translator's Note to *Doski sud'by*”, *Russian Literature*, 2008 (LXIII), 1, pp. 57-70.

¹⁵ Segnaliamo che i calcoli e le formulazioni scientifiche presenti nei testi di Chlebnikov non sono mai stati verificati dal punto di vista matematico, si veda V. Chlebnikov, *Sobranie*, op. cit., VI, 1, p. 357.

¹⁶ J.C. Lanne, “Velimir Chlebnikov (1885-1922)”, *Storia della letteratura russa: III. Il Novecento: 1. Dal decadentismo all'avanguardia*, a cura di E. Etkind – G. Nivat – I. Serman – V. Strada, Torino 1989, p. 667.

¹⁷ Dato il carattere “pseudoscientifico” delle ricerche chlebnikoviane, già rilevato dagli studiosi (si veda V.P. Kuz'menko, ““Osnovnoj zakon'”, op. cit., p. 732, che si esprime nei termini di “утопичность и лженаучность его исканий” [carattere utopico e pseudoscientifico delle sue ricerche]), in questo caso riteniamo opportuno parlare di “intenzione scientifica” non solo perché, come vedremo, l'autore si serve di elementi matematici (molto spesso arbitrariamente), per dare una giustificazione scientificamente inoppugnabile alle proprie ricerche sulle leggi del tempo, ma anche parafrasando una considerazione di V.V. Ivanov che, nel merito di questo genere di opere in prosa ha affermato: “если не научные, то наукообразные” [se non sono scientifiche, hanno parvenza scientifica], V.V. Ivanov, “Chlebnikov” op. cit., p. 371. Sottolineiamo che questa considerazione di Ivanov non deve però essere estesa a quei testi che sono stati composti esplicitamente con finalità scientifico-accademiche, come *O nachoždenii kukuški...* [Sulla scoperta di un cuculo..., 1906], *Ornitologičeskie zabljudenija na Pavdinskomoj zavode* [Osservazioni ornitologiche nell'area di Pavdinsk, 1911] e, in certa misura, anche *Opyt postroenija odnogo*

composizione e la volontà di riepilogare in modo quanto più sistematico le proprie ricerche, *Vremja – mera mira* può essere definito come un saggio o uno scritto teorico a tutti gli effetti. Non ci si può accingere a trattare un testo teorico di Chlebnikov, a maggior ragione se di ispirazione scientifica, senza menzionare la complessa natura del rapporto che intercorre tra Chlebnikov e la scienza: a prescindere dalle vicende degli anni della formazione del giovane poeta, che qui non approfondiremo, è opportuno ricordare che grazie alla forte influenza del padre, ornitologo di professione, venne indirizzato allo studio delle scienze naturali, e che autonomamente scelse di frequentare corsi di matematica presso l'ateneo di Kazan' prima di dedicarsi interamente alla scrittura e alla letteratura¹⁸. La formazione

estestvenno-naučnogo ponjatija [Esperimento di creazione di un concetto biologico, 1908-1909].

¹⁸ Determinare il preciso ruolo che la scienza occupa nella produzione chlebnikoviana è oltremodo complesso, tanto da poter essere definito nei termini di ambivalenza. Il fatto che Chlebnikov fosse interessato sia alla poesia che alla scienza può essere ricondotto a un fenomeno piuttosto diffuso tra i letterati dell'epoca. Come ha esaurientemente messo in luce M. Böhmig nello specifico della concezione del tempo inteso come quarta dimensione dello spazio, alcune delle ipotesi scientifiche più rivoluzionarie sono assurde a elemento cruciale per le ricerche e le sperimentazioni nelle correnti legate al cubofuturismo. In tali ambiti, infatti, i nomi dei fondatori delle geometrie non-euclidee e delle teorie della relatività (B. Riemann, N. Lobačevskij, H. Minkowski, A. Einstein), vengono chiamati in causa con la pretesa di conferire validità scientifica alle nuove ricerche artistiche; la necessità di abbandonare la tradizione confluiva nella volontà di scoprire e creare mondi nuovi, grazie agli strumenti forniti dalle speculazioni in campo scientifico, che vengono però recepiti in modo incompleto, parziale e spesso visionario dagli artisti stessi (si veda M. Böhmig, "Tempo, spazio e quarta dimensione nell'avanguardia russa", *Europa Orientalis*, 1989 (VIII), pp. 341-347). Tuttavia, il caso di Chlebnikov si inserisce in un contesto diverso, dal momento che, oltre all'importanza che la formazione essenzialmente scientifica acquisisce nel complesso della sua opera, si deve considerare l'anelito del poeta a inserire le proprie ricerche sul tempo nello stesso corso delle scoperte della fisica dell'epoca (si veda la nota 35). A sostegno di queste nostre osservazioni si aggiunga la testimonianza coeva di una recensione all'articolo *On segodnja* (e di conseguenza alla prima parte di *Vremja – mera mira*), in cui emerge come il lavoro di Chlebnikov fosse stato recepito in questa chiave interpretativa anche dai contemporanei: "Законы Хлебникова – [...] крик рождающейся науки, которой предстоит изменить жизнь более, чем все бывшие 'великие' открытия" [Le leggi di Chlebnikov sono [...] il vagito di una scienza nascente, per mezzo della quale la vita cambierà più che con tutte le vecchie e 'grandi' scoperte], M. Kozyrev, "Ritm žizni", *Očarovannyj stranik. Almanach vesennij*, 1916, 10, pp. 18-19. La citazione qui riportata presenta una versione dell'ortografia da noi adattata all'uso contemporaneo. Per ulteriori approfondimenti sul ruolo della scienza nella biografia del poeta e su come esso si è riflesso sulla sua opera, si rimanda a Ju.S. Čujkov, "Vladimir Alekseevič Chlebnikov – 'neizvestnyj' ornitolog", *Russkij ornitologičeskij žurnal*, 2011, 20, pp. 1411-1419; V.A. Dymšic – S.V. Čebanov, "Biologičeskie idej Velimira Chlebnikova", *Chlebnikovskie čtenija. Materialy*

scientifica di Chlebnikov si è inevitabilmente riflessa nella produzione letteraria, tanto che J.C. Lanne ha definito questo fenomeno nei termini di una tensione costante tra poesia e matematica, di un conflitto "patetico" tra il discorso poetico e la formula scientifica, che nell'opera chlebnikoviana non viene né risolto, né superato¹⁹.

Per quanto riguarda l'analisi dell'opera, abbiamo confrontato le diverse varianti pubblicate del testo. Analizzando l'articolo pubblicato nel 1915²⁰, l'opuscolo del 1916²¹ e la versione presente nell'ultima edizione critica²², abbiamo individuato una serie di imprecisioni e di incongruenze nella notazione matematica. Per quanto riguarda i testi del 1915 e del 1916 tale fatto può essere spiegato da oggettivi ostacoli tipografici nella resa di certi caratteri o simboli, mentre segnaliamo che nella variante proposta nell'edizione critica alcuni errori tipografici sono stati corretti; ne sono stati però commessi altri, perlopiù omissioni di certi valori numerici²³.

konferencii 27-29 nojabrja 1990, a cura di S. Starkina, Sankt Peterburg 1991, pp. 91-100; G. Imposti, "Chlebnikov", op. cit.; V.V. Ivanov, "Chlebnikov", op. cit.; S. Starkina, *Velimir Chlebnikov. Biografija ot del'nogo lica*, Moskva 2007, pp. 20-36; V. Chlebnikov, *Sobranie*, op. cit., VI, 2, pp. 249-253.

¹⁹ J.C. Lanne, "Le conte dans la pensée et l'oeuvre de Velimir Chlebnikov", *Velimir Chlebnikov (1885-1922): Myth and Reality*, a cura di W.G. Weststeijn, Amsterdam 1986, p. 501. Questa puntualizzazione è decisamente appropriata dal momento che, se si considera l'intero corpus chlebnikoviano, è difficile individuare una posizione lineare e duratura che l'autore assume nei confronti della scienza. Non essendo questa la sede per approfondire un discorso così ampio, ci limitiamo a sottolineare che per il poeta il termine "scienza" assume delle accezioni differenti nei diversi periodi della sua produzione letteraria. Si pensi a opere in cui il concetto di "scienza" si estende a quello di progresso tecnologico e positivismo, visti con sospetto da Chlebnikov e quindi descritti in termini sostanzialmente negativi, come in *Učimica* [*Učimica*, 1908, opera in prosa nota anche come *Učilica*], *Gibel' Atlantidy* [La caduta di Atlantide, 1911-1912]; si considerino invece quelle opere in cui il concetto di "scienza" si sovrappone invece alla ricerca delle leggi del tempo, diventando così "наука о времени" [scienza del tempo], in conflitto con la "наука о пространстве" [scienza dello spazio]. La prima, appannaggio dell'umanità a venire, la seconda, antiquato retaggio delle generazioni dei "morti viventi", dei *preobretateli* [fruitori], dello *ua-ljud* [genti-ua]. Di questa dicotomia si trova traccia in *Truba marsian* [La tromba dei marziani, 1916], *Pro nekotorye oblasti...* [Di certe regioni..., 1920-1922], *Predskazanija* [Previsioni, 1922], *Prikaz predzemšarov* [Ordine dei presidenti del globo terrestre, 1922].

²⁰ V. Chlebnikov, "On segodnja", op. cit.

²¹ Idem, "Vremja", op. cit.

²² Idem, *Sobranie*, op. cit., VI, 1, pp. 102-113.

²³ Nella tabella delle corrispondenze numeriche riprodotta in Ivi, p. 103 è stato omesso un valore nella penultima colonna di destra, alla riga "русские и испанцы" [russi e spagnoli]; nella pagina successiva dell'edizione critica l'espressione che sul testo del 1916 compare come $a + \frac{b\sqrt{-1}}{317}$ (Idem, "Vremja", op. cit., p. 7) è stata ri-

Come già anticipato, Chlebnikov divide quest'opera in due parti, e ciascuna è contraddistinta da un numero romano (I. e II.).

ANALISI PARTE I.

Il poeta introduce la trattazione esprimendo immediatamente il suo punto di vista sulla sostanziale affinità che lega i concetti di spazio e di tempo:

Если есть два понятия близнеца, то это место и время. Но какая разная у них судьба! Одно изучено, и лишь неточность мешает решить, какое оно: греческое, немецкое или русское; о другом — неизвестно ни одной истины. Если a , b , c суть законы пространства, то все, что находится в пространстве, подлежит действию этих законов. Если m , n , t суть законы времени, то все граждане времени, начиная от души и кончая государством, подлежат действию этих законов m , n , t .²⁴

Già dall'esordio si manifesta una continuità lampante con alcuni testi della produzione chlebnikoviana: ci riferiamo in particolare a *O vremeni* [Sul tempo, 1907]²⁵, nel cui incipit si registra l'uso dello stesso epiteto “два понятия близнеца” [due concetti gemelli] per indicare i concetti di spazio e tempo. L'unica differenza rispetto al breve saggio di quasi un decennio prima è l'uso del termine “место” [luogo] in luogo di “пространство” [spazio].

portata incorrettamente come $a + \frac{b + \sqrt{-1}}{317}$ (Idem, *Sobranie*, op. cit., VI, 1, p. 104). In ogni caso, nella versione dell'articolo del 1915 questo tipo di formalizzazione è assente dalla trattazione (si veda Idem, “On segodnja”, op. cit., p. 15). Si registrano inoltre alcune incongruenze nella notazione matematica, probabilmente dovute a sviste od ostacoli tipografici: consideriamo il caso del modulo da cui Chlebnikov dichiara di ricavare la costante 317, indicato in *Sobranie* come 365 ± 48^n . Nell'articolo del 1915 il valore n compare costantemente a pedice del numero 48, benché tale formalizzazione non abbia alcun significato matematico, mentre nell'opuscolo del 1916 la n è in alcuni casi a pedice e in altri ad apice. Siamo propensi a ritenere che queste alterazioni siano dovute a errori tipografici, che sono stati poi uniformati in modo errato nell'edizione critica. La variante che noi ipotizziamo essere quella corretta vede n come fattore, e non come esponente, pertanto la forma sarebbe: $365 \pm 48n$. Si può ravvisare un'ulteriore conferma di questa nostra ipotesi nella prima formalizzazione nota di un'equazione delle leggi del tempo: $z = (365 + 48y)x$, esposta in *Učitel' i učениk* [Il maestro e il discepolo, 1912], dove non figurano elevamenti a potenza. Abbiamo perciò ritenuto conveniente adottare la notazione da noi ritenuta corretta nei passaggi citati in infratesto.

²⁴ “Se ci sono due concetti gemelli, questi sono spazio e tempo. Ma che differenza tra i loro destini! Uno è studiato, e solo l'imprecisione impedisce di stabilire come esso sia: greco, tedesco o russo; dell'altro, nemmeno una verità è conosciuta. Se a , b , c sono leggi dello spazio, allora tutto ciò che si trova nello spazio è soggetto all'azione di tali leggi. Se m , n , t sono leggi del tempo, allora tutti i cittadini del tempo, a partire dall'anima e finendo con lo stato, sono soggetti all'azione di queste leggi m , n , t ”, Idem, *Sobranie*, op. cit., VI, 1, p. 102. Precisiamo che la presente e le seguenti traduzioni del testo originale riportate in nota e in infratesto sono nostre e da ritenersi puramente “di servizio”.

²⁵ Ivi, p. 16. È possibile inoltre ravvisare delle affinità anche con *O buduščem čeloveka* [Sul futuro dell'uomo, 1907-1909], Ivi, p. 13.

Chlebnikov rileva la condizione di disparità che intercorre tra gli studi dedicati allo spazio e quelli, praticamente nulli, al tempo, in un certo senso anticipando le considerazioni sulla dicotomia *nauka o vremeni* vs. *nauka o prostranstve* [scienza del tempo vs. scienza dello spazio] che esporrà, circa un lustro più tardi, in *Pro nekotorye oblasti...* [Di certe regioni... , 1920-1922]²⁶. Seguono due enunciati in forma di implicazione logica (“если... то” [se... allora]) che ricalcano la struttura della frase d'apertura, in cui Chlebnikov sembra chiarire la sua interpretazione di “concetti gemelli”: rielaborando le affermazioni dell'autore nella forma più tradizionale di sillogismo, possiamo dire che se tutto ciò che si trova nello spazio è soggetto a una legge; e se tutto ciò che si trova nel tempo è soggetto a una legge, allora lo spazio e il tempo possono essere ugualmente misurati (pur con diversi criteri). Un elemento interessante messo in atto in questo procedimento logico è l'attribuzione di caratteristiche umane agli elementi del tempo (“граждане времени, начиная от души и кончая государством” [i cittadini del tempo, a partire dall'anima e finendo con lo stato], corsivo mio), attribuzione che viene ripresa nell'enunciato successivo: “Первым шагом было бы [...] сделать несколько черт, наметив углами и точками нос, уши, глаза, лиц[о] Времени”²⁷.

La parte introduttiva del testo si conclude quindi con un implicito riferimento extra-testuale al saggio del 1835 *Preliminary and Elementary Essay on Algebra as the Science of Pure Time*, opera del matematico irlandese W.R. Hamilton²⁸. Tale riferimento non è solo funzionale all'introduzione della teoria dei calcoli temporali proposta da Chlebnikov, che nell'opera si accinge a presentarla in contrapposizione allo studio hamiltoniano o *vozmožnosti vremeni* [sulla possibilità del tempo], nei termini di una sorta di ontologia del tempo: “Первые истины о времени должны говорить не о том, каким оно могло быть, но *каким оно есть*”²⁹, ma si può

²⁶ Idem, *Tvorenija*, Moskva 1986, p. 639.

²⁷ “Sarebbe un primo passo [...] delineare un qualche tratto, dopo avere abbozzato il naso, le orecchie, gli occhi, il volto del Tempo con angoli e punti”, Idem, *Sobranie*, op. cit., VI, 1, p. 102.

²⁸ Così si esprime Chlebnikov: “Некоторые (Гамильтон) считают алгебру учением о возможности времени” [Taluni (Hamilton) ritengono che l'algebra sia lo studio della possibilità del tempo], Ibidem.

²⁹ “Le prime verità sul tempo non devono parlare di come esso può

affermare che nella sua idea di algebra Chlebnikov sostanzialmente riprenda l'opera di Hamilton³⁰. In questo saggio Hamilton dichiara la necessità di elevare l'algebra a una scienza pura, e di intenderla non più come un insieme di metodi pratici basati su assiomi arbitrari, ma come scienza derivata da verità intuitive, allo stesso modo in cui la geometria si fonda sull'intuizione dello spazio. In particolare, nella proposta di Hamilton, l'algebra va fondata sull'idea di intuitiva di tempo e di ordine nella progressione del tempo³¹. In *Vremja – mera mira* Chlebnikov recupera questa idea di Hamilton³² e la trasforma, estremizzandola: non solo l'algebra deve essere derivata dall'idea di tempo, ma deve rivelarne la natura stessa. A ulteriore supporto di questa tesi vi è la convinzione, espressa e dimostrata da Chlebnikov, secondo cui il tempo stesso, inteso come insieme di eventi relativi a nazioni e persone, sia soggetto a precise leggi algebriche.

Se, come afferma M. Böhmig, è possibile interpretare la natura della concezione chlebnikoviana del tempo come duplice, poiché è costruita sulla relazione reciproca tra i due diversi aspetti di 1) tempo come onda / oscillazione (o come ripetizione ciclica di eventi) e 2) tempo come spazio invisibile³³, si può concludere che il tempo per Chlebnikov rappresenta un'entità fisicamente misurabile di natura non solo ondulatoria, ma, come emerge dall'analisi del procedimento argomentativo dell'autore, anche geometrico-corporeo. Sulla scorta di queste osservazioni, è molto interessante notare che in quest'opera il lessico scelto da Chlebnikov nel va-

ticinare degli studi sul tempo attinge direttamente dalla fisica, e in particolare dall'ottica e dagli studi sulla luce: “Учению о времени суждено вызвать растущий луч чудес. Возможно будет построить зажигательные зеркала и подзорные трубы для лучей с длительностью волны в 317 лет”³⁴. Testimonianza della finalità essenzialmente scientifica che anima questo testo è anche un elenco di nomi di celebri fisici che contribuirono a chiarire la natura della luce e dell'elettromagnetismo, da cui Chlebnikov prende le mosse per motivare la propria ricerca, che nelle sue intenzioni dovrà risultare il vero e proprio coronamento di una serie di scoperte scientifiche: “Открываемые здесь лучи народов и отдельной души окончат прекрасный ряд лучей Френеля, Беккереля, Рентгена, Герца”³⁵.

Il poeta chiarisce quindi il fine dell'opera, quello di esporre “одна черта времени, именно, условия подобия двух точек в нем”³⁶, che l'autore organizza in sette punti numerati, ognuno dei quali contiene una specifica considerazione matematica. Ne riportiamo alcuni a titolo d'esempio:

1. Единицам времени свойственно убывать в порядке ряда: $S = a^3, a^2, a, \frac{1}{a}, \frac{1}{a^2}$, причем $\frac{a^n}{a^n-1} = 365$ ³⁷.

essere, ma *di come esso è*”, Ibidem, corsivo mio.

³⁰ A questo proposito, si vedano W.R. Hamilton, *Theory of Conjugate Functions, or Algebraic Couples. With a Preliminary and Elementary Essay on Algebra as the Science of Pure Time*, Transactions of the Royal Irish Academy, 17, 1, 1837, disponibile al link: <<https://www.maths.tcd.ie/pub/HistMath/People/Hamilton/PureTime/PureTime.pdf>> (ultimo accesso 03/09/2019); P. Øhrstrøm, “W.R. Hamilton's View of Algebra as the Science of Pure Time and His Revision of This View”, *Historia Mathematica*, 1985, 12, pp. 45-55; L. Montelpare, *Sir William Rowan Hamilton: il Numero nella Scienza del Tempo Puro* (tesi di laurea), Bologna 2011/2012. Non è inoltre da escludere che la locuzione di *čistyje zakony vremeni* [le pure leggi del tempo], che si registra nella sola produzione del periodo tardo, sia stata costruita in analogia al titolo del saggio di Hamilton.

³¹ Si veda W.R. Hamilton, *Theory*, op. cit., pp. 3-6.

³² Segnaliamo che lo stesso Hamilton successivamente ha abbandonato quest'interpretazione dell'algebra. Si veda P. Øhrstrøm, “W.R. Hamilton's View”, op. cit.

³³ Si veda M. Böhmig, “Vremja”, op. cit., pp. 179-181.

³⁴ “Lo studio del tempo è destinato a provocare un raggio crescente di prodigi. Sarà possibile costruire specchi ustori e cannocchiali per raggi con una lunghezza d'onda di 317 anni”, V. Chlebnikov, *Sobranie*, op. cit., VI, 1, p. 102, corsivo mio.

³⁵ “I raggi dei popoli e delle singole anime che possono qui essere scoperti *chiudono* la splendida serie di raggi di Fresnel, di Becquerel, di Röntgen, di Hertz”, Ibidem, corsivo mio. I riferimenti sono rispettivamente a A.J. Fresnel, fisico francese che nel 1827 elaborò un particolare tipo di lente che prese il suo nome; H. Becquerel, fisico francese e Nobel per la fisica (1903), i cui primi lavori erano incentrati sullo studio della polarizzazione lineare della luce; W.C. Röntgen, fisico tedesco e Nobel per la fisica (1901) celebre per la scoperta dei raggi x; H.R. Hertz, fisico tedesco che dimostrò sperimentalmente l'esistenza delle onde elettromagnetiche. Alcuni di questi nomi si registrano anche in un'altra opera, *Ljud i lad* [Le genti e l'armonia, 1917], si veda Ivi, p. 262. È interessante notare che la metafora del raggio e le analogie con l'ottica ritorneranno anche in altri testi più tardi: si considerino a questo proposito *Čudožniki mira!* [Artisti del mondo!, 1919], in cui il “problema” che Chlebnikov pone agli artisti viene descritto nei termini di *zadača-čečevica* [problema-lente, Ivi, p. 153], e nel paragrafo *Matematičeskoe ponimanje istorii* [La concezione matematica della storia] di *Naša osnova* [I nostri fondamenti, 1919], in cui il poeta distingue tra i “raggi dell'individuo” e i “raggi del popolo” (Ivi, pp. 169, 171, 178) e associa le leggi del tempo ai raggi X (Ivi, p. 179).

³⁶ “Un tratto del tempo, propriamente quello delle condizioni di somiglianza di due punti all'interno di esso”, Ivi, p. 102.

³⁷ Un primo abbozzo di questa formalizzazione in serie di potenze si può individuare nei *Predloženiija* [Proposte, 1914-1916], Ivi, p. 243: “[...] размеры земного шара во времени, пространстве и силах признаются исходной единицей, а це[п]ь убывающих в 365 раз величин – производными единицами: $a, \frac{a}{365}, \frac{a}{365^2}$ ” [...] le di-

2. Время x может быть понято как многочлен $A_n 365^n + A_{n-1} 365^{n-1} \dots A_2 365^2 + A_1 365 + A_0 = x$, где x – время между двумя подобными точками [...]³⁸.

I sette punti rappresentano un vero e proprio tentativo di formalizzare le ricerche sul tempo: Chlebnikov colloca le formule nella parte iniziale del testo con l'intenzione di esprimere in maniera precisa e inequivocabile le relazioni individuate, di cui successivamente fornirà dimostrazione. Nel progredire di questi passaggi, il poeta illustra il valore delle incognite prese in esame, servendosi di una notazione tipica dell'aritmetica modulare (ad esempio, [mod. 48]). Partendo da una formalizzazione molto generale, espressa con la serie matematica di potenze, il poeta progressivamente raffina il concetto e restringe le casistiche analizzate, fino a giungere a un caso elementare, per cui prende come valore numerico di riferimento $365 - 48 = 317$ ³⁹:

mensioni del globo terrestre in tempo, spazio e forza si ottengono da un'unità originaria, e da una catena di valori decrescenti di 365 volte dalle unità derivate: $a, \frac{a}{365}, \frac{a}{365^2}$.

³⁸ “1. Alle unità di tempo è proprio diminuire secondo l'ordine della serie: ... 2. Il tempo può essere anche essere inteso come un polinomio ..., dove x è il tempo tra due punti simili”, Ivi, pp. 102-103.

³⁹ Chlebnikov ottiene il valore numerico 317 partendo dall'espressione $365 \pm 48n$. Questi numeri, che in retrospettiva possono essere definiti fondamentali nella ricerca delle leggi del tempo, assumono un ruolo decisivo nei testi del poeta. Infatti, essi rappresentano i valori degli intervalli temporali che regolano la frequenza degli eventi umani, sia in quanto tali, sia nel risultato che si ottiene risolvendo l'espressione. In *Svojasi* [Qualcosa per sé, 1919] Chlebnikov afferma di aver iniziato le ricerche sui numeri e sul tempo dopo aver saputo della disfatta di Tsushima (1905). Nella prima opera in cui Chlebnikov tratta di tali questioni (“Я искал правила, которому подчинялись народные судьбы”, [Ho cercato la regola, alla quale sono sottomessi i destini dei popoli]), Ivi, p. 39), il dialogo *Učitel' i učenie* [Il maestro e il discepolo, 1912], il poeta presenta la forma originaria del calcolo degli intervalli nell'equazione: $z = (365 + 48y)x$. Segnalando che y può avere segno positivo o negativo, deduce una serie di valori numerici, molti dei quali non compaiono al di fuori di questo testo (si veda Ivi, p. 40); Chlebnikov spiega che 413 (risultato di $365 + 48$) è il valore base nel calcolo delle corrispondenze tra le nascite degli stati (si veda Ivi, p. 39); mentre i multipli di 317 ($365 - 48$) determinano le ricorrenze tra le date delle battaglie. 413 ritornerà raramente nei testi successivi, mentre 317, oltre a restare una “costante” nei calcoli delle leggi del tempo, assumerà anche un valore simbolico, andando a sovrapporsi all'idea di *Sojuz 317* [Unione dei 317] da cui ha origine il governo utopico di presidenti-sapienti del *Predzemšarstvo* che nella visione di Chlebnikov doveva essere costituito da 317 membri (si vedano: *Vozzvanie Predsedatelej Zemnogo Šara* [Appello dei Presidenti del Globo Terrestre, 1917, Ivi, p. 263]; “*My, Predsedatelej Zemnogo Šara...*” [Noi, i Presidenti del Globo Terrestre, 1918, V. Chlebnikov, Ivi, p. 270] e *Prikaz Predzemšarov* [Ordine dei Presidenti del Globo terrestre, 1922, Ivi, p. 284]). 365, definito inizialmente come numero sacro ai babilonesi, rappresenta il “частное времен года и дня” [Il quoziente di un anno diviso per un giorno, Ivi, p. 42] ed è anche il valore in anni di un “платоновский

3 Для того, чтобы время x соединяло две подобные точки, нужно условие: чтобы $= 0 \pmod{48}$.

4 Или, что то же, $x = 0 \pmod{365 \pm 48n}$ [Далее берется господствующий случай $365 \pm 48n$, именно $365 - 48 = 317$]⁴⁰.

In questi enunciati Chlebnikov sostiene che, affinché due date coincidano, affinché due “punti” siano “equivalenti”, il valore del tempo x che li unisce deve essere un multiplo della quantità espressa nel modulo (cioè [mod. 48] o, come si vedrà oltre, [mod. 317]). Di questa formalizzazione dà un esempio preciso in una consistente sequenza di numeri, che accosta servendosi del simbolo matematico di congruenza (\equiv) e che presenta al lettore con una definizione mutuata dal lessico dell'ottica. Riportiamo in seguito un gruppo di numeri, a titolo d'esempio: “Вот примеры луча народов [люд-луча]: $1871 \equiv 1237 \equiv 31 \equiv 665 \equiv 2250 \pmod{317}$; $1028 \equiv 711 \equiv 77 \equiv 1191 \pmod{317}$; [...]⁴¹. I nu-

год” [anno platonico], unità di misura nel calcolo delle corrispondenze tra le nascite dei “подобники” [“I simili”, ovvero le figure storiche accomunate da un destino simile], presentato in vari testi del periodo tardo, come lo scritto teorico *Mednye doski* [Le tavole di rame, 1916, Ivi, p. 294] e i due dialoghi *Razgovor. Iz Knigi udač* [Dialogo. Dal Libro delle fortune, 1917, Ivi, p. 135] e *Koleso roždenij. Razgovor* [La ruota delle nascite. Dialogo, 1919, Ivi, p. 161]. 48 risulta invece essere il valore più importante in questi calcoli, una vera e propria costante, poiché grazie a esso Chlebnikov riesce a ricavare tutti gli altri. Pur menzionandolo in *Učitel' i učenie* (Alla domanda del maestro, “Но чем ты объяснишь присутствие этого числа в земных делах? Кажалось, им нет никакого дела друг до друга” [Ma come spieghi la presenza di questo numero nelle questioni terrene? Sembra che non ci sia alcun legame tra loro], il discepolo risponde “На силах должны были отразиться сроки вращения, а мы – дети сил” [I periodi di rotazione dovevano riflettersi su queste forze, e noi di queste forze siamo i figli], Ivi, pp. 42-43), il poeta fornirà la prima spiegazione dell'origine di questo numero solo in *Vremja – mera mira*. Si noti come già nel dialogo del 1912 compare un'allusione ai corpi celesti, che saranno a fondamento della spiegazione del 1916. Ricordiamo che in *V mire cifr* [Nel mondo delle cifre, 1920], Chlebnikov indicherà il numero 48 come intervallo fondamentale in un calcolo relativo alla formazione di un nuovo governo. Abbiamo inoltre una testimonianza dell'interesse di Chlebnikov per questi numeri, di cui il poeta continuerà a fare largo uso anche nelle *Doski sud'by* [Le tavole del destino, 1920-1922], che si colloca in un periodo antecedente alla pubblicazione di *Učitel' i učenie*. I numeri vengono infatti menzionati per la prima volta nel febbraio 1911, in una lettera al fratello (si veda V. Chlebnikov, Ivi, VI, 2, p. 135). Chlebnikov accennerà inoltre al suo interesse per questo tipo di calcoli anche in una lettera successiva, dello stesso anno, indirizzata alla sorella (si veda Ivi, p. 139).

⁴⁰ “3. Affinché un tempo x unisca due punti simili, è necessaria la condizione per cui $x=0 \pmod{48}$; 4. oppure, un caso identico, in cui $x=0 \pmod{365 \pm 48n}$ [da qui in avanti si prende come dominante il caso di $365 \pm 48n$, propriamente $365 - 48 = 317$], Ivi, VI, 1, p. 103.

⁴¹ “Ecco alcuni esempi di raggio dei popoli [raggio delle genti], Ibi-dem. Si noti che nel presentare le sequenze di congruenze Chlebnikov considera i numeri nel loro valore assoluto, quindi ignorando il segno positivo o negativo. Ciò compromette la validità della notazione matematica dei valori che riporta, ma non l'esattezza dei

meri vengono successivamente disposti in una tabella, di cui riproduciamo una parte per chiarire il procedimento messo in atto da Chlebnikov⁴²:

Имена народовъ.	Года люд. бурь.	Число люд. волн.
нѣмцы и татары .	1871, 1237	2
нѣмцы и римляне .	1871, 31	6
нѣмцы и японцы .	1871, 665	8
нѣмцы и эламиты .	1871, 2250	13

Fig. 1.

Come si può vedere nell'immagine, questa sezione della tabella è divisa in tre colonne: nella prima sono disposti i nomi dei popoli protagonisti degli eventi storici accaduti negli anni indicati nella seconda colonna, mentre nella terza colonna Chlebnikov riporta quel fattore che, moltiplicato per 317, è il risultato della sottrazione tra i valori presenti nella seconda colonna. Esplicitando il calcolo della seconda riga, che vede protagonisti tedeschi e romani: 1871 (anno dell'unificazione della Germania) a cui sottrae $6 \cdot (317)$, perciò $1871 - 6 \cdot (317) = -31$, ovvero 31 a.C., anno della battaglia di Azio, che concluse la guerra tra Ottaviano e Marco Antonio. A questo proposito, si tenga conto del fatto che nell'elencare i propri calcoli Chlebnikov riporta i numeri in valore assoluto ($|31|$): ciò significa che il poeta si sposta liberamente sull'asse del tempo considerando date prima e dopo Cristo, senza però dare un'indicazione puntuale in corso di svolgimento. La "sequenza di congruenze" viene quasi sempre riportata in una progressione decrescente, partendo dall'anno che coincide con un valore numerico maggiore, verosimilmente in accordo con l'assunto esposto nel primo punto dell'elenco numerato: "Единицам времени свойственно убывать в

порядке [...]”⁴³. A questo principio generale fanno tuttavia eccezione due sequenze presentate in progressione crescente “ $543 \equiv 1176 \equiv 1493 \pmod{317}$ ” e “ $533 \equiv 1801 \pmod{317}$ ”⁴⁴, e la disposizione in ordine crescente di alcuni valori numerici nella tabella: si considerino la prima, la terza e la quinta riga dell'immagine seguente⁴⁵.

тевтоны и монголы	1281, 1915	2
тевтоны и царство ся	1915, 2205	13
кодексъ Наполеона и кодексъ Юстиниана	533, 1801	4
запорожцы и галаты	1605, 277	6
синие, зеленые и якобинцы	533, 1801	4

Fig. 2.

In chiusura alla tabella, Chlebnikov rende noto di essersi dedicato a lungo alle ricerche sul tempo. Il poeta si serve di una metafora, e asserisce: “Это только небольшое число примеров, из имевшихся в руке”⁴⁶. In quest'affermazione si può riconoscere un probabile riferimento ad altre opere di questo genere, come il celebre *Bitvy 1915-1917 gg. Novoe učenie o vojne* [Battaglie degli anni 1915-1917. Nuovo studio sulla guerra, 1914].

Segnaliamo che alcune sequenze sono imprecise: “ $1915 \equiv 1281 \equiv 2205$ ” dovrebbe essere “ $1915 \equiv 1281 \equiv 220[6]$ ”; “ $543 \equiv 1176 \equiv 1493$ ” dovrebbe essere “ $543 \equiv 117[7] \equiv 149[4]$ ”. In ogni caso, dubitiamo che si tratti di errori di calcolo o di trascrizione: come ammette in seguito lo stesso Chlebnikov, talvolta le congruenze tra le date si verificano con un'incertezza di ± 1 ⁴⁷. Retrospectivamente, possiamo sostenere che l'audacia di questa ricerca ne costituisca anche il limite intrinseco: la tesi con cui il poeta ambisce a dimostrare che gli eventi temporali

calcoli (escludendo sporadici errori). Se si considera la sequenza “ $1871 \equiv 1237 \equiv 31 \equiv 665 \equiv 2250 \pmod{317}$ ”, la relazione di congruenza è valida solo se gli ultimi tre numeri hanno segno negativo, pertanto la formalizzazione corretta è la seguente: $1871 \equiv 1237 \equiv [-]31 \equiv [-]665 \equiv [-]2250 \pmod{317}$.

⁴² L'immagine è tratta da Idem, *Vremja*, op. cit., p. 5.

⁴³ “Alle unità di tempo è proprio *diminuire* nell'ordine [...]”, Idem, *Sobranie*, op. cit., VI, 1, p. 102, corsivo mio.

⁴⁴ Ivi, p. 103.

⁴⁵ L'immagine è tratta da Idem, *Vremja*, op. cit., p. 6.

⁴⁶ “Questo è solo un piccolo numero di esempi, rispetto a quanto abbiamo a disposizione”, Idem, *Sobranie*, op. cit., VI, 1, p. 104.

⁴⁷ Verosimilmente in analogia ai calcoli che hanno come unità di misura i giorni: si veda la nota 61.

possono essere messi in relazione da intervalli numerici regolari viene inficiata dal fatto che non tutte le date prese in esame possono effettivamente soddisfare le condizioni dei principi esposti da Chlebnikov. A prescindere dal fatto che il poeta prende in considerazione date di eventi storici che tra loro presentano alcune affinità⁴⁸, è probabile che la scelta di queste stesse date sia finalizzata a soddisfare i postulati di partenza, poiché una combinazione diversa di questi valori contraddirebbe le tesi chlebnikoviane. Tuttavia, riteniamo che il fine di Chlebnikov fosse quello di fornire uno strumento concreto da cui l'umanità del futuro potesse trarre beneficio e che, in tale prospettiva, il margine di errore gli sembrasse del tutto accettabile o trascurabile, dal momento che risulta essere tendenzialmente inferiore all'1% e non compromette la validità della teoria sulle misurazioni del tempo⁴⁹.

Proponiamo una rappresentazione grafica di tutti i numeri che Chlebnikov pone in relazione di congruenza: tra parentesi quadre vengono indicati i dati corretti in corrispondenza di un calcolo errato; l'intersezione tra la linea verticale (asse delle ordinate) e quelle orizzontali (assi delle ascisse) denota il punto 0 (anno 0); la curva che connette i vari punti sull'asse delle ascisse (asse del tempo) è una sinusoidale con semiperiodo 317. Questo tipo di rappresentazione non solo permette di visualizzare la periodicità nel sistema chlebnikoviano, ma contribuisce a chiarire il motivo per cui Chlebnikov associava il principio ondulatorio alla sua interpretazione del tempo: quando la sinusoidale interseca l'asse delle ascisse si verifica la condizione per cui la distanza temporale tra due date, espressa in modulo di 317, è uguale a 0. Laddove Chlebnikov riporta valori scorretti, marchiamo con una linea verde,

più lunga delle altre, la data esatta che soddisfa la sequenza temporale. Escludendo il singolo valore -277 [-297], in cui l'errore è comunque trascurabile, negli altri casi in cui il calcolo del poeta è matematicamente inesatto, come si può vedere dall'immagine, il segno del valore corretto è talmente vicino a quello del valore usato da Chlebnikov da esserne indistinguibile.

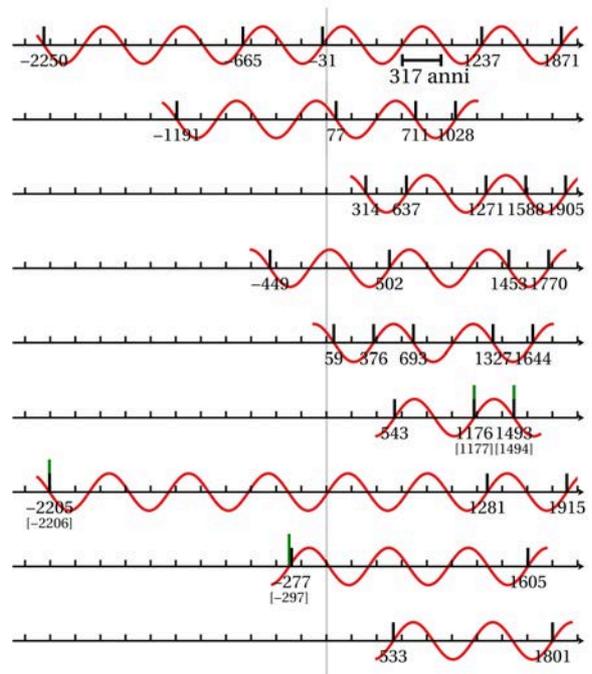


Fig. 3.

Nella parte successiva del testo, Chlebnikov propone una nuova modalità di calcolo, una formalizzazione più precisa della formula per dedurre le corrispondenze tra le date delle battaglie:

Нетрудно видеть, что было бы возможно новое летоисчисление с помощью числа вида $a + b\sqrt{-1}$, если избрать сравнение $1915 \equiv 1281 \equiv 2205$ исходным, а внутри его выбрать исходным 1915 год, то 1281 год будет $= -2 - 0\sqrt{-1}$, $2205 = -13 - 0\sqrt{-1}$, $1871 = 0 - 44\sqrt{-1}$, $1237 \text{ год} = -2 - 44\sqrt{-1}$, проще $= -2 - 44$; [...] в числе $a + b$ не пишется $\sqrt{-1}$; b состоит из числителя и знаменателя 317, который не пишется. При помощи его вместо сравнения $1871 \equiv 1237 \equiv 31 \equiv 665 \equiv 2[2]50 \pmod{317}$ было бы: $0 - 44 \equiv 2 - 44 \equiv 6 - 44 \equiv 8 - 44 \equiv 13 - 44 \pmod{317}$ $n = 317(a + \frac{b\sqrt{-1}}{317})$ ⁵⁰.

⁵⁰ “Non è difficile vedere che sarebbe possibile [impiegare] un nuovo modo di contare gli anni con l'aiuto di un numero del tipo $a + b\sqrt{-1}$, se l'equivalenza $1915 \equiv 1281 \equiv 2205$ venisse considerata iniziale, e al suo interno si scegliesse come numero di partenza l'anno 1915, allora l'anno 1281 sarebbe $= -2 - 0\sqrt{-1}$, $2205 = -13 - 0\sqrt{-1}$, $1871 = 0 - 44\sqrt{-1}$, l'anno 1237 $= -2 - 44\sqrt{-1}$, più semplicemente $= -2 - 44$; nel numero $a + b$ non si scrive $\sqrt{-1}$; b consiste in un numeratore e un denominatore 317, che non si scrive. Con

⁴⁸ Si veda la nota 98.

⁴⁹ Considerando i valori che riporta Chlebnikov, un valore di incertezza pari a ± 1 corrisponde approssimativamente a un errore di circa 0,3%. C'è un unico caso in cui Chlebnikov compie un errore di maggiore entità, e tuttavia è trascurabile: si tratta di una coppia di date che non vengono presentate insieme alle altre sequenze, ma elencate solo in tabella: i valori sono 1605 e 277, si veda la quarta riga in fig. 2. In questo caso, seguendo il procedimento del calcolo, il valore corretto dovrebbe essere -297 , e riferirsi al periodo (IV-III sec. a.C.) in cui si sono verificate le migrazioni dei popoli celtici in Asia minore (da cui nacque il regno galata). Può darsi che Chlebnikov abbia scelto consapevolmente di indicare un valore matematicamente errato (-277 invece di -297 , errore del 3%) ma storicamente simbolico, poiché nel 277 a.C. Antigono II Gonata sconfisse le tribù celtiche nella battaglia di Lisimachia e salì al trono di Macedonia.

Per approfondire questo passaggio, occorre precisare che l'espressione matematica in sé rappresenta un tipo preciso di notazione di un numero complesso ($a + bi$), esemplificato nell'addizione di un numero reale a e il prodotto tra un valore reale b e l'unità immaginaria $i = \sqrt{-1}$ ⁵¹. Senza entrare in ulteriori dettagli, e considerato che nella stessa dimostrazione offerta dal poeta egli segnala che non è necessario riportare il valore $\sqrt{-1}$, è possibile affermare che in questo testo Chlebnikov si serve dell'indicazione di i (o radice quadrata di -1) non per formalizzare un'operazione di analisi complessa ma, con un uso del tutto arbitrario, semplicemente per indicare che nell'espressione $a + b\sqrt{-1}$ il valore b non deve essere moltiplicato per il modulo indicato, come invece accade per a , ma semplicemente aggiunto. L'uso che Chlebnikov fa di questa notazione è improprio e non sembra attenersi ad alcun calcolo in analisi complessa. Se consideriamo ΔT come la distanza temporale tra due date, allora la notazione $a + bi$, dove $i = \sqrt{-1}$, indica che per ottenere ΔT bisogna moltiplicare a per 317 e successivamente sommare algebricamente b .

Considerando lo svolgimento dei calcoli, si tenga conto che Chlebnikov non fornisce spiegazioni esaurienti riguardo al ruolo delle variabili, ma si aspetta che il lettore in qualche modo lo deduca autonomamente. Cercheremo di commentare la formula sulla base degli elementi presenti nel testo, considerato che è possibile interpretare i calcoli presentati da Chlebnikov nel modo seguente: il valore a è il numero intero che si mol-

tiplica per un dato modulo (in questo caso, [mod. 317]); b è lo "scarto" che rimane una volta sottratto il modulo dalla distanza temporale tra due date (ΔT); Chlebnikov segnala, a questo proposito, che b "состоит из числителя и знаменателя 317" [consiste in un numeratore e un denominatore 317]. Il numeratore corrisponde al valore b , mentre il denominatore 317 non deve essere considerato nella formula. Perciò, in riferimento alla sequenza di equivalenze che abbiamo considerato in precedenza ("вместо сравнения $1871 \equiv 1237 \equiv 31 \equiv 665 \equiv 2[2]50 \dots$ ") nello specifico caso di [31], si prende come punto di partenza il numero che introduce la dimostrazione di Chlebnikov, 1915 ("выбрать исходным 1915 год")⁵². Usando la formula indicata da Chlebnikov, sappiamo che il calcolo deve essere svolto in termini di aritmetica modulare, pertanto: $1915 = a + b\sqrt{-1}$; $1915 = 6 \cdot (317) - 44\sqrt{-1}$; Chlebnikov però segnala che "в числе $a + b$ не пишется $\sqrt{-1}$ ", quindi $1915 = 6 - 44$ [mod. 317], poiché a 1915 sottrae il fattore 6 moltiplicato per il modulo 317, il cui risultato è $1915 - 1902 = 13$; se a quest'ultimo valore si aggiunge b che ha valore negativo, $13 - 44 = -31$, e il calcolo quindi corrisponde.

Se si considera il caso di un altro numero, 1237, partendo da 1915 Chlebnikov sottrae 317 moltiplicato per 2, che dà come scarto 44; sottraendo 44 si ha quindi 0, ovvero il valore per cui si verifica la coincidenza degli eventi temporali⁵³. Dallo svolgimento del calcolo è possibile notare che Chlebnikov moltiplica per il modulo 317 solo il valore a , mentre il valore b viene semplicemente sottratto.

Il numero b , in questo senso, è lo scarto (o deviazione) di ΔT dalla relazione "perfetta" enunciata da Chlebnikov ($\Delta T = 0$ [mod. 317], si veda la nota 40, dove viene indicato con $x = 0$), per cui ΔT deve essere un multiplo di 317. Chlebnikov riporta questa relazione imperfetta tra diverse coppie di date, facendo notare che b rimane costante per ogni sequenza di congruenze. Il numero complesso $a + bi$ viene quindi usato come coppia di numeri distinti,

il suo aiuto, al posto dell'equivalenza $1871 \equiv 1237 \equiv 31 \equiv 665 \equiv 2[2]50$ (mod. 317) ci sarebbe: $0 - 44 \equiv 2 - 44 \equiv 6 - 44 \equiv 8 - 44 \equiv 13 - 44$ (mod. 317). . .", V. Chlebnikov, *Sobranie*, op. cit., VI, I, p. 104. Segnaliamo che la forma dell'espressione ($a + \frac{b\sqrt{-1}}{317}$) è stata da noi riportata come specificato in nota 23. L'espressione riportata tra parentesi suggerisce come usare il numero complesso $a + b\sqrt{-1}$ allo scopo di identificare la distanza temporale tra due date. Infatti, se ΔT è la distanza temporale tra due date "congruenti", allora = $\frac{\Delta T}{317} = a + \frac{b}{317}$.

⁵¹ Parallelamente a questo uso improprio, segnaliamo che il valore i , nella sua forma radicale, ricorre spesso in altre opere della produzione in prosa, come *Kurgan Svjatogora* [Il Kurgan di Svjatogor, 1908-1909], Ivi, p. 22; *My vzjali* $\sqrt{-1}$. . . [Abbiamo preso $\sqrt{-1}$. . ., 1916], Ivi, V, p. 175. Riportiamo un passo di *Skuf'ja skifa* [La calotta dello scita, 1916], esemplare di come l'unità immaginaria per Chlebnikov assume un significato simbolico del tutto estraneo a quello matematico: "Пора научить людей извлекать вторичные корни из себя и из отрицательных людей" [È tempo di insegnare agli uomini a individuare le radici quadrate di sé stessi e degli uomini negativi], Ivi, p. 173, dove con la locuzione *otricatel'nye ljudi* [uomini negativi] si riferisce precisamente al negativo matematico dell'intero, a -1 .

⁵² Si confronti con il punto 3. dei *Predloženiya*: "Избрать 1915 годом Новой Эры; обозначить года посредством чисел плоскости $a + b\sqrt{-1}$, в виде $317d + e\sqrt{-1}$, где $e < 317$ " [Scegliere il 1915 come anno di una Nuova Era; indicare gli anni con l'espressione numerica del piano $a + b\sqrt{-1}$, nella forma di $317d + e\sqrt{-1}$, dove $e < 317$], Ivi, VI, I, p. 241.

⁵³ Riproduciamo il calcolo inverso per dare ulteriore dimostrazione del procedimento chlebnikoviano: $44 + 2(317) = 678$; $1915 - 678 = 1237$.

non sommabili, e non come un numero complesso. Oltre alla menzione del matematico irlandese nella parte introduttiva di *Vremja – mera mira*, questo è un ulteriore l'elemento che permette di concludere che Chlebnikov conoscesse il *Preliminary and Elementary Essay on Algebra as the Science of Pure Time* di Hamilton. In questo saggio Hamilton propone una nuova formulazione della teoria dei numeri complessi che denomina *Theory of Contrapositives and Couples*. Secondo questa interpretazione, i numeri complessi vengono definiti come la naturale estensione a due dimensioni dei numeri reali⁵⁴.

In alternativa, se propendessimo a interpretare $a + bi$ come numero complesso a tutti gli effetti, sarebbe comunque possibile ricostruire un'espressione che abbia come risultato la distanza temporale ΔT tra due date congruenti. In questa interpretazione, ΔT sarebbe la parte reale del risultato della moltiplicazione tra due numeri complessi, $z_1 = 317 - i$ e $z_2 = a + ib$, come nella seguente espressione: $\Delta T = \Re [(317 - i) \cdot (a + bi)] = \Re [(317a + b) + i(317b - a)] = 317a + b$. Tuttavia, sottolineiamo che ambedue queste ipotesi sono nostre congetture, dal momento che non è possibile dedurre dal testo né che questa fosse l'espressione originale usata da Chlebnikov, né che l'autore avesse invece consapevolmente adottato la notazione dei numeri complessi semplicemente (e impropriamente) per distinguere l'operazione da compiere su a e b (il primo va moltiplicato per 317, mentre il secondo va sommato direttamente).

Nel passaggio successivo, Chlebnikov si appresta ad applicare le formule individuate a ciò che riguarda gli eventi delle singole persone. Per mostrare le corrispondenze di eventi, egli elenca una serie di avvenimenti tratti dalla vita di Puškin⁵⁵ e dal diario di M. Baškircева, in cui individua un numero significativo di prove a conferma della propria teoria⁵⁶ prendendo le mosse dall'assunto che, se per le

guerre il valore di un intervallo è di 317 anni, per le persone è di 317 giorni. Riportiamo alcuni esempi a fine illustrativo: “19 мая 1876, как указывает дневник, Мария Б. поцеловала итальянца А; через 317·3 – 26 декабря 1878 внезапно воспоминаниям о нем посвящена целая страница; при этом воспоминание о А. 26 дек. 1878 через 317 дней после припадков отчаяния 12 февр. 1878”⁵⁷.

Parallelamente ai casi tratti dalla vita di Puškin e dal diario di M. Baškircева, Chlebnikov espone alcune considerazioni più generali, atte a dimostrare che “во множествах, толпах также сказывается колебательный закон 365 ± 48 ”⁵⁸. I valori che il poeta riporta sono difficilmente verificabili; tuttavia, a prescindere dalla loro correttezza, devono essere interpretati alla luce di una strategia di persuasione del lettore che sottende l'intero testo: “[...] число судов, вошедших и вышедших из Англии за 6 месяцев подводной борьбы, деленное на число потопленных судов, дает в частном числе 317 ($31382 : 99 = 317$); в письмах число букв кратно часто 317; т.е. множества тоже суть волнообразное движение”⁵⁹.

Nel concludere la trattazione dedicata alle corrispondenze temporali degli avvenimenti nella vita di una singola persona, Chlebnikov sminuisce retoricamente il valore della quantità di dati che riporta: “Но здесь приведено только незначительное число примеров”⁶⁰. Il poeta sembra anticipare eventuali critiche servendosi di una *praeteritio*, in cui

Puškin fornisce gli esempi delle onde che oscillano con un periodo di 317 giorni [...]. Ma gli esempi migliori di questa oscillazione dell'anima con un periodo di 317 giorni si ritrovano nel “Diario di Marija Baškircева”, Ivi, pp. 104-105. Segnaliamo inoltre che la vita di Puškin fornirà materiale per i calcoli chlebnikoviani anche nella stesura di altre opere: un frammento delle *Doski sud'by* [Le tavole del destino, 1920-1922] si intitola infatti *Puškin i čistyje zakony vremeni* [Puškin e le pure leggi del tempo], si veda Ivi, VI, 2, pp. 64-65; il diario di M. Baškircева viene menzionato in una lettera a Matjušin del 1915, in cui il poeta lo descrive come una “chiave per l'interpretazione dei sogni”. Si veda Ivi, p. 174.

⁵⁷ “Il 19 maggio 1876, come indica il diario, Marija B. baciò l'italiano A; dopo 317·3 [giorni], il 26 dicembre 1878, improvvisamente ai ricordi di lui viene dedicata un'intera pagina; tra l'altro, il ricordo di A. del 26 dicembre 1878 è 317 giorni dopo la crisi depressiva del 12 febbraio 1878”, Ivi, VI, 1, p. 105.

⁵⁸ “Anche nelle moltitudini e nelle folle si verifica la legge oscillante 365 ± 48 ”, Ibidem.

⁵⁹ “[...] il numero dei mercantili entrati e usciti dall'Inghilterra nei sei mesi di guerra sottomarina, diviso per il numero dei mercantili affondati, dà come quoziente il numero 317 ($31382 : 99 = 317$); in una lettera il numero di caratteri spesso è multiplo di 317; vale a dire che anche le moltitudini sono un moto ondulatorio”, Ibidem.

⁶⁰ “Tuttavia, qui è stato riportato solo un numero insignificante di esempi”, Ivi, p. 106.

⁵⁴ Questo lavoro, oggi trascurato nella storia dell'analisi complessa, portò poi Hamilton alla formulazione della teoria dei quaternioni, un importante contributo in questo campo.

⁵⁵ “Именно: его свадьба была на 317-й день после его помолвки с Н. Г.” [Nello specifico: il suo matrimonio avvenne il 317esimo giorno dopo il suo fidanzamento con N.G.], V. Chlebnikov, *Sobranie*, op. cit., VI, 1, p. 104.

⁵⁶ “Жизнь Пушкина дает примеры колебательных волн через 317 дней [...] Но лучшие примеры колебательного волнения души через 317 дней дает ‘Дневник Марии Башкирцевой’” [La vita di

segnala che in alcuni casi il rapporto non si verifica con esattezza: “В некоторых случаях имеет место не 317 дней, а 317 ± 1 день”⁶¹.

Con l'intenzione di riepilogare i contenuti del testo, Chlebnikov si serve ancora una volta della notazione matematica, e propone una formalizzazione per quella che potremmo definire come una legge universale dei rapporti temporali tra stati e singoli individui:

Если закон государств, мировой души есть $F_1(x)$, а закон души одного человека есть $F_2(z)$, то опытные данные приводят к двум положениям:

1) $F_1 = F_2$; 2) $x = 365z$.

То есть душа человечества относится к душе человека, как год ко дню, давая в частном (голос земли) число 365⁶².

Con questo particolare tipo di formalizzazione, che dota anche di un breve commento⁶³, Chlebnikov intende affermare che la moltitudine e il singolo, l'umanità e l'individuo, sono in relazione, e quindi sono soggetti alle stesse leggi, leggi che tuttavia operano su una scala più grande, 365 volte proporzionalmente più grande: in questo modo il poeta fornisce anche una giustificazione a un postulato che aveva esposto nella parte iniziale del testo, e spiega la differenza di unità di misura nel calcolo delle corrispondenze tra eventi che coinvolgono nazioni o singoli individui (317 anni vs. 317 giorni)⁶⁴.

Il passaggio immediatamente successivo è caratterizzato da un repentino cambiamento di registro stilistico, tanto brusco quanto effimero. Infatti, se finora la trattazione può essere sostanzialmente

avvicinata a quella della dimostrazione matematica in virtù di una generale struttura degli enunciati che prende le mosse da quella dell'implicazione logica, Chlebnikov introduce senza mediazione alcune considerazioni più complessive e metaforiche, che alterano sensibilmente il tono dell'opera e le conferiscono un piglio quasi dichiarativo o programmatico. Volendo porre questi enunciati in continuità con il resto dell'opera mediante la locuzione “вообще говоря” [parlando in generale], il poeta intende trasmettere l'impressione di spostamento tematico, benché il nucleo dell'argomentazione rimanga sempre lo stesso:

Вообще говоря, раз осмелились жить на земном шаре, люди должны тщательно изучить условия жизни на нем. Но до сих пор время было какой-то золушкой, выполнявшей работы в уравнениях опытных наук. Ау-люд, приходящий на смену уа-людю, отдаёт времени должное. У “владеть” есть два значения: 1) знать, уметь и 2) господствовать, приказывать. Владетели будущего будут, предвидя будущее, приказывать ему прийти. Никто лучше не исполняет приказаний, чем солнце, если ему приказать взойти на следующий день⁶⁵.

Come si vede in questo estratto, Chlebnikov ribadisce la necessità degli studi sul tempo, definendoli quasi nei termini di un dovere morale. Nella metafora della fiaba di Cenerentola, l'autore ripete la considerazione per cui il tempo in ambito scientifico ha rivestito sempre un ruolo ancillare, riprendendo così l'idea di “disparità” tra i concetti “gemelli” di spazio e tempo; sembra riecheggiare la divisione dell'umanità tra *izobretateli* e *priobretateli* [inventori e fruitori] che propugnerà in *Truba marsian*, ma riferendosi nell'antitesi *au-ljud* vs. *ua-ljud* [genti-*au* vs. genti-*ua*]⁶⁶. Nel discutere

⁶¹ “In alcuni casi ha luogo un intervallo non di 317, ma di 317 ± 1 giorni”, *Ibidem*.

⁶² “Se la legge degli stati, dell'anima del mondo è $F_1(x)$, e la legge dell'anima di un singolo individuo è $F_2(z)$, allora i dati sperimentali conducono a due posizioni: 1) $F_1 = F_2$; 2) $x = 365z$. Vale a dire che l'anima dell'umanità è in relazione con l'anima dell'individuo, come l'anno al giorno, dando al quoziente (la voce della terra) il numero 365”, *Ibidem*.

⁶³ Per il motivo del *golos zemli* [la voce della terra], si faccia riferimento a *Kurgan Svjatogora*, Ivi, p. 22; si veda inoltre V.P. Grigor'ev, *Budetljanin*, op. cit., p. 49.

⁶⁴ Precisamente, nel quinto punto dell'elenco numerato: “5. Закон колебательного движения государства отличается от закона движения отдельной души только тем, что времена измеряются двумя соседними членами в ряду S: единицей 365 ± 48^n для государств является год, для отдельной души – день” [5. La legge del moto oscillatorio di uno stato si distingue dalla legge del moto di una singola anima solo nel fatto che le quantità di tempo sono misurate da due membri contigui nella serie S: l'anno terrestre è unità di misura di 365 ± 48^n per gli stati, mentre per la singola anima l'unità di misura è il giorno], V. Chlebnikov, *Sobranie*, op. cit., VI, 1, p. 103.

⁶⁵ “Parlando in generale, una volta osato vivere sul globo terrestre le persone hanno dovuto studiare dettagliatamente le condizioni della vita su di esso. Ma fino a oggi il tempo è stato una cenerentola, che ha svolto le faccende nelle equazioni delle scienze sperimentali. Le genti-*au*, che arrivano a sostituire le genti-*ua*, restituiranno al tempo il dovuto. Il verbo *vladet'* [padroneggiare, possedere] ha due significati: 1) sapere, saper fare e 2) dominare, ordinare. I padroni del futuro, potendolo prevedere, gli ordineranno di arrivare. Nessuno esegue gli ordini meglio del sole, se gli si ordina di sorgere il giorno successivo”, Ivi, p. 106.

⁶⁶ In questo saggio Chlebnikov non fornisce elementi sufficienti a chiarire la differenza tra *au-ljud* e *ua-ljud*. Anche in un quaderno del biennio 1915-1916 (RGALI, F. 527, Op. 1, Ed. chr., 62, p. 29), che contiene alcuni abbozzi dei calcoli che verranno inseriti nella pubblicazione finale (si veda la nota 85), le voci *ua* e *au* vengono collocate alla fine di un elenco di termini che probabilmente rappresentano uno studio sulle vocali (ad esempio: *krik-krak = i a*; *lirum-larum = iu au = ia...*). A differenza degli altri casi, tuttavia, Chlebnikov non fornisce alcun indizio del loro significato. Ciò che nel testo si deduce essere la contrapposizione tra genti “del futuro” (*au-*) e “del passato” (*ua-*), potrebbe trovare una spiegazione nei

del divario tra gli studi sul tempo e quelli sullo spazio, Chlebnikov sembra alludere alla differenza tra algebra e geometria: in questa concezione si palesa un elemento di somiglianza con la visione hamiltoniana: Hamilton proponeva di elevare l'algebra, fondandola sull'idea di tempo, allo stesso modo in cui la geometria era fondata sull'idea di spazio; Chlebnikov, invece, ambisce a ribaltare questa interpretazione, proponendo di elevare l'idea di tempo usando l'algebra.

La conclusione del brano presenta invece un artificio retorico più complesso: a partire dalle due accezioni del verbo *vladet'* [possedere, padroneggiare], costruisce una metafora sugli uomini del futuro, i *vladeteli buduščego* [possessori del futuro]: essi sono coloro che possono governare il futuro proprio perché lo conoscono, lo sanno misurare, e qui si cela una particolare allusione alla propria opera. Per conferire solennità alle proprie affermazioni, Chlebnikov riporta una considerazione sul sole in cui la critica ha ravvisato una citazione biblica, che ritornerà, leggermente rielaborata, anche in altri testi⁶⁷.

In seguito, Chlebnikov torna a esporre considerazioni prettamente matematiche, ma in prospettiva ben più ampia: “Теперь остается показать удивительные, почти чудесные связи между скоростью света и скоростями земли”⁶⁸. Per

puntualizzare ciò che viene descritto nei termini di “удивительные, почти чудесные связи” [legami sorprendenti, quasi meravigliosi], Chlebnikov elenca una serie di formule matematiche: il poeta individua una relazione che in realtà non ha applicazioni scientifiche, ma è la formalizzazione di una “coincidenza”, funzionale a dimostrare anche in ambito planetario è possibile individuare rapporti numerici in cui il poeta registra la presenza del valore 317:

Если скорость света M , скорость движения земли по годичному пути d ; скорость (наибольшая, на экваторе) суточного движения = b , то $M = 317 \frac{d^2}{2b}$; допуская $M = 299.860$ к. = 300.000 к., $b = 46510$ сант., $d = 2960$ 000 сант.

Иначе это можно написать так:

$M \cdot 365 \cdot 24 \cdot 60 \cdot 60 \cdot \nu = \pi R^2 - \frac{48\pi R^2}{365}$; радиус земли ν , радиус орбиты = R ⁶⁹.

In questo secondo passaggio, Chlebnikov propone una seconda equazione, che non è altro che una rielaborazione della prima. Infatti, si tratta dell'identità precedente $M = 317 \frac{d^2}{2b}$, in cui noi ricostruiamo che il poeta abbia espresso, pur non indicandolo esplicitamente nel testo, le velocità orbitale d e di rotazione b come: $d = \frac{2\pi R}{P}$ (R semiasse maggiore dell'orbita, P il periodo orbitale) e $b = \frac{2\pi \nu}{D}$ (ν raggio del corpo, D periodo della rotazione)⁷⁰. Per fornire al lettore una spiegazione quanto più comprensibile del procedimento svolto, il poeta traduce il significato dell'equazione, asserendo che se si prende in considerazione la superficie di un rettangolo, un lato del quale è uguale al raggio della Terra, e l'altro alla distanza percorsa dalla luce nel corso di un anno (365 giorni), tale superficie è uguale alla superficie descritta dalla retta che unisce il Sole e la Terra, nel corso di 317 giorni⁷¹.

La descrizione proposta dal poeta conferisce all'espressione un significato fisico e geometrico: proponiamo di seguito una rappresentazione grafica dell'identità chlebnikoviana, con la precisazione che le due aree in rosso sono uguali, ma per ragioni dovute alle loro reali dimensioni non è stato possibile rappresentarle in scala:

Sobranie, op. cit., VI, 1, p. 107.

⁶⁹ “Se la velocità della luce è M , la velocità del movimento della terra nel percorso che compie in un anno è d ; la velocità (la più alta, all'equatore) del movimento in un giorno = b , allora $M = [\dots]$; ammettendo $M = 299860$ km = 300000 km, $b = 46510$ cm, $d = 2960000$ cm. Altrimenti, si può scrivere così: $[\dots]$; il raggio della terra è ν ; il raggio dell'orbita = R ”, *Ibidem*.

⁷⁰ Si noti che Chlebnikov salta molti passaggi: nel testo non indica alcuna di queste formule “di transizione” che noi abbiamo ricostruito, e riporta direttamente i valori numerici in luogo di P e D .

⁷¹ Si veda V. Chlebnikov, *Sobranie*, op. cit., VI, 1, p. 107.

riferimenti che si registrano in altre opere più tarde. Commentando il verso conclusivo della breve poesia *Eto bylo v mesjac Aj...* [Fu nel mese di Aj... 1919-1921], “Что же в месяце Ау?” [Che cosa c'è nel mese di Au, V. Chlebnikov, *Sobranie*, op. cit., II, p. 53] o il titolo della lirica *Groza v mesjac Au* [Tempesta nel mese di Au, 1921], i curatori di *Sobranie* segnalano che “Месяц Ау – в народных присловьях месяц июнь, ‘когда закрома пусты в ожидании новой жатвы и который потому зовется июнь – ау!’” [Il mese di Au nei detti popolari è il mese di giugno, “quando i granai sono vuoti, in attesa di un nuovo raccolto, e che per questo motivo viene chiamato [con] au!”], *Ivi*, p. 514]. Un altro riferimento può essere individuato in un frammento delle *Doski sud'by* [Le tavole del destino, 1920-1922], dove il poeta afferma che: “И *ya* и *ay* – это зовы разных возрастов; но *ya* – голос детства, голос прихода в этот мир: ‘меня не было, – я емь’, – вот что кричит ребенок, – ‘Я пришел в этот свет’. Таков первый крик ребенка.” [*Ua* e *au* sono i richiami di diverse età; ma *ua* è la voce dell'infanzia, la voce della venuta al mondo: “non c'ero, [ora ci] sono”, ecco cosa grida il bambino, “Sono venuto al mondo”. È questo il primo vagito di un bambino], *Ivi*, VI, 2, p. 61. Si può supporre che *au-ljud* rappresenti quindi l'umanità prospera, in analogia con il mese del raccolto, o un'umanità più “consapevole” e “matura”, in antitesi al vagito del neonato (*ua*).

⁶⁷ Si vedano *Naša osnova* [I nostri fondamenti, 1919] e *Prikaz predžemšarov* [Ordine dei Presidenti del globo terrestre, 1922].

⁶⁸ “Ora rimane da mostrare i rapporti sorprendenti, quasi meravigliosi, tra la velocità della luce e le velocità della terra”, V. Chlebnikov,

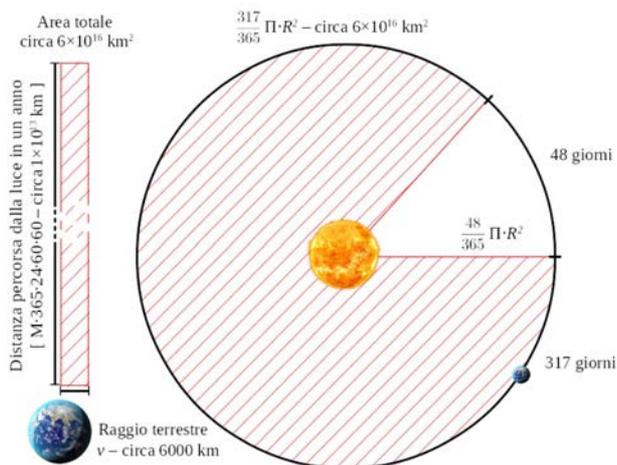


Fig. 4.

Fiducioso della validità universale di questa intuizione, Chlebnikov si appresta a replicare lo stesso calcolo anche per Giove:

Для Юпитера уравнение принимает вид:

$$300.000 \cdot 1044 \cdot 11 \cdot 6000 \cdot 86400 = 3 \cdot 777^2 \cdot 10^{12} - \frac{48 \cdot 3 \cdot 777^2 \cdot 10^{12}}{1044}$$

Первая половина уравнения равна $1728 \cdot 10^{15}$

Вторая $1809 \cdot 10^{15} - 86832 \cdot 10^{12} = 1722168 \cdot 10^{12} = 1722 \cdot 10^{15}$

Или $1722 \cdot 10^{15} = 1722 \cdot 10^{15}$; $17 \cdot 10^{17} = 17 \cdot 10^{17}$

То же для Венеры. В этом состоит 1-й бумеранг в Ньютона⁷².

I calcoli qui riportati sono stati verificati, e dal punto di vista strettamente numerico sono corretti, con un errore di appena il 3%⁷³; rimangono tuttavia alcuni dubbi sulla scelta dei valori numerici nel caso specifico dell'equazione di Giove: se 300.000 è il valore della velocità della luce, 11 · 6000 il raggio di Giove in km (11 volte il raggio terrestre) e 86400 il numero di secondi in un giorno (vale a dire il risultato di 24 ore · 60 minuti · 60 secondi, come aveva riportato nell'equazione precedente), il valore 1044, che dovrebbe corrispondere al periodo di rivoluzione di Giove (in analogia ai 365 giorni terrestri), si dimostra essere inesatto (4300 sono i giorni terrestri del periodo di Giove). Quest'ultima considerazione fa emergere alcune problematiche: il periodo orbitale di Giove era ben conosciuto, in quanto il pianeta è visibile a occhio nudo sin dall'antichità; persistono, inoltre, delle perplessità nel merito della fonte che egli può aver consultato per ricavare tale

numero, dal momento che tutti gli altri valori relativi ai calcoli orbitali di Giove sono esatti⁷⁴; escludiamo inoltre che si tratti di un errore da parte dei curatori dell'edizione critica qui presa a riferimento, dal momento che confrontando tale variante con le prime pubblicazioni dell'opera⁷⁵, i dati risultano identici. Usando il valore corretto di 4300, l'identità proposta da Chlebnikov risulta sbagliata di un fattore 3. Ciò significa che, se nel calcolo del poeta sostituiamo il valore corretto 4300 al posto di 1044, il membro di sinistra dell'equazione è tre volte più grande rispetto a quello di destra. Segnaliamo che, nella verifica del calcolo, se si prendono in considerazione le quantità fisiche in uso oggi, più accurate, e non si effettua alcuna approssimazione, il risultato non cambia: ciò ci porta a concludere che il poeta abbia deliberatamente impiegato il valore 1044 per giungere al risultato che intendeva dimostrare, cioè la validità della sua equazione.

In ogni caso, riteniamo che la formalizzazione matematica impiegata da Chlebnikov in questa parte del testo dev'essere interpretata sulla base dell'urgenza che il poeta effettivamente avvertiva: l'urgenza di trovare un metodo razionalmente valido per sistematizzare i calcoli sul tempo, in modo tale che essi potessero dimostrarsi uno strumento efficace a disposizione dell'umanità a venire (identificata con l'epiteto *au-ljud*). Sottolineiamo che, per una corretta interpretazione dei passaggi più oscuri e complessi di *Vremja – mera mira*, è opportuno fare un confronto costante con i contenuti del paragrafo *Matematičeskoe ponimanie istorii di Naša osnova*, in cui Chlebnikov chiarisce il proprio intento in maniera decisamente più intellegibile.

La frase che conclude il passaggio dove il poeta elenca le equazioni "astronomiche" coincide con la conclusione della prima parte di *Vremja – mera mira*, e vi si individuano due elementi particolarmente interessanti: in primo luogo, con la menzione di Venere, Chlebnikov ancora una volta ribadisce l'universalità delle proprie teorie: il poeta sembra lasciare intendere che se i calcoli sono validi per

⁷² "Per Giove l'equazione assume questo aspetto: [...] La prima metà dell'equazione è uguale a $1728 \cdot 10^{15}$. La seconda 1809 [...]. Oppure 1722 [...]. La stessa cosa per Venere. In questo consiste il primo boomerang su Newton", Ivi, p. 108.

⁷³ Dopo una verifica dei calcoli, concludiamo che il membro di destra dell'equazione è uguale a quello di sinistra a meno del 3%.

⁷⁴ Anche dopo una serie di tentativi, volti a dedurre quale potesse essere il procedimento messo in atto dal poeta e svolti con l'uso di vari calcoli e formule inverse, non siamo riusciti a ricostruire la provenienza del valore 1044.

⁷⁵ Si vedano V. Chlebnikov, "On segodnja", op. cit., pp. 15-17; Idem, *Vremja*, op. cit., pp. 10-11.

la Terra, Giove e Venere, allora devono ritenersi validi anche per gli altri corpi celesti; il secondo elemento, il riferimento al “1-й бумеранг в Ньютона” [Primo boomerang su Newton] è invece di più complessa interpretazione. Sulla base delle evidenze testuali, si può affermare che con *bumerang* Chlebnikov denoti l'identità matematica tra le aree descritte dal moto dei pianeti in un dato intervallo di tempo; per comprendere l'accezione del termine, i curatori dell'edizione critica⁷⁶ rimandano invece alla raccolta dei frammenti del romanzo incompiuto *Enja Voejkov* [Enja Voejkov], offerti da S. Starkina⁷⁷, in cui Chlebnikov, per voce di Voejkov, espone alcune considerazioni in merito al teorema binomiale di Newton, e ai metodi di conoscenza induttivo e deduttivo⁷⁸. Tuttavia, questo rimando ci sembra solo parzialmente convincente: se l'allusione al boomerang si potrebbe infatti motivare tenendo conto di una comprovata “competizione” che Chlebnikov sentiva nei confronti di Newton e che si ravvisa in ulteriori testimonianze presenti in altri testi⁷⁹, è molto complesso determinare in cosa esattamente

consista tale presa di posizione⁸⁰.

ANALISI PARTE II.

Abbiamo anticipato che la prima parte di *Vremja – mera mira* è tratta da un articolo intitolato *On segodnja. Bugi na nebe* pubblicato nel 1915. La seconda parte, caratterizzata da un taglio più argomentativo e contraddistinta da un numero romano (II.), consiste in una sorta di commento ai contenuti della prima. Come se si trattasse di una metallage su vasta scala, Chlebnikov fornisce tale indicazione già dalle prime righe di questa sezione:

В статье “Он сегодня” (Взял 1) изложены общие очертания того мира, который открывается сознанию с высоты той мысли, что число 365 есть основное число земного шара, его “число чисел”. Как самое древнее отношение земного шара, оно повело к тому, что все остальное построено относительно его, и, таким образом, возникло государство чисел⁸¹.

Nell'incipit Chlebnikov riassume l'intento che lo ha spinto alla redazione dell'articolo e allo svolgimento dei calcoli, cioè dimostrare come il numero costituisca il più antico strumento di conoscenza della Terra, della natura e dell'umanità stessa: l'autore preconizza l'avvento di uno “stato dei numeri” (si noti che le forme verbali sono tutte al passato)⁸² e, animato da un afflato quasi pitagorico, fornisce una nuova interpretazione dei propri calcoli, questa volta esprimendosi nei termini di corrispondenze armoniche musicali:

Следовательно, земной шар должен постигаться, как законченное творение чистого искусства звуков, где Скрябин – земной шар, струны – год и день, а господствующее созвучие, поставленное в заголовке всего труда – числа 365, 1, 25

⁷⁶ Si veda Idem, *Sobranie*, op. cit., VI, 1, 392.

⁷⁷ Si veda Idem, “Enja Voejkov. Predislovie, publikacija i primečanja S. Starkinoj”, *Vestnik Obščestva*, op. cit., 1, pp. 7-28.

⁷⁸ Ivi, p. 20. Inoltre, si consideri il seguente passaggio del commento ai frammenti proposto da Starkina, in cui si segnala che: “Другое название или обозначение темы – *principia* (начала) – свидетельствует об ориентации на совершенную иную традицию, а именно на западноевропейский философский трактат (ср. [...] И. Ньютон. *Philosophiae naturalis principia mathematica*; [...]). Следует отметить, что название “*Principia*” написано наполовину греческими буквами, наполовину латинскими” [Un altro titolo o indicazione del tema, *principia* (principi), è testimone dell'orientamento a una tradizione del tutto altera, in particolare a quella del trattato filosofico europeo occidentale (si veda [...] I. Newton, *Philosophiae naturalis principia mathematica* [...]). È d'uopo notare che il titolo *Principia* è scritto con caratteri per metà greci, per metà latini], Ivi, p.9.

⁷⁹ Si veda il frammento *Ja i Čoser* [Io e Chaucer], nelle *Doski sud'by* [Le tavole del destino, 1920-1922], Idem, *Sobranie*, op. cit., VI, 2, p. 69, dove Chlebnikov afferma: “Ньютон родился за [...] до меня (7.1.1643), и на самом деле, я выступал против него с бумерангом; моему мышлению чужды его боевые доспехи” [Newton è nato ... prima di me (7.1.1643), e infatti, mi sono pronunciato contro di lui con un boomerang; la sua armatura da combattimento è estranea al mio pensiero]; una lettera inviata a V. Kamenskij nel 1914, in cui l'autore sentenzia: “Сквозь И и Э будет смотреть закон Ньютона, пока еще дышащий” [La legge di Newton, mentre è ancora in vita, guarderà attraverso I ed E], Ivi, p. 162; un enunciato nel frammento in prosa *Новое* [Qualcosa di nuovo, 1907], in cui si registra un altro riferimento al fisico inglese: “Дравид, державший огромное число божественных песен в голове, дикарь, с красивым и выпуклым лбом, не изучал Ньютона” [Il dravida che tiene a mente un gran numero di canti divini, un selvaggio dalla fronte rossa e curva, non ha studiato Newton], Ivi, VI, 1, p. 15.

⁸⁰ Sembra che il significato del termine *bumerang* in questo contesto fosse un mistero anche per i sodali di Chlebnikov: è verosimilmente per questo motivo che lo stesso Kamenskij, pur ricordando l'episodio della serata-conferenza, non si arrischia a dare una propria interpretazione ma, con l'intenzione di dare comunque un resoconto dettagliato della vicenda, cita invece alcuni passaggi dell'articolo pubblicato successivamente da Chlebnikov. Si veda V. Kamenskij, *Put'*, op. cit., p. 233.

⁸¹ “Nell'articolo ‘Lui oggi’ (Vzjal 1) sono esposti i tratti generali di quel mondo che si apre alla consapevolezza dall'elevazione di quel pensiero per cui 365 è il numero fondamentale del globo terrestre, il suo ‘numero dei numeri’. In quanto antichissimo rapporto del globo terrestre, ha portato a concludere che tutto il resto è costruito in relazione a esso e, in questo modo, è sorto lo stato dei numeri”, V. Chlebnikov, *Sobranie*, op. cit., VI, 1, p. 107.

⁸² La particolare scelta stilistica di coniugare le voci verbali al passato è già stata individuata da M. Böhmig, la quale, citando un verso di Novalis, sostiene che “nello stesso spirito si inserisce inoltre la circostanza che molte prose utopiche di Chlebnikov siano scritte al passato”, M. Böhmig, “Tempo”, op. cit., p. 354.

(сутки солнца принимаются в 25 земных суток) земные сутки равняются – a , солнечные – M ; $48 = \frac{2(M-a)}{a}$. Открытый материк очерчивается таким образом, а что общему закону сравнимости по 365 ± 48 подчиняются не только струны всего человечества (войны), но и струны каждой данной души⁸³.

Come si vede in questo estratto, partendo da una similitudine in cui giustappone la Terra a una composizione puramente musicale, Chlebnikov traspone la propria ricerca “scientifica” in un diverso ambito semantico servendosi di due analogie (strutturate menzionando il compositore A. Skrjabin e le corde di uno strumento musicale). Riecheggiano la teoria dell’armonia delle sfere e il concetto di *arché* di Pitagora, il poeta chiarisce l’origine del numero 48, valore indispensabile nel calcolo degli intervalli numerici che legano gli avvenimenti della vita e della storia umana⁸⁴, che nel periodo della stesura della prima parte del saggio risultava ancora indeterminata⁸⁵. Esattamente come nello svolgimento delle equazioni dei pianeti, anche in questo caso Chlebnikov istituisce una relazione matematica (nel rapporto tra il periodo di rotazione del Sole e

quello della Terra) con il solo fine di conferire validità scientificamente inoppugnabile alla propria teoria: sulla scorta di tale “prova”, infatti, egli ribadisce che l’intervallo 365 ± 48 permette di individuare corrispondenze tra eventi umani, sia in prospettiva globale (le guerre), sia nel caso specifico della vita di un singolo individuo.

Il passaggio seguente è interamente dedicato alla ripresa di questo concetto, in riferimento agli esempi disseminati nella prima sezione del saggio: Chlebnikov definisce la propria scoperta nei termini di *kolebatel’nyj zakon* [legge oscillatoria]⁸⁶, affermando, tuttavia, che tali intuizioni necessitano ancora di una conferma empirica: “Лишь только эти знания будут утверждены, для нас легко станет [...] распространять их на другие земли солнечного мира”⁸⁷.

In questa seconda parte del testo si ravvisa anche il ritorno di uno tra gli aspetti fondamentali dell’estetica chlebnikoviana, quello del primato del numero sulla parola. Esposto nel secondo punto dei *Predloženiija*⁸⁸ e ripreso anche in *Golova vselennoj. Vremja v prostranstve* [La testa dell’universo. Il tempo nello spazio, 1919], in *Vremja – mera mira* questo concetto viene articolato nella prospettiva della problematica “о сравнении ‘постоянных мира’ связан с соотношениями числа и слова”⁸⁹. Chlebnikov riprende infatti la definizione presente nel titolo del saggio e, con l’obiettivo di introdurre la misurazione temporale, espone le caratteristiche della fallibilità di altri “strumenti di misurazione” più propri all’esperienza umana⁹⁰, come la parola, che definisce “малосовершенное измерение мира”⁹¹, e lo spazio:

В словесном мышлении нет налицо основного условия измерения – постоянства измеряющей единицы, и софисты Протагор, Горгий – первые мужественные кормчие, указавшие опасности плаванья по волнам слова. Каждое имя есть толь-

⁸³ “Di conseguenza il globo terrestre deve essere inteso come opera finita [risultato] di una pura arte fonica, dove Skrjabin è il globo terrestre, e le corde sono l’anno e il giorno, e l’armonia dominante, posta a titolo dell’intera opera, sono i numeri 365, 1, 25 (un giorno solare è pari a 25 giorni terrestri) i giorni terrestri sono uguali ad a , i giorni solari a M ; [...] Il continente scoperto si profila in questo modo, e alla legge generale di equivalenza per 365 ± 48 sono soggette non solo le corde di tutta l’umanità (le guerre), ma anche le corde di ogni singola anima”, V. Chlebnikov, *Sobranie*, op. cit., VI, 1, p. 107.

⁸⁴ Si veda nota 40.

⁸⁵ Si veda quanto esposto al punto 7. dell’elenco nella prima parte del saggio: “Происхождение числа 48 остается темным, но в законе света и земель кругом солнца оно одинаково распространено по солнечному миру и выходит за пределы земного [...]” [L’origine del numero 48 rimane oscura, ma nella legge della luce e delle stelle intorno al sole esso è egualmente diffuso nel sistema solare e valica i confini della terra ...], V. Chlebnikov, *Sobranie*, op. cit., VI, 1, p. 103, corsivo mio. Ricordiamo, inoltre, che alcuni studiosi hanno tentato di fornire un’interpretazione della provenienza del numero 48, anche nei lavori di più recente pubblicazione. A questo proposito indichiamo i contributi di L. Panova, “Numerologičeskij projekt”, op. cit., p. 393, in cui la studiosa sostiene che 48 sia il numero di settimane nel calendario lunare, e di G. Imposti, “Khlebnikov”, op. cit., p. 205, in cui si fa risalire il numero 48 alle ore presenti in due giorni. Ambedue queste interpretazioni si rivelano quindi inesatte, se non altro stando ai contenuti di *Vremja – mera mira*. A ulteriore conferma di questa ipotesi, segnaliamo che in un quaderno manoscritto del biennio 1915-1916 dove è contenuta la bozza del poema *Oleg Trupov* [Oleg Trupov], questa formula compare in una pagina isolata (RGALI, F. 527, Op. 1, Ed. chr., 62, p. 13) ed espressa in forma leggermente diversa: $\frac{(M-o)2}{o}$. A M corrisponde il valore di un giorno solare (espresso in giorni terrestri), o è il giorno terrestre. La formula è datata 29 dicembre 1915, e intorno al risultato, “48”, Chlebnikov ha tracciato uno scarabocchio irregolare, forse per enfatizzare la validità del calcolo.

⁸⁶ Si confrontino questi passaggi con la terminologia usata in riferimento alla *Gamma budetljanina* [Scala del futuriano], in *Naša osnova*, V. Chlebnikov, *Sobranie*, op. cit., VI, 1, p. 176.

⁸⁷ “Non appena tali conoscenze saranno confermate, per noi diverrà più facile [...] diffonderle negli altri pianeti dell’universo”, Ivi, p. 107.

⁸⁸ Si veda Ivi, p. 241.

⁸⁹ “Sull’equivalenza delle ‘grandezze costanti del mondo’, in rapporto alle correlazioni di numero e parola”, Ivi, p. 107.

⁹⁰ “Наиболее пронизательные умы не умеют иначе определить мышление посредством слова” [Le menti più acute non conoscono altro modo di definire il pensiero se non per mezzo della parola], *Ibidem*.

⁹¹ “Misura del mondo imperfetta”, Ivi, pp. 107-108.

ко приближенное измерение, сравнение нескольких величин, какие-то знаки равенства⁹².

Chlebnikov individua la causa della fallacia della lingua nell'assenza di costanti (matematiche) intrinseche al sistema linguistico stesso e, per enfatizzare tale affermazione, articola una metafora considerando l'esempio dei sofisti Protagora e Gorgia, primi "timonieri" a indicare i pericoli della "navigazione" del linguaggio. Chlebnikov sentenzia che ogni parola è solo un'approssimazione, ed elenca i nomi di quattro figure del passato che hanno sostenuto, esattamente come lui in questo testo, il primato del numero come categoria del pensiero: "Лейбниц [...] Новалис, Пифагор, Аменофис IV предвидели победу числа над словом как приема мышления"⁹³.

Nella visione di Chlebnikov il numero soppianta la parola, e di conseguenza il mito si sovrappone al progresso scientifico, che realizza l'utopia del ricongiungimento dell'umanità: "Заря чисел просвечивает и через учение о Масих-аль-Дэджале. [...] она достигается шагом вперед (число) и шагом назад – (зверь)"⁹⁴. Il riferimento a Masich-al-Dedžal, che si registra anche in *O pol'ze izučeni-ja skazok* [Sull'utilità dello studio delle fiabe, 1916] e *Azosojuz* [Asiunzione, 1918], va inteso nella prospettiva della venuta prossima di un personaggio che instaurerà l'armonia universale, la concordia tra gli uomini: in questo motivo è racchiuso il messianismo chlebnikoviano che, come si vede in questa parte dell'opera, si sovrappone al trionfo della scienza⁹⁵.

Il poeta continua a esporre la propria idea del primato del numero sulla parola, e nel passaggio successivo riprende e rielabora i contenuti del secondo punto dei *Predloženi-ja*, sostenendo che il linguaggio rimarrà in uso nelle arti, "так как оно

[слово] пригодно для измерения человека через постоянные мира"⁹⁶.

Da questo punto in poi, Chlebnikov si dedica a un commento dettagliato di molte delle corrispondenze numeriche esposte nella prima parte del testo, a cui si riferisce sempre con il titolo dell'articolo pubblicato nel 1915, con una particolare attenzione ai dati inseriti nella tabella. Il poeta alterna brevi passaggi inerenti ai calcoli svolti per ricavare le corrispondenze tra determinati intervalli a descrizioni fantasiose dei popoli che le riguardano, e menziona le motivazioni che lo hanno portato a prendere in esame una particolare data:

Немцы по существу отличаются от монголов тем, что у одних усы опущены книзу, а у других подняты кверху; и что ж? большая борьба немцев за *dominium mari* (власть на море) протекает через 317·2 после величественной борьбы за море монголов (Кубилай 1281 и Тирпиц 1915 год)⁹⁷.

Il passo citato è esemplificativo del *modus operandi* di Chlebnikov. Il poeta raggruppa una serie di eventi che nella sua visione della storia sono affini e al contempo misurabili con l'intervallo 317: "подобные времена земного шара измерены его основной мерой, и подобные события предписаны делимостью столетий на эту меру, — их соизмеримостью"⁹⁸. Tali corrispondenze non si registrano solamente nel caso di guerre o di conquiste, ma anche in condizioni di pace, in ambito legislativo: "Так, 30 декабря 533 г. сборник законов Управды [...] получил силу закона; через 317·4 — 1801 г., когда был первый выпуск пяти книг свода законов Наполеона"⁹⁹. Anche in questo esempio, Chlebnikov non si limita a riportare

⁹² "Dal momento che essa [la parola] è utile per la misurazione dell'uomo attraverso le costanti del mondo", V. Chlebnikov, *Sobranie*, op. cit., VI, 1, p. 108.

⁹⁷ "Nella sostanza i tedeschi si distinguono dai mongoli per il fatto che gli uni hanno i baffi rivolti verso il basso, mentre gli altri li hanno sollevati verso l'alto; e con questo? La grande lotta tedesca per il *dominium mari* (per il dominio sul mare) scorre attraverso 317·2 [anni] dopo la maestosa lotta per il mare dei mongoli (Kubilaj 1281 e Tirpitz 1915)", Ivi, p. 109. Chlebnikov fa qui riferimento all'affondamento della flotta di Kubilai Khan, causato da un tifone nel 1281, e all'ammiraglio tedesco A.P.F. von Tirpitz, ministro della marina imperiale durante gli anni della prima guerra mondiale, sostenitore della "guerra sottomarina indiscriminata".

⁹⁸ "I tempi simili del globo terrestre sono misurati dalla sua misura fondamentale, ed eventi simili sono regolati dalla divisibilità dei secoli per tale misura, che è la loro commensurabilità", Ivi, p. 110.

⁹⁹ "Così, il 30 dicembre del 533 la raccolta normativa di Upravda [Giustiniano][...] entrò in vigore; dopo 317·4 [anni], si ha il 1801, anno in cui avvenne la prima pubblicazione dei cinque libri del codice di Napoleone", Ibidem.

⁹² "Nel pensiero linguistico non c'è evidenza di alcuna condizione fondamentale di misurazione, del carattere costante delle unità di misura, e i sofisti Protagora e Gorgia sono i primi coraggiosi timonieri che hanno indicato la pericolosità della navigazione sulle onde della parola. Ogni nome non è altro che una misurazione approssimata, un paragone tra alcune grandezze, alcuni simboli di uguaglianza", Ivi, p. 108.

⁹³ "Leibniz [...] Novalis, Pitagora, Amenofis IV hanno previsto la vittoria del numero sulla parola come artificio del pensiero", Ibidem.

⁹⁴ "L'alba dei numeri traspare anche attraverso lo studio di Masich-al-Dedžal. [...] essa si raggiunge con un passo in avanti (il numero) e un passo indietro (la bestia)", Ibidem.

⁹⁵ Si veda J.C. Lanne, "Le conte", op. cit., p. 501.

una serie di corrispondenze, ma la commenta e fornisce una propria interpretazione degli eventi considerati, volendo metterne in luce le sostanziali affinità: “Обратившись к римскому праву, и Юстиниан, и Наполеон как бы говорили, что мудрость не впереди, а позади нас и видели в нем щит – один против влияния Англии, другой против учений Востока [...]”¹⁰⁰. A queste considerazioni segue una metabasi, in cui il poeta espone alcune osservazioni sulle unità di misura impiegate nei calcoli del tempo. Chlebnikov riprende e sviluppa nuovamente i concetti che aveva esposto in maniera sintetica nella prima parte del saggio e li argomenta in modo più approfondito, adducendo inoltre un corposo gruppo di “dati sperimentali”: “В этом исследовании до сих пор применялось крупное измерение – единицей года. Не лишено пользы привести примеры, указывающие, что то же начало имеет место и при измерении времени единицей дня. Эти примеры относятся к русскому прошлому”¹⁰¹. In questo modo, in una struttura parallelistica che lega le due diverse sezioni di *Vremja – mera mira*, il poeta si accinge ora a discutere delle corrispondenze individuate con un calcolo fondato sull’unità di misura del singolo giorno. In una sorta di metallage, elenca alcune equivalenze temporali di vario genere, relative alla storia russa, in tredici punti numerati. Riportiamo di seguito i primi due, a titolo d’esempio:

I) 1 ноября 1851 года открыта Николаевская железная дорога; 16 марта 1836 г. Царскосельская дорога; между ними 317·18 дней и два дня.

II) 10 февраля 1901 г. первый пробег по Сибирской дороге до Китайской границы; 19 мая 1899 г. закладка Сибирской ж. д. Между началом постройки и концом – 317·2 дня [...]”¹⁰².

Analogamente alla struttura della prima sezione, questi esempi sono seguiti da alcune considerazioni in riferimento alle “moltitudini”, che però vengono elencate senza alcun ordine o particolare distinzione: “Аврелиан в походе против сарматов лично убил 950 сарматов (951 = 317·3). Больных у Дарданелл было 96683; 96685 = 317·305. [...] В 1911 году в Швеции было 317·95 финнов и норвежцев – (30116) 317·95=30115”¹⁰³. Non sono note le fonti da cui Chlebnikov può aver tratto le numerose corrispondenze riportate, specialmente per quanto riguarda la storia antica o tardo-antica. Si può tuttavia supporre che il poeta conoscesse la *Historia Augusta*, la cui prima traduzione in russo venne offerta nel XVIII secolo, e in cui è presente la descrizione delle campagne di Aureliano.

Dopo aver esposto questa lunga sequenza di esempi, il poeta giunge alla conclusione che il valore numerico 317 è ugualmente valido anche per le “moltitudini”¹⁰⁴. Tale conclusione è immediatamente seguita da un’ulteriore metabasi, in cui Chlebnikov insiste sulla “scientificità” del proprio metodo servendosi di alcuni riferimenti extra-testuali:

Петр Великий понимался некоторыми как пример суровой, необузданной воли. Но и его войска, созданные, казалось, его произволом, не дают исключения из общего закона, по-видимому, господствующего на земле. Но, конечно, “Канто-Лапласовский ум” не может быть достигнут без применения начал точности¹⁰⁵.

Come si può vedere in questo brano, Chlebnikov espone una considerazione su Pietro il Grande, con probabile riferimento alle riforme militari per cui è celebre il monarca. Elencando il numero dei soldati appartenenti ai corpi militari da lui istituiti¹⁰⁶, il poeta lascia intendere che anche prendendo

¹⁰⁰ “Rivoltisi al diritto romano, sia Giustiniano, sia Napoleone è come se dicessero che la saggezza non è davanti, ma dietro di noi, e in esso videro uno scudo, l’uno contro le ingerenze dell’Inghilterra, l’altro contro le dottrine dell’Est”, Ibidem.

¹⁰¹ “In questa ricerca fino a ora è stata assunta una misurazione grande, con l’unità di un anno. Non è privo di utilità addurre esempi, per indicare il fatto che lo stesso principio si verifica anche nella misurazione del tempo mediante l’unità di un giorno. Questi esempi si riferiscono al passato russo”, Ibidem.

¹⁰² “I) Il 1 novembre 1851 è stata aperta la ferrovia Nikolaevskaja; il 16 marzo 1836 la ferrovia Carskosel’skaja; tra loro ci sono 317·18 e due giorni; II) il 10 febbraio 1901 è avvenuta la prima corsa sulla ferrovia Sibirskaja fino al confine cinese; il 19 maggio 1899 ha avuto luogo la posa della ferrovia Sibirskaja. Tra l’inizio e la fine della costruzione ci sono 317·2 giorni [...]”, Ivi, pp. 110-111. Dalla lettura di questo brano, risulta evidente che Chlebnikov fosse consapevole delle incertezze dei calcoli e che le considerasse trascurabili.

¹⁰³ “Aureliano nella campagna contro i sarmati ne uccise personalmente 950 (951=317·3). I malati presso i Dardanelli furono 96683; 96685 = 317·305. [...] Nel 1911 in Svezia c’erano 317·95 finlandesi e norvegesi, (30116) 317·95 = 30115”, Ivi, pp. 111-112.

¹⁰⁴ “Таким образом множества, толпы земного шара, подчинены тому же числовому закону, что и времена” [In questo modo, le moltitudini, le masse del globo terrestre sono soggette alla medesima legge numerica a cui sono soggetti anche gli eventi nel tempo (lett. “i tempi”)], Ivi, p. 112.

¹⁰⁵ “Pietro il Grande veniva interpretato da alcuni come un esempio di volontà sfrenata e inflessibile. Ma anche i suoi eserciti, creati – sembrava – dal suo potere, non rappresentano un’eccezione alla legge generale che, come si vede, domina la terra. Tuttavia, l’ipotesi di Kant-Laplace sicuramente non può essere raggiunta senza che si assumano dei principi di esattezza”, Ibidem.

¹⁰⁶ Ibidem.

in esame le riforme petrine, in esse si ravvisa il ruolo fondamentale del numero 317. Tale ruolo viene descritto nei termini di una “legge generale”, alla quale è sottomesso persino il più celebre esempio di *volja* [volontà] in ambito russo, quello di Pietro I. Di maggiore interesse è il passaggio successivo, in cui Chlebnikov definisce tale “legge” numerica in analogia all’ipotesi di Kant-Laplace, che rappresenta il modello fondamentale delle teorie sulla formazione planetaria. Secondo tale teoria il Sistema Solare deriverebbe da una “nube primordiale”: nel sistema chlebnikoviano quest’analogia si trova verosimilmente a coincidere con l’anelito di ricondurre la molteplicità caotica degli eventi a un unico principio originario, con le suggestive parole di J.C. Lanne “restaurare l’unità primordiale al di là della frammentazione del tempo che disperde l’essere”¹⁰⁷, anche alla luce dell’ambiguo rapporto tra Chlebnikov e il pensiero di Kant, che traspare in alcuni testi giovanili, come *O pjati i bolee čuvstv[ach]* [Dei cinque e più sensi, 1904-1907]; *O buduščem človeka*; *O vremeni*¹⁰⁸.

Con l’intenzione di avvalorare ulteriormente la propria tesi, Chlebnikov recupera l’ambito semantico della musica nelle corrispondenze tra armonia e matematica. Il poeta giustappone in modo del tutto arbitrario la composizione della triade di do maggiore (in cui si verifica un rapporto aureo) ad alcune equivalenze temporali che ha esposto in precedenza: “Любопытно, что в основе большого трехзвучия: до, ми, соль, лежит правило золотого деления: $a + b = 2c$. Но эламиты – ассирийцы = 317·5; римляне – татары = 317·4; ассирийцы – татары = 6. Но $6 + 4 = 2 \cdot 5 = 10$. И здесь тоже есть золотое деление”¹⁰⁹. La forzatura di questa coincidenza doveva essere evidente anche

al poeta stesso che, per mitigare il tono dell’enunciato, si serve della locuzione iniziale “Любопытно, что...” [è curioso che...]. In ogni caso, a prescindere dal fatto che la disposizione di eventi sulla base della sezione aurea sia sensata o meno, il fine di Chlebnikov è probabilmente quello di suggestionare il lettore, e porsi così in continuità con l’analogia dell’unico principio originario di Kant-Laplace.

La parte conclusiva del saggio consiste in un ennesimo elenco di dati sperimentali, con cui Chlebnikov presenta delle corrispondenze tra alcuni eventi, verificatisi durante le crociate e altri, durante il primo anno del conflitto mondiale, introducendo nei calcoli un diverso valore numerico (821) e alternando le unità di misura (anni e giorni): “Один ряд опирается на единицу года, другой на единицу дня”¹¹⁰. Chlebnikov mette in relazione l’anno di inizio della prima crociata a quello della prima guerra mondiale¹¹¹ e, individuando una nuova sequenza di congruenze numeriche, si propone di riuscire a calcolare quando il conflitto mondiale avrà termine. Egli si esprime richiamandosi alla metafora navale che aveva associato precedentemente ai sofisti: “От крестовых походов 1095 до 1916 г. прошло 821 год, следовательно через 821 день от начала войны этот ряд должен исчерпаться. Это полезно для тех, кто взял в руки весло кормчего”¹¹².

È interessante notare che Chlebnikov si esprime cautamente in quest’ultima parte di *Vremja – mera mira*. Il poeta sembra aver abbandonato del tutto il tono entusiastico che intride la prima parte del testo: il commento che accompagna alle ultime corrispondenze riportate è caratterizzato da un certo, calcolato scetticismo, come se l’autore volesse anticipare le possibili obiezioni. Chlebnikov definisce infatti quest’ultima serie di esempi incentrati sulla guerra nei termini di “fortunate coincidenze”: “это сопоставление все-таки вызывает некоторые сомнения и может рассматриваться только как любопытный опыт с маловероятным удачным концом”¹¹³.

¹⁰⁷ J.C. Lanne, “Velimir Chlebnikov”, op. cit., p. 669.

¹⁰⁸ Un riferimento all’ipotesi di Kant-Laplace si riscontra inoltre in una lettera, dove il poeta descrive *Mirskonca* [Mondallafine, 1914]: “Есть учение о едином законе, охватывающем всю жизнь (т. наз. Канто-Лапласовский ум)[...]” [Esiste lo studio di un’unica legge, che abbraccia l’intera vita (la cosiddetta ipotesi di Kant-Laplace) ...], V. Chlebnikov, *Sobranie*, op. cit., IV, p. 383.

¹⁰⁹ “È curioso che alla base della triade maggiore: do, mi, sol si trovi la regola della sezione aurea: $a+b=2c$. Ma elamiti e assiri = 317·5; romani e tataro = 317·4; assiri e tataro = [317·]6. $6 + 4 = 2 \cdot 5 = 10$, e anche qui si verifica la sezione aurea”, Ivi, VI, 1, p. 112. In questo esempio Chlebnikov fa riferimento a una serie di corrispondenze temporali tra eventi storici, disposte nella tabella nella prima parte del saggio e protagoniste dei quali sono le popolazioni che cita. Si vedano Idem, *Vremja*, op. cit., pp. 5-6; Idem, *Sobranie*, op. cit., VI, 1, pp. 103-104.

¹¹⁰ “Una serie si fonda sull’unità di un anno, l’altra su quella di un giorno”, Ivi, p. 112.

¹¹¹ “(1095 год условно = 19 июля 1914 года)” [Per convenzione 1905 = 19 luglio 1914], Ivi, p. 113.

¹¹² “Dalle Crociate del 1095 al 1916 sono passati 821 anni, di conseguenza dopo 821 giorni dall’inizio della guerra questa serie deve concludersi. Questo è utile per coloro i quali hanno afferrato il remo del timoniere”, Ivi, pp. 112-113.

¹¹³ “Tuttavia, questo confronto suscita alcuni dubbi, e può essere esa-

CONCLUSIONE

In conclusione, possiamo affermare che la ricerca sulle leggi del tempo nel periodo in cui venne realizzato *Vremja – mera mira* risente dell'influenza dell'opera di W.R. Hamilton *Theory of Conjugate Functions, or Algebraic Couples. With a Preliminary and Elementary Essay on Algebra as the Science of Pure Time*. Come abbiamo mostrato nel corso dell'analisi del testo, molti sono i punti di convergenza tra l'interpretazione che Hamilton offrì dell'algebra come scienza del tempo puro e la successiva rielaborazione che ne fece Chlebnikov in quest'opera. Tuttavia, non ci sono elementi noti per determinare se il poeta abbia effettivamente letto quest'opera, o se ne sia venuto a conoscenza in maniera indiretta.

A prescindere da questa possibile fonte di ispirazione, possiamo affermare che solo lo spirito che animò la composizione di quest'opera può essere definito scientifico, dal momento che, alla luce della verifica delle equazioni e dei calcoli, il discorso sul tempo che il poeta qui espone in realtà non lo è: l'impressione finale è che Chlebnikov abbia spesso messo in relazione dei valori numerici o delle quantità fisiche con l'unico fine di dimostrare la validità delle proprie intuizioni sulla ciclicità degli eventi temporali e delle sue ipotesi sul ruolo universale di certe costanti numeriche. Ed è proprio in questa prospettiva che bisognerebbe considerare questo testo: con *Vremja – mera mira* Chlebnikov ambisce a formalizzare il proprio sistema teorico-estetico nella maniera più scientifica possibile, partendo da una serie di enunciati matematici con cui il poeta russo aspira a descrivere quella che è, a suo avviso, la natura del tempo. La razionalità del metodo scientifico e i suoi strumenti preferenziali (l'implicazione logica e la notazione matematica) vengono impiegati dal poeta con il verosimile scopo di mostrare al pubblico l'esistenza di una legge matematica universale che possa descrivere in modo convincente e scientificamente inoppugnabile quelle regolarità degli eventi umani e del loro ricorrersi, che egli ravvisa in una serie di innumerevoli coincidenze e che gli forniscono il pretesto per intraprendere questo tipo di ricerca. La giustapposizione di avvenimenti e figure storiche, cultural-

minato solo come esperimento curioso, che poco probabilmente porterà a un lieto fine", Ivi, p. 113.

mente e temporalmente distanti, legati gli uni agli altri da un tratto comune che Chlebnikov riconosce, costituisce il fondamento empirico con il quale gli fu possibile avanzare la propria teoria sul tempo. Nel già ricordato *Svojasi*, una sorta di scritto letterario-autobiografico, Chlebnikov rende noto di aver intrapreso la ricerca delle leggi del tempo a seguito di un evento traumatico: "Законы времени, обещание найти которые было написано мною на березе [...] при известии о Цусиме, собирались 10 лет"¹¹⁴. Ed è proprio in quest'ottica che questo testo va interpretato. Così come accade nel caso della sperimentazione linguistica, anche in questo lavoro (pseudo)scientifico si ravvisa il fine squisitamente filantropico della produzione chlebnikoviana: nella visione del poeta, le leggi del tempo si riveleranno uno strumento a disposizione dell'umanità a venire. Concludiamo citando un passo del paragrafo *Matematičeskoe ponimanie istorii* [La concezione matematica della storia] di *Naša osnova* [I nostri fondamenti], composto qualche anno più tardi:

Точные законы свободно пересекают государства и не замечают их, как рентгеновские лучи проходят через мышцы и дают отпечаток костей: они раздевают человечество от лохмотьев государства и дают другую ткань – звездное небо. Вместе с тем они дают предвидение будущего не с пеной на устах, как у древних пророков, а при помощи холодного умственного расчета. [...] Таким образом меняется и наше отношение к смерти: мы стоим у порога мира, когда будем знать день и час, когда мы родимся вновь, смотреть на смерть как на временное купание в волнах небытия¹¹⁵.

www.esamizdat.it Luca Cortesi, Alessandro Alberto Trani, "Misurare le leggi del tempo: considerazioni preliminari su *Vremja – mera mira* di Velimir Chlebnikov", *eSamizdat*, (XII), pp. 89-107

¹¹⁴ Ivi, I, p. 9: "Ho inciso la mia promessa di trovare le leggi del tempo su una betulla [...] dopo aver saputo di Tsushima. A esse ho lavorato per dieci anni".

¹¹⁵ "Queste leggi esatte attraversano liberamente gli stati e non li indicano, come i raggi X passano attraverso i muscoli e forniscono un'impronta delle ossa: esse spogliano l'umanità degli stracci dello stato, e danno un altro tessuto – il cielo stellato. Oltre a questo, esse permettono di prevedere il futuro, e non con le bocche schiumanti degli antichi profeti, ma grazie a un freddo calcolo razionale. [...] In questo modo cambia anche il nostro rapporto con la morte: siamo sulla soglia di un mondo in cui sapremo il giorno e l'ora in cui nasceremo di nuovo; guarderemo alla morte come a un bagno temporaneo tra le onde del non-essere", Ivi, VI, I, p. 179.

Ностальгия по повседневности: киноцитата эпохи “застоя”

Ольга Труханова

◇ eSamizdat (XII), pp. 109-116 ◇

ОБИЛИЕ киноцитат в современной речи носителей русского языка нашло отражение в самых разных словарях, составленных в последние годы¹. Употребление фраз и отсылки к эпизодам из фильмов в быту и журналистике стало настолько популярным, что в 2001 г. был опубликован самый полный на сегодняшний день словарь под редакцией А. Кожевникова², вмещающий 15000 крылатых выражений из кинокартин, вышедших с 1931 г. по 2000 г. Киноцитате отведен отдельный раздел и в одном из относительно недавно вышедших словарей К. Душенко (2011 г.), в котором автор организует материал в алфавитном порядке не по заглавной букве цитаты, а по названию фильма³. Надо сказать, что оба словаря (в отличие от первопроходца Елистратова) не комментируют значение фраз, подразумевая их доступность для понимания носителей языка, при этом исключая не только иностранную аудиторию, но и молодые поколения, для которых узнавание “киношных” паремий не всегда является автоматическим.

Киноцитата (в речевом значении, а не в интертекстуальном) постепенно входит в разговорный обиход, начиная с 30-х гг. 20 в., точнее уже с первой звуковой картиной *Путевка в жизнь* (1931 г.), название которой быстро стало крылатым⁴. А с 50-х гг. этот процесс набирает обо-

роты, о чем свидетельствуют словари, регистрирующие новые вхождения, в том числе фразеологические⁵. Феномен киноцитаты, как порождения массовой культуры, которая создавалась, продвигалась и финансировалась за счет государства в практически полном отсутствии “народных черт”, со временем обрастает фольклорными признаками и становится частью так называемой народной культуры⁶. Эти процессы связаны с тем, что постепенно происходит стирание ассоциативного ряда фильм-крылатое выражение, киноцитаты часто вписываются в новые контексты, да и просто в памяти со временем происходит накладка с другими фильмами, поэтому их источник неизбежно забывается. То, что остается, так это конвенциональность и частотность повторения, что, по мнению Ричарда Стайтса, и способствует формированию новых проявлений народной культуры:

One of the peculiarities of the Russian popular culture is related to cultural politics but also has its own native roots. This is its relative conservatism and homogeneity until very recently; and the presence in it of themes, conventions, and commonplaces — many of them traceable to folklore and high culture — that repeated again and again in every popular genre. Separate studies of popular arts — songs, fiction, stage and cinema — have not always demonstrated the rich and powerful interconnection that allows culturally conditioned Soviet audience to decode effortlessly the various quotations, allusions, and symbols that recur so frequently in the popular entertainment. This cultural code is the secondary language that connects the artist and entertainers with their audience and reveals certain values, characteristics and aspirations of Russian people not easily discernible in

¹ В. Елистратов, *Словарь крылатых слов: русский кинематограф*, Москва 1999; *Большой словарь крылатых слов и выражений*, под ред. В. Беркова — В. Мокиенко — С. Шулежковой, Москва 2000. Одной из первых попыток систематизировать киноцитаты стала статья А. Ханютина, “166 наиболее употребительных паремий, имеющих кинематографическое происхождение”, *Киноведческие записки*, 1993, 19, сс. 45-54.

² А. Кожевников, *Большой словарь. Крылатые фразы и афоризмы отечественного кино*, Москва 2001.

³ К. Кушенко, *Словарь современных цитат*, Москва 1997.

⁴ См. подробнее об этом С. Шулежкова, “Никем не охраняе-

мый памятник износившейся любви...’ (крылатые выражения, восходящие к кинематографу и телевидению)”, Она же, *Крылатые выражения русского языка, их источники и развитие*, Москва 2002, с. 147.

⁵ *Словарь новых русских слов русского языка 1950-1980 гг.*, под ред. Н. Котеловой, Санкт-Петербург 1995.

⁶ Владимир Елистратов считает советский кинематограф в целом “неотъемлемой частью фольклора XX века”, В. Елистратов, *Словарь*, ук. соч., с. 7.

ideology of constitutions⁷.

Возвращаясь к словарям Кожевникова и Душенко, можно предположить, что отсутствие объяснений значения слов/выражений подразумевает их очевидность или скрытое приглашение пересмотреть фильм. Но основным посланием в этом случае становится своего рода негласное взаимопонимание между автором и пользователем такого справочника. Свою книгу *Общие места. Мифология повседневной жизни*, посвященную “археологии повседневности”⁸, Светлана Бойм начинает с выдвижения тезиса о том, что “понимание с полуслова было своего рода паролем в компанию единомышленников. Своих узнавали [...] не по тому, что было сказано, а по тому, что осталось недоговоренным”⁹. Одним из способов введения в речь киноцитаты является ее обрывочность, т.е., когда один из собеседников произносит какое-либо выражение из популярного фильма в ожидании, что адресат продолжит его или ответит другой цитатой, которая подходит по контексту. Иногда подобная словесная игра направлена лишь на провоцирование необходимой говорящему эмоции, связанной с конкретным эпизодом, и совсем не требует продолжения, а лишь соответствующей реакции собеседника, так как в коллективном представлении некоторые цитаты крепко связаны с тем или иным фильмом, в котором они были произнесены и нередко закреплены в сознании вместе с контекстом (микой, жестами, обстановкой).

Отсюда еще один важный аспект киноцитаты — бытовая описательность: ситуации, в которых уместно цитирование любимых фильмов не являются чем-то чрезвычайным, так как зачастую лишены сентенциозности и отражают рутинные моменты повседневного общения, например, повторяющаяся случайная встреча в одном и том же месте вместо приветствия шуточно сопровождается цитатой названия фильма¹⁰ *Место встречи изменить нельзя* (1979 г.), а

⁷ R. Stites, *Russian Popular Culture. Entertainment and Society Since 1900*, Cambridge 1992, с. 5.

⁸ С. Бойм, *Общие места. Мифология повседневной жизни*, Москва 2002, с. 10.

⁹ Там же, с. 9.

¹⁰ Названия фильмов достаточно часто становятся крылатыми

просьба оставить человека в покое, стилизацией под древнерусский “Оставь меня, старушка, я в печали”, ставшей популярной благодаря фильму *Иван Васильевич меняет профессию*, а не литературному первоисточнику, автором которого является Михаил Булгаков. При утверждении, что нет ничего невозможного часто используется реплика секретарши Верочки из *Служебного романа*: “Можно, конечно, и зайца научить курить” и т. д.¹¹

Выбор временных рамок в этой статье обусловлен несколькими факторами. Именно в период правления Брежнева повседневность и быт выходят на первый план, заменив футуристические устремления: “the Brezhnev era paid for its relative stability with economic and cultural stagnation. No longer promising ‘a bright future’, Brezhnev-era films eradicated desire and taught the audience to be satisfied with the *status quo*”¹². Рассматривая предпосылки и причины краха социализма, Алексей Юрчак в своей книге *Это было навсегда, пока не кончилось* подчеркивает сложившийся парадокс, когда с одной стороны, это эпохальное событие застало всех врасплох, а, с другой, было естественным и прогнозируемым. Не была лишена противоречий и каждодневная жизнь, но ее проявления, тем не менее, легли в основу сегодняшнего мифотворчества, обращенного в прошлое:

Положительные, творческие, этические стороны жизни были такой же органичной частью социалистической реальности, как и ощущение отчуждения и бессмысленности. Одной из составляющих сегодняшнего феномена “постсоветской ностальгии” является тоска не по государственной системе или идеологическим ритуалам, а именно по этим важным смыслам человеческого существования¹³.

Целью данного исследования является рассмотрение киноцитаты как пограничного феномена. На сегодняшний день она представляет собой объект социолингвистических исследова-

выражениями. См. С. Шулежкова, “Никем не охраняемый памятник”, ук. соч., сс. 147-152.

¹¹ Ниже мы более подробно рассмотрим примеры, широко употребляемые в быту, а также их возможные источники и модификацию значений.

¹² L. Kaganovsky, “The Cultural Logic of Late Socialism”, *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 2009 (III), 2, с. 185.

¹³ А. Юрчак, *Это было навсегда, пока не кончилось*, Москва 2014, с. 45.

ний, приобретает фольклорные черты, относится к ностальгическому дискурсу, но в то же время претерпевает незначительные изменения и адаптацию к современности. Отбор примеров, кроме их оптимальной иллюстративности и соответствия основной тематической линии исследования, обусловлен также дидактическими целями¹⁴.

Конец 60-х гг. и 70-е гг. — самый пик так называемого периода брежневского застоя, признан критиками как один из самых ярких и продуктивных в истории советского кинематографа¹⁵. Если посмотреть данные, собранные автором *Большого словаря крылатых фраз и афоризмов отечественного кино* А. Кожевниковым, то можно отметить, что подавляющее большинство фильмов, подаривших огромное количество крылатых выражений (более 50) приходится на годы правления Брежнева, и около 80% из них относятся к кинокомедии¹⁶. Уже в 60-е гг. этот жанр набирает обороты, благодаря отцу “грустной комедии”, Эльдару Рязанову, снявшему в 1966 г. картину *Берегись автомобиля*, в которой “вывел на экран и осудил то социальное явление, которое потом назовут коррупцией, а по сути всеобъемлющую ‘теневую’ экономику, процветавшую в подполье экономики социалистической”¹⁷. А в 70-х гг. появятся *Невероятные приключения итальянцев в России*, *Ирония судьбы, или с легким паром!*, *Служебный роман* и *Гараж*.

Два других ярких представителя того времени, чьи комедии стали классикой, — Леонид Гайдай и Георгий Данелия.

Своей популярностью киноцитаты обязаны не только таланту актеров, произнесших реплики в запоминающейся манере, но и, как ни странно, обыденности контекста, за счет которого они приобрели абсолютную универсальность. Обыденности, которая, как показывает Бойм, казалось бы, “сопротивляется эстетизации и анализу”¹⁸, но во многих советских картинах, таких как рязановские *Ирония судьбы...* и *Служебный роман*, она приобретает почти сакральный смысл. Наталия Лескисс, анализируя самую популярную новогоднюю комедию советских времен отмечает: “По сравнению с более ранним рязановским фильмом ‘Карнавальная ночь’, в ‘Иронии судьбы...’ происходит приватизация и интимизация праздника, перенос его из общественного пространства в частное”¹⁹. Подобный процесс происходит не только с ритуальными праздничными фильмами: “Вчерашний положительный герой должен переродиться, пройти жизненный путь наоборот, от социального к личному, от эпической доминанты к сентиментальной составляющей. Он должен принять законы и формы быта (и потребления)”²⁰.

Поэтика повседневности во времена “устоявшегося социализма” приходит на смену стремлению к будущему и жажде грандиозных социально-экономических изменений. Зритель все чаще узнает детали собственного быта и проекции отношений семейных или рабочих. Достаточно вспомнить сцену из *Служебного романа*, в которой утром все женщины накладывают макияж на рабочем месте, секретаршу Верочку, примеряющую заграничные сапоги и создающую контраст с Людмилой Прокофьевной Калугиной, которую в отделе прозвали мымрой²¹, или Анатолия Ефремовича Новосельцева с его ироничным

¹⁴ О киноцитатах в обучении русскому как иностранному см. Д. Садуллаева, “Использование киноцитаты на уроках РКИ”, *Russian Language Journal*, 2012, 63, сс. 167–183. Автор статьи разделяет классические фильмы с точки зрения историков кино и с дидактической точки зрения, где под последними в подавляющем большинстве подразумеваются комедии. Критерии отбора фильмов для РКИ, по сути, совпадают с данными словарей о распространенности тех или иных выражений в бытовой речи. Знакомство с киноцитатами, по сути, выполняет двойную функцию: сугубо лингвистическую и страноведческую. Последняя помогает глубже понять не только культуру Советского союза, но и разобраться в феномене ностальгии по недавнему прошлому. Выражаю отдельную благодарность Maria, Анна, Aleksandra Ubleis за ценные советы и поддержку.

¹⁵ Нея Зоркая называет 70-е гг. “годами, которые имеют исключительно важное значение как прямая предтеча многих сегодняшних явлений”, Н. Зоркая, *История отечественного кино XX век*, Москва 2014, с. 413.

¹⁶ А. Кожевников, “Киноцитата в разговорной речи”, *Современный городской фольклор*, под ред. А. Белоусова — И. Веселова — С. Неклюдова, Москва 2003, с. 669.

¹⁷ Н. Зоркая, *История*, ук. соч., с. 414.

¹⁸ С. Бойм, *Общие места*, ук. соч., с. 10.

¹⁹ Н. Лескисс, “Фильм ‘Ирония судьбы...’: от ритуалов солидарности к поэтике измененного сознания”, *Новое литературное обозрение*, 2005 (LXXVI), 6, с. 325.

²⁰ G. Buttafava, *Il cinema russo e sovietico*, Milano 2000, с. 195.

²¹ Мымра — угрюмый человек, в основном женщина. Слово стало широко распространенным после выхода фильма Рязанова.

вступительным монологом.

К рассмотренным выше комедиям Рязанова в этом смысле присоединяется и экранизация пьесы Михаила Булгакова *Иван Васильевич*. В киноадаптации произведения Леонид Гайдай не только варьирует название (*Иван Васильевич меняет профессию*), но и переносит действие из 30-х гг. в 70-е гг. Цензура запретила режиссеру снимать достоверно историческое кино, опасаясь слишком явных параллелей между 70-ми гг. и эпохой опричного террора, из-за риска развенчать героический имидж Грозного, но при этом оставила относительную свободу в освещении пороков и слабостей современности²².

Смешивая эпохи, комический эффект легко достигается за счет сохранения этого противопоставления в бытовом и лексическом плане: “Дорогой царь, нам пора. — Поелико мы зело на самолет опаздываем”. Царь и самолет — сложно совместимые понятия, “бытовой оксюморон”, усиленный устаревшими словами “поелико” (так как, поскольку) и “зело” (много).

Несмотря на достаточно высокую частотность, новые поколения нередко употребляют устойчивые выражения из фильмов без привязки к определенному культурному контексту и зачастую не только не могут идентифицировать источник, но и не всегда отдают себе отчет в том, что используют киноцитату²³. Рассмотрим несколько примеров “смещенной этимологизации”.

Экранизация пьесы Брендона Томаса *Тетка Чарля*, вышедшая в Советском союзе в 1975 г. (режиссер — Виктор Титов) под названием *Здравствуйте, я ваша тетя!* стала своеобразным прорывом благодаря прекрасной игре Александра Калягина, ставшего первым мужчиной в истории советского кинематографа, которому довелось воплотить на экране женскую роль. Леонид Парфенов в выпуске телепередачи *Намедни*²⁴, посвященной 1975-ому году назовет

ее “любимой эксцентрической комедией десятилетия”²⁵, а выражение “здрасьте, я ваша тетя”, по мнению ведущего, с момента выхода картины перестало быть просто поговоркой. Иными словами, на момент записи программы в 90-ые гг. оно воспринималось как один из малых жанров фольклора, что подчеркивает и разговорное произношение приветственного слова. *Большой словарь русских поговорок* В. Мокиенко и Т. Никитиной в качестве источника реплики указывает Королеву Марго, персонажа кинокомедии *Легкая жизнь* 1964 г. (режиссер — Вениамин Дорман), которую сыграла Фаина Раневская. Значение, приведенное в соае, определяет реплику как “разговорное выражение удивления по поводу нелогичности высказывания”²⁶. Героиня Раневской, чтобы заставить съехать с квартиры друга Александра Петровича Бочкина, подпольного предпринимателя, в роли которого выступил Юрий Яковлев, подыгрывая ему, произносит следующую фразу: “Здравствуйте! Я ваша родна тетя. Приехала из Киева, буду у вас жить”. К неологизмам, появившимся во второй половине 20-го в. относит его и *Словарь новых русских слов русского языка* с отметкой прост. “употребляется для выражения удивления или недовольства”²⁷.

Если же обратиться к художественной литературе советского периода, то можно найти примеры его употребления в одном из самых известных романов новейшего времени, *Мастере и Маргарите* (1928–1940)²⁸ Михаила Булгакова. Загадочный эпизод, в главе X, когда исчезает Степа Лиходеев, и в то же утро приходит телеграмма (с сообщением о том, что его нашли в Ялте, боси-

выходившей в начале 90-х гг. Каждая серия длилась 36 минут и была посвящена одному году, рассказанному через самые значимые события. На экране сменяли друг друга политические, социальные и культурные эпизоды с кратким комментарием.

²⁵ Запись доступна по адресу: <<https://www.youtube.com/watch?v=-6laQh0vXY4>> (последнее посещение 14/09/2019).

²⁶ *Большой словарь русских поговорок*, под ред. В. Мокиенко — Т. Никитиной, Москва 2007, с. 663.

²⁷ *Словарь новых русских слов*, ук. соч., с. 173.

²⁸ Согласно свидетельствам Катаева, роман задумывался Булгаковым уже в 1923–1924 гг., но документальные подтверждения восходят к 1928–1929 гг. См. И. Белобровцева — С. Кульбюс, *Роман М. Булгакова “Мастер и Маргарита”*. Комментарий, Москва 2007, с. 7.

²² См. И. Михайлова, “С юбилеем, ‘Иван Васильевич’! Кинокомедия Л.И. Гайдая: смешно, но не только...”, *Новейшая история России / Modern History of Russia*, 2014, 2, сс. 143–156.

²³ См. А. Кожевников, “Киноцитата”, ук. соч., сс. 667–668.

²⁴ Полное название передачи — *Намедни 1961–91. Наша эра*. Это авторская программа Леонида Парфенова, запущенная в 1997 г. после провала *Намедни* в формате документальной хроники,

ком и в ночной сорочке), которую сперва читает администратор варьете Варенуха, а затем передает ее финдиректору Римскому, сопровождается репликой: “ — Здравствуйте, я ваша тетя! — воскликнул Римский и добавил: — еще сюрприз!”²⁹.

Эту же фразу мы находим у Ильи Ильфа и Евгения Петрова в пьесе *Под куполом цирка*, написанную в 1934 г. в соавторстве с Валентином Катаевым, по мотивам которой был снят фильм *Цирк*, но имена авторов не появляются в титрах из-за несогласия с режиссерской трактовкой: “Заболел? Здравствуйте, я ваша тетя! Как же я теперь без жонглера?”³⁰.

Но, как свидетельствуют процитированные выше словари, своей популярностью выражение обязано все-таки кинофильмам, которые стали своего рода проводником “фольклоризации”, в то время как возможные литературные источники совсем не упоминаются.

Подобный процесс прошла и знаменитая фраза из *Джентельменов удачи* (1971, режиссер — Александр Серый) “Кинà не будет. Электричество закончилось”, вторая часть которой зачастую опускается. Прочно укоренившаяся в сознании как киноцитата, на самом деле встречается ранее в литературных текстах. Например, Национальный корпус русского языка приводит следующие случаи употребления этого выражения, предшествующие году выхода фильма: “ — Кинà не будет! — раздался крик на докладе, и зал опустел. Контора заготавливает голубиный помет или тигровые когти (или башлык)”. (И. Ильф, *Из записных книжек 1927-1928 гг.*); “А Спириин загремел дверцей будки, дурашливо крикнул: — Граждане, кинà не будет, освободите места!” (В. Чивилихин, *Про Клаву Иванову*, 1964)³¹. В этих

текстах выражение не имеет прямого значения, а сообщает о том, что какое-то событие или мероприятие не состоится, поэтому ожидание бесполезно.

Еще одним примером распространенного мифа о кинопроисхождении крылатого выражения, является фраза “Иди в баню!”, которую часто связывают с, без преувеличения, культовой кинокомедией *Ирония судьбы...*, которая давно стала не только символом эпохи, но и обросла ритуальностью³². Поход в баню — одно из главных сюжетобразующих фильма, именно на нем построена завязка³³. И вместе с историей о двух совершенно одинаковых квартирах на улицах с одинаковым названием и номером дома, составляют “миф о повседневной жизни”³⁴, который Рязанову удалось вывести в другую точку восприятия, когда “ненависть к крепостям быта”³⁵ по-маяковски оказалась действительно тщетной. Призыв идти в баню был знаком в советское время и по плакату 1932 г. неизвестного автора.

Но значение, которое набрало популярности после выхода на экран новогоднего фильма Эльдара Рязанова, было известно намного раньше³⁶. В данном случае источник не литературный, а собственно народный, но давно забытый. К этому выражению обычно прибегают, чтобы отмахнуться от назойливого человека, на чьи вопросы не очень хочется отвечать, выражая тем самым намерение избавиться, отделаться от кого-либо. В своем словаре Мокиенко и Никитина указывают происхождение от пожелания отправиться к баеннику, банному черту, о котором подробно пишет российский этнограф-беллетрист 19 в., Сергей Максимов в своем собрании верований, связанных с нечистой силой:

²⁹ М. Булгаков, *Мастер и Маргарита*, Он же, *Полное собрание сочинений в 8-ми томах*, I-VIII, IV, Москва 2013, с. 243.

³⁰ И. Ильф — А. Петров, *Под куполом цирка*, Они же, *Собрание сочинений в 5-ти томах*, I-V, III, Москва 1961, с. 495. К этому списку можно добавить цитату из рассказа В. Катаева Порт, который поначалу был лишь эпизодом романа *За власть советов (Катакомбы)*, а затем в 1957 г. автор превратил его в самостоятельное произведение: “А какой-нибудь румынский жук забежит вперед, даст в управление порта хабара, и тогда — здравствуйте, я ваша тетя!”, В. Катаев, *Собрание сочинений в 9-ти томах*, I-IX, I, Москва 1968, с. 318.

³¹ См.: <http://processing.ruscorpora.ru/search.xml?sort=i_grtaging&lang=ru&text=lexform&req=кина%20не%20будет&mode

[=main&env=alpha&nodia=1&p=1](#)> (последнее посещение 29/09/2019).

³² Об этом Н. Лесскис, “Фильм ‘Ирония судьбы...’”, ук. соч., сс. 314-327.

³³ См. G.P. Piretto, “*Ironija sud'by, ili s legkim parom (Ironia del destino, E. Rjazanov, 1975)*”, *Il cinema russo attraverso i film*, под ред. A. Cervini — A. Scarlato, Roma 2013, сс. 209-231.

³⁴ С. Бойм, *Общие места*, ук. соч., с. 12.

³⁵ Р. Якобсон, “О поколении, растратившем своих поэтов”, Он же, *Смерть Владимира Маяковского*, Paris — Mouton 1975, с. 18.

³⁶ Справедливости ради стоит сказать, что в фильме фраза “Иди в баню!” имеет скорее прямое значение, чем переносное.

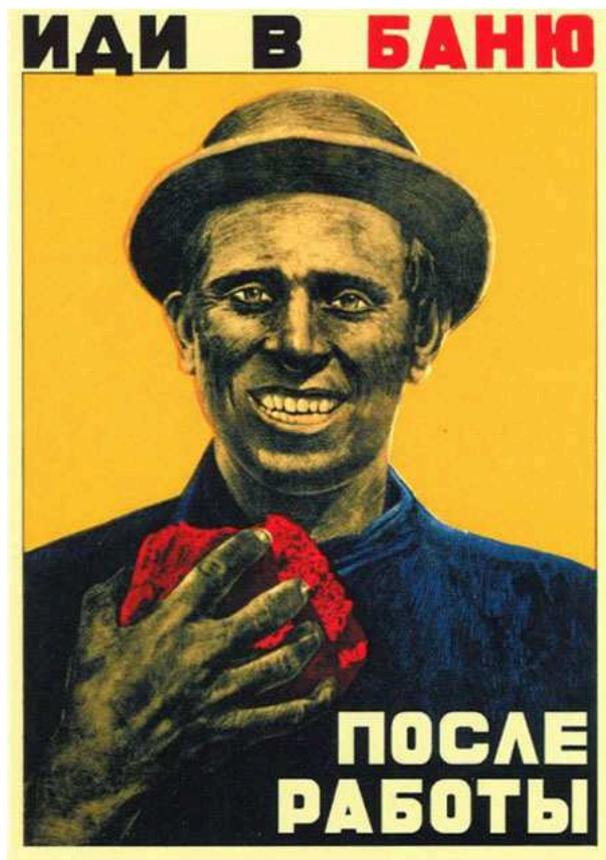


Fig. 1. Социальный плакат "Иди в баню после работы" 1932 г.

баенник моется после всех, обыкновенно разделяющихся на три очереди, а потому четвертой перемены или четвертого пара все боятся. После трех перемен посетителей, в бане моются черти, лешие, овиинники и сами банники. Если кто-нибудь в это время пойдет париться в баню, то живым оттуда не выйдет: черти его задушат, а людям покажется, что тот человек угорел или запарился. Это поверье о четвертой роковой банной "смене" распространено на Руси повсеместно³⁷.

На сегодняшний день мало кто ассоциирует это выражение с настоящим фольклорным источником, превратив его, через киноцитату, в псевдофольклор с отдельной историей.

Большинство крылатых выражений, однако, становятся таковыми с легкой руки сценаристов и благодаря актерскому таланту воплотителей. Одним из популярных источников киноцитат стал фильм Леонида Гайдая *Бриллиантовая рука* с Юрием Никулиным, Анатолием Папановым и Андреем Мироновым. Приведем самые знаменитые выражения: "Чтоб ты жил на одну

зарплату!" Угроза подобного "проклятия", впрочем, была понятна не только советским гражданам, но и тем, кто преодолел переходной период после его распада. Многим приходилось подрабатывать в свободное от основной работы время (например, манекенщиком, как Геша Козодоев в *Бриллиантовой руке*, профессия, которая в Советском Союзе не была в почете) или одалживать деньги "до получки" у соседей или коллег, как делает герой *Служебного романа* Новосельцев. Не потеряла она своей актуальности по сей день, а СМИ часто иронизируют таким образом, намекая на коррупцию во всех ее проявлениях: "Чтоб ты жил на одну зарплату. Как провинциальные чиновники набивают карманы" (АИФ, 21/01/2019) или "Чтоб ты жил на одну зарплату: для выхода из ЕС Британия жертвует Кэмэроном" (Политическое обозрение, интернет-ресурс)³⁸.

В этом же фильме встречается еще одно отражение пропаганды весьма скромного образа жизни, где нет места излишкам: "Наши люди в булочную на такси не ездят". Пользоваться такси считалось практически зазорным, особенно на короткие расстояния, да и заказать услугу, находящуюся в государственной "юрисдикции", было довольно сложно. В современном языке может применяться в любом ироническом контексте с описанием реальной или мнимой роскоши.

Советские граждане не только не ездили на такси, но и табуировали понятие секса. На страже добропорядочности была фраза "Руссо туристо облик морале!" В контексте фильма, где во время прогулки по Стамбулу местная проститутка пытается увлечь за собой одного из героев, Семена Семеныча, но в этот момент вмешивается следящий за ним контрабандист Геша, и на таком макароническом языке пытается объяснить, почему тот не может за ней последовать. Раньше выражение использовалось для определения скромных туристов из Советского союза, сегодня же значение сместилось в сторону русского туриста, не всегда знающего, как правильно себя ве-

³⁷ С. Максимов, *Нечистая, неведомая и крестная сила*, Санкт-Петербург 1903, сс. 50-51.

³⁸ См.: <<https://politobzor.net/88643-chtob-ty-zhil-na-odnu-zarplatu-dlya-vyhoda-iz-es-britaniya-zhertvuet-kemeronom.html>> (последнее посещение 23/09/2019).

сти за границей, “дикого русского”³⁹.

Семен Семеныч подвергается искушению не единожды, для этого к нему подсылают красавицу Анну Сергеевну, которая предлагает ему бокал вина с подсыпанным в него снотворным. В момент, когда Анна оказывается топлесс, в комнату входят управдом, ее помощница и жена Семена Семеныча. В свое оправдание полуголая женщина кричит: “Не виновата я! Он сам пришел!”. Фраза используется для иронического утверждения невинности⁴⁰.

Поскольку фильм построен на истории о банде жуликов, работающих под руководством некоего Шефа, которые должны перевезти в гипсе из-за границы драгоценности с целью перепродажи (по стечению обстоятельств гипс вместе с драгоценностями накладывают на руку честному советскому гражданину Семену Семеновичу Горбункову, который во всем сознается капитану туристического лайнера и соглашается играть роль “наживки”), многие комические моменты построены на двойном смысле. Так, реплика случайно подсевшего к жуликам в ресторане жителя Колымы: “Будете у нас на Колыме, милости просим” — заставляет поперхнуться героя Миронова Гешу Козодоева, ответившего: “Нет, уж лучше вы к нам!”. Будучи в не очень корректных отношениях с законом, для него это плохое предзнаменование, так как Колыма была краем советских тюрем и лагерей. Выйдя за пределы фильма, фраза означает формальное приглашение в гости, когда обе стороны знают, что визит вряд ли когда-либо состоится.

Бытовая действительность не могла обойтись и без кулинарного искусства. Прочитируем два выражения, широко употребляемых по сей день. “Какая гадость эта ваша заливная рыба!”⁴¹ —

протяжно произносит Ипполит из *Иронии судьбы...*, попробовав новогоднее угощение своей невесты. Заливная рыба считалась праздничной едой, хотя ее можно было найти и в обычной кулинарии, разрекламированной после введения “рыбного дня” в 1932 г. Анастасом Микояном для восполнения дефицита мяса. Каждый четверг столовые предлагали рыбное меню, которое пытались разнообразить всевозможными способами. О важности рыбной промышленности свидетельствует образование в 1939 г. отдельного Наркомата рыбпрома, а до этого отрасль находилась под управлением общего Наркомата пищевой промышленности. Одним из интересных свидетельств того периода является плакат, рекламирующий рыбный четверг со схематичными рыбинами и выполненным из ракушек, моллюсков, ракообразных и водорослей в манере Арчимбольдо профилем Генерального секретаря⁴².



Fig. 2. Плакат, Наркомат рыбпрома и общепит СССР в поддержку рыбного дня, 1939 г.

На тарелке с надписью “Общепит СССР” изображен колосок пшеницы в виде разделительной линии, по бокам которого автор разместил окорок и рыбную тушку. Весь этот натюрморт “взят в скобки” серпом и молотом — государственными символами. В послевоенный период, начиная с 1946 г., появится Министерство рыбной промышленности, выпускающее плака-

³⁹ Тему столкновения представителей разных культурных кодов: восточного и западного обыгрывал в своем юмористическом романе *Наши за границей* (1890 г.) еще Н. Лейкин. Роман стал одним из ярких примеров массовой литературы конца 19 века.

⁴⁰ Юлия Щербина в своей книге о современности и книжной культуре использует ее для раскрытия темы пиратства, в которой часто потребитель использует принцип: “Не виновата я! Он сам пришел” для оправдания покупки контрафактного контента, Ю. Щербина, *Время библиоскопов. Современность в зеркале книжной культуры*, Москва 2016, с. 247.

⁴¹ Фрагмент фильма, в котором звучит эта фраза доступен по адре-

су: <http://ls.pushkininstitute.ru/storage/kino/irosudb_af_3/> (последнее посещение 14/09/2019). Здесь пример о том, как фраза используется в дидактических целях (она включена в тесты по ТРКИ на продвинутом уровне).

⁴² Ср. с портретом Рудольфа II в образе Вертумна.

ты с призывом граждан покупать готовую рыбную продукцию.



Fig. 3. Плакат “Экономьте время. Покупайте рыбную кулинарию”, 1952 г.

Так неужели эта самая заливная рыба была настолько противной на вкус? Герой Яковлева таким образом выразил неприятие сложившейся ситуации, в которой ему была отведена второстепенная роль из-за вторжения Жени Лукашина. Поэтому эту фразу даже сегодня используют именно в этом значении, при осуждении чего-либо, не обязательно еды.

На плакатах нередко встречались также изображения черной и красной икры под лозунгом “Кетовая икра полезна и вкусна”, но, как и многие другие “деликатесные” консервы ее было достаточно сложно достать.

На игре слов и иронии построен эпизод из уже упоминавшегося фильма *Иван Васильевич меняет профессию*, в которой показана сцена царского стола: “Икра красная, икра черная, икра заморская баклажанная”. Дорогостоящая рыбная икра подана в изобилии, в то время как копеечное блюдо из баклажан представлено как иностранный изыск. В Советском союзе, на са-



Fig. 4. Плакат “Кетовая икра полезна и вкусна”, 1949 г.

мом деле, достать настоящую икру было далеко не так легко. Зато овощная, простаивавшая на прилавках в 60-е гг., получила невероятную рекламу благодаря фильму. До сих пор эта цитата пользуется широкой популярностью у гостеприимных хозяев. Как видно из приведенных примеров, киноцитата выполняет, в основном, игровую функцию в речи носителей языка, отражает общенность к определенному культурному пласту, становится частью городской обыденной речи (о чем свидетельствует их обилие в блогах, рекламе и массовой литературе, а также популярных в последнее время интернет-мемах).

Киноцитата из советских фильмов в постсоветское время становится не только проверенным способом стать “своим”, индикатором обладания необременительным способом остроумия, паролем, открывающим доступ к компании киноманов, но и подпиткой той ностальгией по ушедшему, которая за последние два десятилетия заняла прочное место во всех сферах общественно-политической и культурной действительности.

ReD: l'arte è morta, viva l'arte!

Giovanna Siviero

◇ eSamizdat (XII), pp. 117-141 ◇

RED (= revue Devětsil) vuol essere una rivista sintetica della moderna produzione artistica internazionale. Il suo contenuto sarà semplicemente la vita della produzione moderna, la nascita di nuove forme, la conquista di nuove scoperte e l'eccitazione della sperimentazione. Vuol essere un prospetto delle idee che sono in corso di realizzazione, e anche di quelle che fino a ora non sono o non possono essere realizzate, un reporter dai laboratori e atelier dove si cristallizzano progetti e forme di nuovi valori di vita, [...] vuol essere un bollettino di tutti i campi cosiddetti artistici e scientifici, in breve una visione panoramica e completa del mondo e un atlante della poesia.

ReD, volendo essere un' autentica rivista sintetica della produzione culturale moderna, volendo partecipare attivamente alla creazione di nuove forme estetiche, scientifiche, sociali e di vita, naturalmente non può limitare il proprio interesse [...] a un unico settore del lavoro culturale universale, ad esempio alla creazione estetica, [o] all' "arte", bensì dev'essere un bilancio da tutti i campi della produttività moderna: come lavoro produttivo verrà considerato soltanto quello attualmente in grado di rispondere alle massime esigenze della vita e dell'uomo contemporanei, quello che, in pratica, costituisce un record.

[...]

Il punto di vista di *ReD* fa riferimento all'Associazione di cultura moderna "Devětsil", di cui la nostra rivista è organo. *ReD*, dunque, sarà prima di tutto un catalogo e un'antologia di

costruttivismo e poetismo

Indicherà teoricamente e praticamente il senso, la missione e gli esiti di questi metodi di pensiero, creazione e vita. [...] Lo spettro d'interesse attivo della nostra rivista può essere indicato dalle seguenti voci, attorno alle quali essa organizzerà il proprio materiale:

poesia • letteratura • musica • danza • teatro • music-hall e circo • quadri e sculture • film e fotografia • estetica • filosofia • psicologia • architettura e urbanistica • tecnica • igiene • cultura fisica • industria e organizzazione del lavoro • sociologia • socialismo e lotta di classe • urss • fatti e immagini dal mondo • giornalismo e informazione • propaganda e pubblicità • tipografia e poligrafia • documenti e notizie •

[...] *ReD* tratterà una netta linea di demarcazione tra la creazione moderna e le vecchie forme morenti. [...] Sarà un indicatore del fermento dei tempi e dell'energia creativa [,] e un manifesto della modernità. *ReD* è il segnale rosso dell'imminente nuova epoca della cultura¹.

ReD (acronimo di Revue Devětsil), rivista di cultura moderna e principale tribuna dell'avanguardia ceca nel periodo di massimo sviluppo del poetismo.

L'Umělecký Svaz Devětsil [Associazione artistica Devětsil], dal 1925 nota come Svaz moderní kultury Devětsil [Associazione di cultura moderna Devětsil], era stata fondata a Praga il 5 ottobre 1921 da un gruppo di giovani politicamente orientati a sinistra. Sebbene Devětsil significhi letteralmente "le nove forze", il riferimento è in realtà al nome popolare del farfaraccio, il primo fiore a sbocciare dopo l'inverno. Tra i membri fondatori si possono annoverare il regista teatrale Jindřich Honzl, lo scrittore Vladislav Vančura, il poeta e futuro premio Nobel Jaroslav Seifert (l'unico ad avere origini autenticamente proletarie) e il critico Karel Teige, leader e massimo teorico del movimento; in seguito vi si sarebbero uniti numerosi altri artisti, quali ad esempio i poeti Konstantin Biebl, František Halas e Vítězslav Nezval. Originariamente vicino all'arte proletaria di Stanislav Kostka Neumann, il Devětsil si sarebbe presto differenziato da essa, scambiando i suoi versi ideologizzati con una poetica spensierata e libera da toni enfatici, patetici o moralistici. A questo periodo risalgono gli almanacchi *Devětsil*² e *Vita*³. Di un "movimento poetista" si può parlare soltanto dal 1924, quando il Devětsil avrebbe pubblicato il suo primo vero e proprio manifesto⁴, presentando il poetismo come un'autentica filosofia di vita. Opposto e complementare al costruttivismo, il poetismo si rivolgeva al lato emotivo e sensuale dell'uomo e faceva della felicità la sua missione⁵. Il

CON questa dichiarazione programmatica nell'ottobre 1927 si apriva il primo numero di

¹ "ReD", *ReD*, 1927-1928 (I), 1, p. 1-2.

² *Devětsil: Revoluční sborník*, Praga 1922 (ristampa Praga 2010).

³ *Život: výtvarný sborník*, 2, Praga 1922.

⁴ K. Teige, "Poetismus", *Host*, 1923-1924 (III), 9-10, pp. 197-204.

⁵ Per la traduzione del primo manifesto poetista si veda Idem, "Poetismo" [1924], *eSamizdat*, 2004 (II), 3, pp. 195-203 (con l'introduzione di M. Tria, "Poetismo, un manifesto su un crocevia", Ivi, pp. 195-200).

Devětsil ha vissuto tra il 1925 e il 1928 i suoi anni più vivaci e produttivi, esprimendosi nei più svariati campi con la sperimentazione della “poesia visiva”, le raccolte poetiche di Seifert e Biebl, la fondazione dell’Osvobozené divadlo [Teatro liberato] e la pittura di Jindřich Štyrský e Toyen (pseudonimo di Marie Čermínová)⁶.

ReD, con una trentina di numeri usciti tra il 1927 e il 1931 in tre annate⁷ per la casa editrice praghese Odeon, rappresenta il più longevo e maturo esperimento editoriale dell’associazione culturale Devětsil, che in passato aveva già tentato di dotarsi di un proprio periodico con l’effimera pubblicazione di almanacchi e delle riviste Disk e Pásmo. Per qualità e respiro dei contenuti, ReD può essere considerata l’equivalente ceco di importanti riviste internazionali come L’esprit nouveau, che del resto ne costituiva uno dei modelli d’ispirazione⁸. Sin dall’inizio, infatti, ReD si è caratterizzato per una duplice natura: da una parte, organo ufficiale del movimento poetista (che vi avrebbe pubblicato, tra l’altro, il suo secondo manifesto); dall’altra, divulgatore delle più vivaci idee sorte in ambito internazionale, per quanto filtrate dall’analisi di Karel Teige⁹.

⁶ Per un approfondimento, si vedano A.M. Ripellino, *Storia della poesia ceca contemporanea*, Roma 1981; S. Corduas, “La duplice rivoluzione del poetismo praghese in Karel Teige”, prefazione a K. Teige, *Arte e ideologia 1922-1933*, Torino 1982, pp. IX-XXIII; A. Catalano, “Avanguardia/Avanguardie: il lungo cammino dell’arte moderna ceca”, *Manifestazioni*, a cura di A. Catalano – M. Maurizio – R. Merlo, Milano-Udine 2014, pp. 95-117. Tra le fonti in lingua ceca, vale la pena ricordare i tre volumi curati dall’Accademia delle scienze ceca *Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu 1919-1924*, Praga 1971; *Avantgarda známá a neznámá II. Vrchol a krize poetismu 1925-1928*, Praga 1972; *Avantgarda známá a neznámá III. Generační diskuse 1929-1931*, Praga 1970, che raccogliendo testi programmatici e articoli polemici dell’epoca, ci permettono di contestualizzare l’attività del Devětsil, ricostruendo le sue interazioni con altre componenti della scena culturale cecoslovacca.

⁷ Le tre annate della rivista (1927-1928, 1928-1929 e 1929-1931) sono consultabili e scaricabili all’indirizzo <<https://monoskop.org/ReD>> (ultimo accesso 11/09/2019).

⁸ K. Teige, “Guillaume Apollinaire a jeho doba”, *ReD*, 1928-1929 (II), 3, p. 87.

⁹ Karel Teige (1900-1951), storico e critico d’arte attivo anche in tipografia, architettura e arti figurative. Co-fondatore del Devětsil, Teige ne sarebbe sempre stato il principale punto di riferimento, dettandone la linea e formulando assieme a Nezval il concetto di poetismo. In seguito allo scioglimento del Devětsil, egli avrebbe ricoperto un ruolo di spicco anche nel Gruppo surrealista cecoslo-

In qualità di leader del Devětsil e direttore di ReD, Teige avrebbe sotto molti aspetti plasmato la rivista a propria immagine somiglianza, attraverso la scelta dei contenuti e la pubblicazione di editoriali che non è esagerato considerare piccoli saggi critici. Per questo motivo ReD si trova in perenne dialogo con l’apparato teorico elaborato da Teige in altri anni e in altre sedi, costantemente richiamato, completato e rielaborato in una fitta rete di rimandi. Fortunatamente, tutto ciò non ha rappresentato un limite per la rivista, i cui orizzonti hanno anzi beneficiato dell’onnivora curiosità di Teige e della sua tolleranza per interpretazioni del poetismo non sempre identiche alla propria (*in primis*, quella di Nezval).

Sulla base di queste considerazioni, appare chiaro che la lettura di ReD sia imprescindibile per tracciare un quadro completo del poetismo e dei suoi rapporti con le altre avanguardie. Grazie alla propria collocazione temporale, ReD ha inoltre testimoniato alcuni eventi cruciali per la storia del Devětsil, e come un film in movimento ha fotografato passo per passo le evoluzioni della sua età più matura.

I primi numeri di ReD escono al culmine degli “anni d’oro” del movimento, identificati dalla critica con il periodo tra il 1925 e il 1928¹⁰; il poetismo è

vacco. Pur evolvendosi nel tempo, le sue teorie si caratterizzeranno sempre per un profondo antropocentrismo, non di rado riflettendo un’interpretazione di costruttivismo e critica marxista fortemente personale. Non sorprende quindi che Teige sia stato particolarmente in viso al regime comunista, né che le sue teorie siano state recuperate dai sostenitori del “socialismo dal volto umano”. Per uno studio monografico in italiano si veda M. Tria, *Karel Teige fra Cecoslovacchia, URSS ed Europa*, Firenze 2012. Buona parte degli scritti di Teige è riunita nell’antologia in tre volumi a cura di J. Brabec e V. Effenberger: *Svět stavby a básně: Výbor z díla I. Studie z 20. let* Praga 1966; *Zápasy o smysl moderní tvorby: Výbor z díla II. Studie z 30. let*, Praga 1969; *Osvobození života a poezie: Výbor z díla III. Studie z 40. let*, Praga 1994. In italiano sono invece disponibili le seguenti raccolte: K. Teige, *Il mercato dell’arte: l’arte tra capitalismo e rivoluzione*, a cura di G. Pacini, Torino 1973; Idem, *Arte e ideologia*, op. cit.; Idem, *Surrealismo, realismo socialista, irrealismo: 1934-1951*, a cura di Sergio Corduas, Torino 1982. Per approfondire l’attività di Teige nell’ambito dell’architettura si veda inoltre K. Teige: *architettura, poesia*, a cura di M. Castagnara Codeluppi, Milano 1996; per quanto riguarda la tipografia è invece disponibile in lingua ceca il volume di K. Srp – P. Bregantová – L. Bydžovská *Karel Teige a typografie*, Praga 2009.

¹⁰ M. Blahynka, “Zlaté časy avantgardy”, prefazione ad *Avantgarda*

qui all'apice delle sue potenzialità – ma anche a un passo dalla crisi. Nel giugno del 1928, in seguito alle “campane a morto”¹¹ suonategli da alcuni suoi detrattori, il Devětsil smentisce le voci su un suo declino pubblicando su *ReD* il secondo manifesto del poetismo¹² – un testo programmatico diverso e molto più elaborato rispetto alla versione originale del 1924. In primo luogo, si tratta di una presa di responsabilità: un movimento già attivo da diversi anni non può più limitarsi a prodigare promesse, ma è tenuto a tracciare un bilancio autocritico del proprio operato¹³. Responsabilità, però, significa anche presentare obiettivi definiti e supportati da valide argomentazioni: i propositi del 1924, tanto poeticamente quanto vagamente tratteggiati, trovano ora un'impostazione sistematica, con fondamenti di stampo storico e scientifico. Per il Devětsil è un successo; soltanto un anno più tardi, però, l'avanguardia poetista sarebbe caduta in una profonda crisi, scatenata dall'adesione di Seifert e Vančura (assieme a Vladislav Kostka Neumann e al letterato Josef Hora) al cosiddetto “Manifesto dei sette”¹⁴, uno scritto polemico nei confronti della nuova dirigenza del partito comunista. Su *ReD* compare allora una controdi chiarazione, in cui dodici membri del Devětsil (tra cui Teige, Biebl e il teorico Bedřich Václavěk) affermano di prendere le distanze dai contestatori, inclusi i propri compagni¹⁵; Teige, poi, avrebbe ribadito la sua posizione di condanna in vari articoli dai toni piuttosto accesi – rivolti, tuttavia, soprattutto alla persona di Hora¹⁶, che in più oc-

casioni si era espresso negativamente nei confronti del Devětsil. Con questo suo ergersi a giudice si sarebbe però esposto ad aspre critiche, provenienti tanto da Hora, quanto da intellettuali più vicini al partito: Teige non avrebbe avuto alcuna autorevolezza critica, in quanto leader di un movimento nei fatti ben poco marxista¹⁷, severo con gli avversari ma colpevolmente tollerante verso il conservatorismo di molti compagni e amici¹⁸. La polemica, il cui bersaglio principale è ora un'ipocrita “generazione su due sedie”¹⁹, è destinata a degenerare con l'intervento del pittore Jindřich Štyrský, che a sorpresa di tutti disconoscerà pubblicamente l'autorità di Teige, trasformando definitivamente la disputa in una faida intestina. Dato il moltiplicarsi degli attacchi gli articoli di Teige, oltre a rilanciare le accuse, dovranno assumere un sempre più spiccato carattere difensivo²⁰. Per il movimento, destinato a sciogliersi definitivamente nel 1930, è l'inizio della fine, ma non si deve pensare che i conflitti siano stati l'unico fattore della sua dissoluzione. Nel 1929 il Devětsil aveva sostanzialmente delegato l'attivismo politico all'appena nato *Levá Fronta* [Fronte di sinistra], e da ancor più tempo stava vivendo delle trasformazioni interne: sin dai primi numeri di *ReD*, i poetisti avevano infatti mostrato un certo interesse per tematiche care al surrealismo – un'inclinazione in seguito sfociata nell'adesione di gran parte dell'ex avanguardia poetista al Gruppo surrealista cecoslovacco, fondato nel 1934 da Nezval. Ancora una volta, quindi, la rivista ci permette di seguire le graduali trasformazioni del movimento poetista, colte direttamente nel loro svolgimento.

Per la sua vastità, *ReD* costituisce un eccellente riflesso dell'“universo poetista”, anche se non è mai stata oggetto di un'analisi sistematica. In questa sede, per motivi di spazio, si è scelto di circoscrivere l'ambito alla concezione estetica del poetismo (e del suo teorico Karel Teige) così come traspare da

známá a neznámá II., op. cit., p. 7.

¹¹ B. Mathesius, “Poetické hrany” [1927], *Ivi*, pp. 479-483.

¹² K. Teige, “Manifest poetismu”, *ReD*, 1927-1928 (I), 9, pp. 317-336; nel seguito si citerà dalla traduzione italiana, *Idem*, “Manifesto del poetismo” [1928], *Idem*, *Arte e ideologia*, op. cit., pp. 286-319.

¹³ A. Catalano, “Avanguardia/Avanguardie”, op. cit., p. 114.

¹⁴ J. Hora – M. Majerová – H. Malířová – S. K. Neumann – I. Olbracht – J. Seifert – V. Vančura, “Spisovatelé komunisté komunistickým dělníkům” [1929], *Avantgarda známá a neznámá III.*, op. cit., pp. 47-48.

¹⁵ K. Teige – V. Nezval – K. Biebl – V. Závada – F. Halas – K. Konrad – L. Novomeský – V. Clementis – B. Václavěk – J. Weil – J. Fučík – V. Tittelbach, “Ke krisi Komunistické strany Československé”, *ReD*, 1928-1929 (II), 8, pp. 264-265.

¹⁶ K. Teige, “Josef Hora: Literatura a politika”, *Ivi*, 9, p. 297; *Idem*, “Odpověď Josefu Horovi”, *Ivi*, 1929-1931 (III), 1, pp. 20-21; *Idem*, “Literatura a prostituce”, *Ivi*, 1, p. 28; *Idem*, “1929”, *Ivi*, 2, pp. 41-45.

¹⁷ J. Hora, “Karel Teige napsal do ReDu” [1929], *Avantgarda známá a neznámá III.*, op. cit., pp. 94-95.

¹⁸ I. Sekanina, “Jindřicha Štyrského koutek plný omylů čili z kouta do kouta” [1929], *Ivi*, pp. 139-144.

¹⁹ J. Štyrský, “Koutek generace I” [1929], *Ivi*, pp. 102-103.

²⁰ K. Teige, “Polemické poznámky k aktuálním sporům”, *ReD*, 1929-1931 (III), 3, pp. 88-90; *Idem*, “Epilog k diskusi o generaci na dvou židlich”, *Ivi*, pp. 91-92.

ReD, “rivista sintetica di tutte le arti” votata al superamento di ogni divisione tra le espressioni creative, con l’implicita domanda se tali propositi siano stati effettivamente attuati, ovvero se tutti gli ambiti artistici siano stati ugualmente valorizzati, e se una loro sintesi sia stata realmente raggiunta.

ARTI FIGURATIVE

Nel secondo manifesto del poetismo – e in molti altri scritti teorici – le argomentazioni di Teige sono supportate da un’analisi diacronica delle correnti pittoriche, ambito in cui più agevolmente si possono distinguere le diverse tappe evolutive dell’arte. Secondo il teorico era nelle pitture rupestri che si poteva osservare l’arte nella sua purezza primordiale: tali opere, infatti, erano espressione di un’umanità ancora non scissa tra necessità materiali (descrittività) e spirituali (invenzione), in quest’epoca perfettamente coincidenti²¹ e soddisfatte in egual misura dalla produzione di graffiti.

In seguito, e in particolar modo nel Medioevo, all’arte erano state attribuite finalità estranee al suo scopo originario: funzioni documentarie, letterarie (la Bibbia degli analfabeti), di rappresentanza (gli opulenti ritratti di nobili) e ideologiche, alle quali la costruzione dell’opera era stata totalmente sottomessa, “costretta a usare a priori determinati temi, emblemi e schemi compositivi”, per cui “il manto della Madonna [era] azzurro non perché [...] una determinata superficie [...] aveva bisogno di questo colore, ma perché il regolamento ecclesiastico [lo] aveva decretato”²² – una concezione, quindi, agli antipodi del costruttivismo.

A scoccare un primo vero colpo alla pittura così intesa erano stati gli impressionisti, per i quali il soggetto rappresentava ormai poco più di un pretesto per giocare con luce e colore. Privata dei suoi contorni, la forma aveva perso definizione, e con ciò ogni ambizione di riprodurre “fotograficamente” la realtà²³. Il punto di non ritorno era però stato segnato dai cubisti, che avevano definitivamente liquidato la forma, squarciandola, scomponendo-

la e utilizzandola senza “alcun significato oggettivo”²⁴; ciò che mancava loro era soltanto il coraggio di tagliare anche l’ultimo, residuale contatto con la realtà.

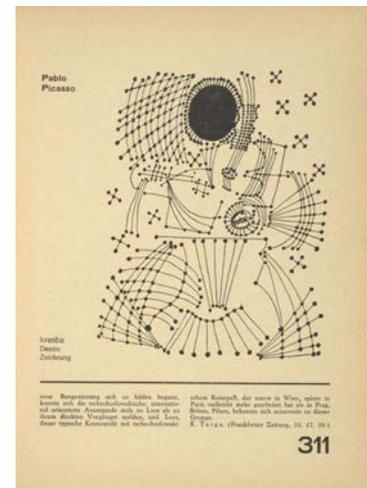


Fig. 1. Disegno di P. Picasso dal quaderno *Costellazioni*, 1924, *ReD*, 1929-1931 (III), 10, p. 311.

Pochi anni prima di ReD, Teige dichiarava che il passo finale di questo processo sarebbe ora spettato al suprematismo, per il quale la “pittura è il colore e il colore non ha forma”, eccetto quella di “rettangoli regolari [...] una specie di *normalizzazione degli elementi figurativi*”²⁵. Si sarebbe presto giunti al “grado zero della pittura”²⁶ che, portata al massimo livello di purezza, non avrebbe più avuto ragione di esistere (perlomeno non nel suo significato tradizionale): si avvicinava la fine dell’era figurativa²⁷. A dimostrarlo, del resto, sarebbe stato il passaggio dei suprematisti al costruttivismo²⁸: dato che la fase distruttiva poteva dirsi compiuta, era finalmente tempo di aprire quella propositiva. In un articolo pubblicato su ReD, El Lisickij teorizzava ad esempio un uso funzionale del colore, applicato in architettura come strumento di organizzazione spaziale e segnaletica urbana²⁹.

La quantità di articoli sulle arti figurative comparsi all’interno di ReD sembra tuttavia smentire i

²¹ Idem, “Manifesto”, op. cit., p. 301.

²² Ivi, p. 302.

²³ Ivi, p. 303.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Idem, “Il neoplasticismo e il suprematismo” [1926], Ivi, p. 41.

²⁶ Ivi, p. 42.

²⁷ Idem, “L’arte figurativa della Russia sovietica” [1926], Ivi, p. 72.

²⁸ Ivi, p. 74.

²⁹ E. Lissicky, “Element a vynalez”, *ReD*, 1927-1928 (I), 2, p. 53.

proclami su un ipotetico tramonto della pittura, che anzi parrebbe rivestire ancora un ruolo di primo piano tra le arti. Del resto, volendo trattare di personalità quali Marinetti e Apollinaire, era impossibile aggirare i loro legami con grandi correnti pittoriche – un dato da tenere anzi in gran considerazione nell'analisi della loro produzione poetica. Se la celebrazione di Apollinaire come primo sostenitore del cubismo non è sorprendente, più inaspettato è l'apprezzamento riservatogli per aver saputo riconoscere la grandezza di Henry Rousseau. Apparentemente alieno all'avanguardismo di ReD, il pittore dallo stile naif veniva ricordato quasi affettuosamente per essere vissuto in miseria e tra l'incomprensione dei contemporanei – “ultimo pittore» ai tempi dell' «emergente poesia ottica astratta”³⁰; il numero dedicato alla memoria di Apollinaire recava del resto in copertina proprio il ritratto fattone da Rousseau. La simpatia di Teige per il primitivismo era di lunga data e affondava le radici nei suoi esordi da aspirante pittore. Come molti altri a quel tempo, anch'egli subiva l'influenza artistica della Skupina Tvrdošijných [Gruppo dei Testardi]³¹, al cui interno coesistevano correnti piuttosto diverse: se Josef Čapek era l'esponente più vicino al cubismo, Jan Zrzavý era invece più orientato al primitivismo di Rousseau, e a differenza del primo avrebbe sempre continuato a godere della stima di Teige³². Non sarebbe invece rimasta traccia dell'antica ammirazione per Čapek, cui Teige era pure sotto molti aspetti debitore. Nel 1927 il teorico scriveva su ReD:

I quadri di Čapek erano, o meglio volevano essere, cubisti. Solo di tanto in tanto [...] Čapek si spinge a rompere le forme naturalistiche [...] svincolandosi dal [...] soggetto. Più spesso egli cubicizza il suo modello: si tratta di una fondamentale mancanza di comprensione [...] del cubismo. [...] è una stilizzazione cubistizzante; invece di cubismo un vuoto squadrato³³.

Altrettanto taglienti erano le critiche di Teige verso l'orfismo, unico vero “errore estetico”³⁴ tra le correnti supportate da Apollinaire. Seppur animato dal desiderio “di sperimentare [...] i fenomeni dell'udito colorico”³⁵ già intuiti da Rimbaud, l'orfismo non si spingeva mai oltre una mera registrazione della melodia. Non vera creazione, ma una banale traduzione pittorica, e per di più inaccurata: la staticità della pittura, infatti, poteva al massimo corrispondere alla musica gregoriana, ma soltanto una proiezione in movimento avrebbe reso il contrappunto. Per Teige l'analogia perfetta tra suono e colore esisteva già – si trattava del film sonoro³⁶.

Pochi mesi dopo aver celebrato Apollinaire, ReD usciva con un numero interamente dedicato a Marinetti e al futurismo mondiale (di fatto, però, molto più concentrato sul versante italiano e sorprendentemente conciso sul futurismo russo). Il futurismo, paradossalmente, era per Teige quasi un ritorno al passato: un impressionismo all'ennesima potenza, un “surrimpressionismo”³⁷ che ne portava alle massime conseguenze il “divisionismo colorico”³⁸. Si trattava quindi di un passo indietro rispetto al cubismo, che dal canto suo non era comunque esente da limiti: con la sua staticità e i colori desaturati, non era infatti adatto a rendere “la simultaneità e la compenetrazione delle superfici, il dinamismo”³⁹ della modernità; un tale fermento di attività non poteva esprimersi che alla maniera futurista, per macchie di colore prive di contorni. Teige aveva però alcune obiezioni da opporre al futurismo: in primo luogo, la sua tendenza alla sovraccitazione sensoriale rischiava di sconfinare nell'assurdo:

[...] se [...] i pittori futuristi, dipingendo [...] una persona su un balcone [...] devono dipingere [...] anche le impressioni e le percezioni ottiche che prova la persona dipinta sul balcone, [...] sarebbe divertente se dipingessero [...] anche quello che vedono le persone per strada, viste dalla persona del balcone ecc. fino all'infinito⁴⁰.

³⁰ K. Teige, “Guillaume Apollinaire a jeho doba”, Ivi, 1928-1929 (II), 3, p. 86.

³¹ A. Catalano, “Avanguardia/Avanguardie”, op. cit., p. 104.

³² Basti pensare che, nonostante la sua avversione per il quadro inteso come complemento d'arredo, Teige aveva ceduto alla tentazione di appendere alle pareti del suo spoglio appartamento “un bel carboncino di Zrzavý e un suo ritratto dipinto da Šima” (altro artista da lui apprezzato e rispettato), J. Seifert, *Tutte le bellezze del mondo*, a cura di D. Massimi, Roma 1985, p. 38.

³³ K. Teige, “Josef Čapek: kresby a obrazy z let 1913-1916 v Sini Odeonu”, *ReD*, 1927-1928 (I), 1, p. 42.

³⁴ Idem, “Manifesto”, op. cit., p. 310.

³⁵ Ivi, p. 309.

³⁶ Ivi, p. 310. Si veda anche Idem, “Orfismus”, *ReD*, 1928-1929 (II), 5, p. 162.

³⁷ Idem, “Guillaume Apollinaire a jeho doba”, Ivi, 3, p. 94.

³⁸ Idem, “F. T. Marinetti + modernismo italiano + futurismo mondiale” [1929], Idem, *Arte e ideologia*, op. cit., p. 112.

³⁹ Ivi, p. 113.

⁴⁰ Ivi, p. 117.

In secondo luogo, il futurismo non aveva poi inventato un granché, dato che gli artifici di cui si serviva per rendere pittoricamente il dinamismo esistevano in realtà già da molto tempo. ReD dimostrava questa tesi accostando un quadro di Russolo a una locomotiva di Turner⁴¹, e una brulicante folla di Severini a due opere di Seurat e Degas⁴² (anche se per il lettore il richiamo più immediato è forse al *Bal au moulin de la Galette* di Renoir). Quello dei futuristi era un espediente quasi infantile, “spostamento, non movimento”: la vera pittura dinamica poteva avere come unico supporto il film, non la tela⁴³ (a questo riguardo vale però la pena di ricordare un articolo di Malevič, in cui il pittore affermava di intravedere in alcuni fotogrammi di Dziga Vertov proprio l’influenza di Giacomo Balla)⁴⁴.

Teige serbava tuttavia una particolare ammirazione per Boccioni, colui che tra i pittori futuristi si era maggiormente avvicinato all’astrattismo⁴⁵, e che per tali parole si era guadagnato il riconoscimento di “progenitore del poetismo”:

Prevedo un’epoca in cui non ci sarà più l’immagine [...] La sua immobilità [...] [sarà] un anacronismo nel movimento vertiginoso della vita umana. [...] L’occhio umano percepirà il colore come un valore emotivo autonomo. I molteplici colori non avranno più bisogno delle forme e le forme esisteranno da sole, fuori da qualsiasi relazione con la realtà oggettiva. Le opere pittoriche saranno supreme architetture sonore e olfattive di immense emanazioni cromatiche⁴⁶.

La somiglianza tra le parole di Boccioni e i concetti enunciati nel secondo manifesto del poetismo è impressionante; del resto anche la *Pittura dei suoni, dei rumori e degli odori* (1913) di Carrà⁴⁷ e il *Tattilismo* (1921) di Marinetti⁴⁸ devono aver influito sull’idea di *Poesia per i cinque sensi* codi-

ficata da Teige a partire dal 1925⁴⁹. Se il Devětsil aveva preso in prestito l’immagine di un’arte che è “una bagatella” talmente “non-utilitaria [...] da non accorgersi [...] della sua scomparsa”⁵⁰, l’eredità più durevole e profonda del futurismo stava nel suo sperimentalismo multisensoriale. Nel frattempo, però, molti futuristi avevano fatto un brusco dietrofront, passando dalla distruzione della forma alla sua restaurazione⁵¹. Questo valeva tanto per i futuristi della prima ora, quanto per gli esponenti della seconda generazione: archiviata la parentesi innovativa, in Italia si era aperta l’era del “ritorno all’ordine” – una tendenza ben visibile, ad esempio, nel gruppo di Valori Plastici⁵². Tutto ciò era in perfetto accordo con lo spirito del regime fascista, a causa del quale l’Italia era tornata a essere “una delle più infruttuose provincie del mondo intellettuale, [...] un paese di madonne e di cimici”⁵³. Nonostante l’infatuazione di Marinetti per il fascismo, i due sistemi culturali non potevano in realtà essere più incompatibili: uno turbolento e antipassatista, l’altro moralista e autoritario⁵⁴. Il movimento che col suo “grido” aveva destato un intero continente⁵⁵ avvizziva ora in un ambiente ostile; il futurismo oramai apparteneva al passato⁵⁶, tristemente rinnegato dai suoi stessi esponenti.

Per quanto riguarda il surrealismo, la posizione ufficiale del Devětsil era sostanzialmente negativa: se il futurismo peccava di “surrimpressionismo”, per il surrealismo potremmo invece coniare il termine “surromantico”, poiché il suo totale abbandono alla sfera irrazionale non era per Teige che un romanticismo portato all’esasperazione⁵⁷. Nella trascrizione dell’inconscio, tra l’altro, non c’era nulla di creativo – un tradimento del concetto

⁴¹ J.M.W. Turner, “Rain, steam and speed”; L. Russolo, “Treno in corsa”, *ReD*, 1928-1929 (II), 6, p. 181.

⁴² G. Seurat, “Le Chahut”; E. Degas, “Danseuse verte”; G. Severini, “La danza del ‘pan-pan’”, Ivi, p. 180.

⁴³ K. Teige, “F. T. Marinetti”, op. cit., p. 119.

⁴⁴ K. Malevič, “Maliřské zákony v problémech filmu”, *ReD*, 1929-1931 (III), 9, pp. 265-266.

⁴⁵ K. Teige, “F. T. Marinetti”, op. cit., p. 115.

⁴⁶ Ivi, p. 116.

⁴⁷ Idem, “Manifesto”, op. cit., p. 310.

⁴⁸ Ivi, p. 316. Si vedano anche Idem, “F. T. Marinetti”, op. cit., p. 134, e F.T. Marinetti, “Navigation tactile”, *ReD*, 1929-1931 (III), 4, p. 100.

⁴⁹ K. Teige, “Poezie pro pět smyslů” [1925], *Avantgarda známá a neznámá II.*, op. cit., pp. 191-196.

⁵⁰ Idem, “F. T. Marinetti”, op. cit., p. 106.

⁵¹ Ivi, p. 116.

⁵² Teige esprimeva particolare delusione per la strada intrapresa da De Chirico, che negli anni giovanili era stato un “autentico precursore della pittura surrealista” con “alcune opere [...] significative quanto [...] Picasso”, *Ibidem*.

⁵³ Ivi, p. 98.

⁵⁴ Ivi, p. 129.

⁵⁵ I. Goll, senza titolo, *ReD*, 1928-1929 (II), 6, p. 176.

⁵⁶ K. Teige, “F. T. Marinetti”, op. cit., pp. 97 e 134.

⁵⁷ Idem, “Surrealistické maliřství”, *ReD*, 1928-1929 (II), 1, p. 26.

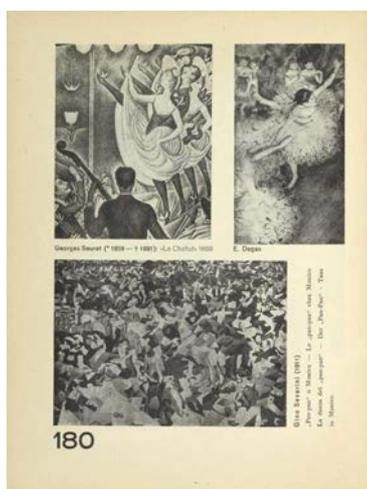


Fig. 2. G. Seurat, *Le Chahut*, 1889; E. Degas, *Danseuse verte*, 1877-1879; G. Severini, *La danza del pan-pan al Monico*, 1911-1912, *ReD*, 1928-1929 (II), 6, p. 180.



Fig. 3. G. Balla, *Plasticità di luci + velocità*, 1912-1913; D. Vertov, fotogramma dalla pellicola *Odinnadcaty*[L'undicesimo], 1928, *ReD*, 1929-1931 (III), 9, p. 275.

di “sovra-realtà” originariamente inteso da Apollinaire, che identificava un’invenzione autonoma da qualsiasi riferimento: “L’uomo, cercando di imitare la camminata umana, inventò la bicicletta, che a una gamba non somiglia per niente”⁵⁸. Se ridotto a una seduta di autoanalisi, il surrealismo costituiva una forma di “igiene psichica [...] troppo personale”⁵⁹ per coinvolgere davvero l’osservatore; per questo motivo, e per la sua descrittività, avrebbe potuto suscitare soltanto emozioni di seconda ma-

no. Un caso a parte rappresentava invece il pittore Josef Šíma, le cui opere si situavano per Teige “al confine tra surrealismo e poetismo”⁶⁰.

A ogni modo, molti contenuti pubblicati su *ReD* fanno sembrare le due correnti ben più vicine di quanto si volesse ammettere. I primi echi surrealisti erano comparsi negli scritti di Nezval, che nel trattare della creazione poetica poneva l’accento tanto su una costruzione metodica dell’opera, quanto su un’ispirazione inconscia, innata e quasi medianica⁶¹. Altro segnale anticipatore era l’interesse dei poetisti per i cosiddetti “poeti maledetti”⁶² – un’ammirazione non del tutto ortodossa dal punto di vista ideologico, che ancora una volta li accomunava ai surrealisti. Negli ultimi due anni, su *ReD* sarebbero comparsi sempre più spesso riferimenti alla dottrina psicanalitica⁶³; persino il teorico Bedřich Václavek, noto per un certo dogmatismo ideologico, era arrivato a servirsi di concetti freudiani nei suoi articoli teorici⁶⁴. Nel 1930, poi, un intero numero della rivista sarebbe stato dedicato al gruppo surrealista *Le Grand Jeu*, nei cui confronti Teige era ancora critico ma in qualche modo incuriosito; nello stesso anno avrebbe altrove pubblicato *Poesia, mondo, uomo*⁶⁵, uno scritto che reinterpretava i propositi del secondo manifesto poetista alla luce delle teorie freudiane. La conoscenza *ex post* dei fatti, infine, ci conferma come il poetismo fosse effettivamente destinato alla qui preannunciata metamorfosi, compiutasi nel 1934 con la fonda-

⁶⁰ Idem, “Malíř Josef Šíma”, *Ivi*, 1927-1928 (I), 8, p. 275.

⁶¹ V. Nezval, “Káпка inkoustu”, *Ivi*, 9, pp. 307-314. Si veda anche Idem, “Imaginace a snění”, *Ivi*, 1928-1929 (II), 8, pp. 260-261.

⁶² Poe, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Verlaine e Lautréamont, il cui “Maldoror” verrà energicamente difeso da *ReD* contro la censura subita in Cecoslovacchia. Per il ruolo dei poeti maledetti (in particolare Baudelaire, con le sue *corrispondenze* tra sensi, e Rimbaud) nella creazione di una poesia sinestetica libera da contenuti ideologici si veda K. Teige, “Manifesto”, *op. cit.*, pp. 292-295. Per la difesa di Teige contro le accuse di incoerenza ideologica destinate dalla sua ammirazione per i poeti maledetti si vedano Idem, “1929”, *ReD*, 1929-1931 (III), 2, pp. 44-45; Idem, “Polemické poznámky k aktuálním sporům”, *Ivi*, 3, pp. 89-90.

⁶³ R. Allendy – R. La Fogue, “Vědomí a nevědomí”, *Ivi*, 1928-1929 (II), 10, pp. 301-305; B. Brouk, “Marxismus a psychoanalýza”, *Ivi*, 1929-1931 (III), 9, pp. 257-261.

⁶⁴ B. Václavek, “Umění socialistické společnosti (1)”, *Ivi*, 1, pp. 26-28.

⁶⁵ K. Teige, “Poesia, mondo, uomo” [1930], Idem, *Arte e ideologia*, *op. cit.*, pp. 320-332.

⁵⁸ Idem, “Guillaume Apollinaire a jeho doba”, *Ivi*, 3, p. 93.

⁵⁹ Idem, “Nadrealismus a Vysoká Hra”, *Ivi*, 1929-1931 (III), 8, p. 250.

zione del Gruppo surrealista cecoslovacco da parte di Nezval.

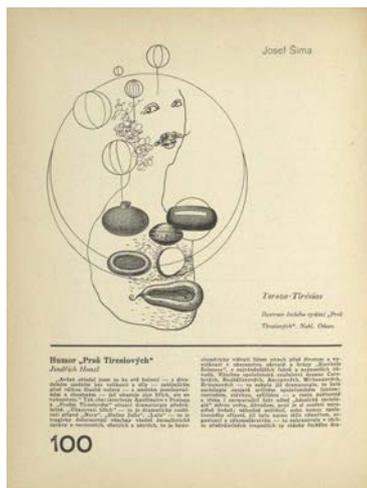


Fig. 4. J. Šíma, *Tereza-Tirésias*, illustrazione per l'edizione ceca de *Le mammelle di Tiresia* di G. Apollinaire, Praga 1926, *ReD*, 1928-1929 (II), 3, p. 100.

Al capo opposto dello spettro creativo si trovava invece l'artificialismo di Štyrský e Toyen: la luce ultravioletta del mondo iper-cosciente contro la fioca radiazione infrarossa dell'inconscio⁶⁶. Pur riconoscendo la realtà, “l'artificialismo sceglie di non opera[re] con essa”, aspirando invece al “massimo della capacità immaginativa”⁶⁷ e rovesciando l'impostazione del cubismo, che “aveva ruotato la realtà invece di mettere in moto l'immaginazione”⁶⁸. Štyrský e Toyen si differenziavano tanto dall'irrazionalismo surrealista quanto dall'aridità emotiva del cubismo, esercitando un distacco cosciente dalla realtà. La loro pittura, che Teige sentiva vicina al poetismo e in particolare all'opera di Nezval⁶⁹, era giunta alla perfetta “identificazione tra poeta e pittore”⁷⁰ perché aveva posto al centro il concetto di “POESIA” intesa come *poiesis*⁷¹: creazione ex novo, un “prodotto di laboratorio” 100% artificiale, frutto di intenso sforzo inventivo e massima preci-

sione tecnica⁷². L'artificialismo appare in sostanza come il corrispondente pittorico del poetismo – non a caso nel numero del giugno 1928 il secondo manifesto del movimento era corredato da *Una goccia d'inchiostro* di Nezval e dall'articolo di Teige *Quadri ultravioletti, ovvero dell'artificialismo*. Si noti che anche in seguito la pittura di Štyrský e Toyen avrebbe condiviso le evoluzioni del poetismo: il loro stile sarebbe infatti migrato verso il surrealismo, recuperando così il carattere figurativo che l'artificialismo intendeva negare.

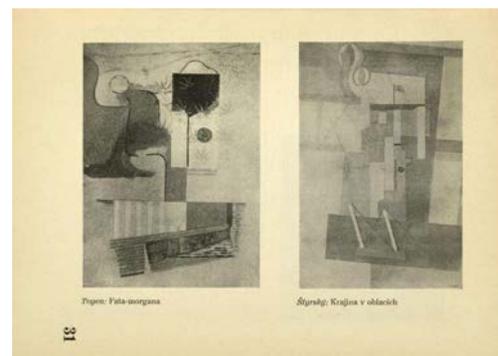


Fig. 5. Toyen, *Fata-morgana*, 1926; J. Štyrský, *Krajina v oblacích* [Paesaggio tra le nuvole], 1925, *ReD*, 1927-1928 (I), 1, p. 31.

In alcune occasioni sulla rivista sono comparsi anche articoli di Mondrian e Van Doesburg, che con neoplasticismo ed elementarismo avevano ridotto la pittura a superfici di colore puro, particolarmente predisposte a unirsi organicamente con l'architettura circostante⁷³ (Teige però manteneva alcune riserve su tali correnti⁷⁴, ritenendo forse che avessero una rischiosa tendenza al decorativismo)⁷⁵. Lo stesso interesse misto a criticismo veniva riservato al purismo di Ozenfant, che in suo articolo pubblicato su *ReD* aveva suggerito la possibilità di creare una vera e propria “tastiera emotiva”: un catalogo scelto di associazioni poetiche (stimolo sensoriale – reazione psicologica), che, come un dizionario, avrebbe permesso all'artista di suscitare preci-

⁶⁶ Idem, “Ultrařialové obrazy, čili artificialismus (Poznámka k obrazům Štyrského & Toyen)”, *ReD*, 1927-1928 (I), 9, p. 315; Idem, “Astrattismo, surrealismo, artificialismo” [1928], Idem, *Arte e ideologia*, op. cit., p. 94.

⁶⁷ J. Štyrský – Toyen, “Artificielisme”, *ReD*, 1927-1928 (I), 1, p. 28.

⁶⁸ Ivi, p. 27.

⁶⁹ K. Teige, “Ultrařialové obrazy”, Ivi, 9, pp. 315-316.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Idem, “Manifesto”, op. cit., p. 318.

⁷² J. Štyrský – Toyen, “Artificielisme”, *ReD*, 1927-1928 (I), 1, p. 28.

⁷³ P. Mondrian, “Neoplasticismus a malířství”, Ivi, pp. 26-27.

⁷⁴ Nota di K. Teige a T. Van Doesburg, “Orientační poznámky”, Ivi, 1928-1929 (II), 7, p. 215.

⁷⁵ K. Teige, “Malířství a poezie” [1923], *Avantgarda známá a neznámá I.*, op. cit., p. 495.

samente l'emozione desiderata⁷⁶. Quest'idea lo accomunava al poetismo, il cui obiettivo era una ricerca sistematica delle modalità artistiche più performanti, ovvero quelle in grado di provocare “la massima emotività, per il mezzo della massima efficacia fisiologica”⁷⁷.

Sebbene gli articoli pubblicati su *ReD* fossero prevalentemente rivolti alla pittura, all'interno della rivista erano numerose le riproduzioni di opere fotografiche. Secondo Teige, ancor prima del cinema, era stata la fotografia a liberare l'arte dalla funzione documentaria, che era in grado di svolgere in modo infinitamente più preciso di qualsiasi descrizione pittorica o reportage giornalistico (si noti inoltre che Teige considerava l'immagine fotografica documento autentico, non riproduzione). L'impatto della fotografia era stato tale da influenzare il corso evolutivo dell'umanità, sviluppandone la vista al di sopra degli altri sensi: esperimenti di laboratorio avevano dimostrato “l'assoluta preponderanza di tipi visivi [...]” nella società moderna⁷⁸. È per questo motivo che, pur puntando alla riabilitazione dei sensi “minori”, il poetismo ammetteva che nell'attuale “secolo dell'occhio”⁷⁹ fosse la dimensione visuale ad avere le maggiori potenzialità emotive (proprio la necessità di una progressiva “otticizzazione”⁸⁰ dell'arte aveva ispirato al Devětsil il concetto di “poesia visiva”). All'interno di *ReD*, una frase ripresa da una rivista internazionale recitava: “In futuro non solo chi non sa scrivere, ma anche chi non padroneggia la fotografia sarà considerato analfabeta”⁸¹. Del resto il suo contributo alla conoscenza si stava facendo sempre più insostituibile: non limitandosi più a testimoniare eventi o avvicinare luoghi prima inaccessibili (fotografia aerea e subacquea), la fotografia si stava ora spingendo oltre il dominio del sensibile, demistificando i segreti della materia (fotografia a raggi x di strutture atomiche)⁸² e della vita (fotografia di microorganismi,

sezioni istologiche e cellule in riproduzione)⁸³.



Fig. 6. E. Degas, *La danseuse chez le photographe*, 1875; J. Abbe, ritratto fotografico della celebre ballerina russa Ida Rubinstein, 1928, *ReD*, 1927-1928 (I), 6, p. 208.



Fig. 7. Microfotografia di sezioni istologiche e cellule in scissione, *ReD*, 1927-1928 (I), 10, p. 352.

Fotomontaggio e composizione tipografica erano alla base della poesia visiva, forma artistica per eccellenza degli “anni d'oro” del Devětsil, creata per essere percepita (più che letta) con la stessa immediatezza di un manifesto pubblicitario o di un segnale stradale⁸⁴. Su *ReD*, un “quadro-poesia” di Mondrian⁸⁵ verrà esplicitamente paragonato al-

⁷⁶ A. Ozenfant, “Purismus”, *ReD*, 1928-1929 (II), 5, p. 148.

⁷⁷ K. Teige, “Manifesto”, op. cit., p. 300.

⁷⁸ Ivi, p. 312.

⁷⁹ Idem, “Sul fotomontaggio” [1932], Idem, *Arte e ideologia*, op. cit., p. 201.

⁸⁰ Idem, “Manifesto”, op. cit., p. 299.

⁸¹ Internationale revue, senza titolo, *ReD*, 1928-1929 (II), 8, p. 263.

⁸² V. Santholzer, “Architektura hmoty”, Ivi, 1927-1928 (I), 6, pp.

209-210.

⁸³ E. Markalous, “K mikrofotografiim”, Ivi, 10, p. 351.

⁸⁴ K. Teige, “Poetismo”, op. cit., p. 202.

⁸⁵ P. Mondrian – M. Seuphor, “Tableau poème ou Manuscript illustré”, *ReD*, 1928-1929 (II), 7, p. 223.

la poesia visiva del Devětsil – o perlomeno alla sua forma più precoce, prima che si emancipasse definitivamente dal carattere illustrativo di cui la composizione di Mondrian continuava invece a soffrire. In ogni caso, la composizione tipografica avrà una risonanza piuttosto limitata all'interno di ReD: l'opera riprodotta sulla copertina del dicembre 1927⁸⁶, tratta dall'allora nuovissima raccolta di Biebl *Con la nave che porta tè e caffè*, rappresenta quasi un'eccezione; esemplari simili compariranno di rado e generalmente in posizioni di scarsa visibilità. Tra le pagine di ReD saranno invece numerosi i fotomontaggi, in molti casi firmati da Moholy-Nagy ed El Lisickij; non mancheranno però anche opere realizzate da Teige stesso (o talvolta anonime, e a lui attribuibili soltanto in via ipotetica), caratterizzate da uno spirito in genere più ideologico che lirico. Ne è un esempio il fotomontaggio di Lenin troneggiante sul globo terrestre, stampato sulla copertina per il decennale della rivoluzione russa⁸⁷, o il collage di scene ginniche che accompagna l'articolo sulla *Cultura fisica in Unione Sovietica*⁸⁸. L'incisività propagandistica del fotomontaggio poteva però anche essere rovesciata a scopo polemico – ne è un esempio l'immagine pubblicata su ReD nel decimo anniversario della repubblica cecoslovacca: in essa, la figura del presidente Masaryk si staglia sullo sfondo della mostra di cultura contemporanea inaugurata per l'occasione a Brno – il tutto coronato dall'enigmatica dicitura *Dritto*⁸⁹. Voltando pagina, ecco rivelato il *Rovescio*: i corpi frustati e umiliati di alcuni abitanti della Russia subcarpatica, vittime di una spedizione punitiva effettuata dalla polizia cecoslovacca per ragioni etniche e politiche⁹⁰. È invece un manifesto pubblicitario in piena regola il fotomontaggio che, evocando immagini di divertimento e vivace vita studentesca, esorta a stu-

diare presso il Bauhaus⁹¹. Ciò che unisce ciascuno di questi esempi è la sintetica efficacia che rendeva il fotomontaggio tanto congeniale al poetismo; come avrebbe scritto Teige qualche anno più tardi, lo si potrebbe quasi considerare “un ‘film statico’ [...] un equilibrio di contrasti [...] dialettico”⁹².



Fig. 8. *Fysická kultura v SSSR* [Cultura fisica in URSS], fotomontaggio, 1928, *ReD*, 1927-1928 (I), 4, p. 139.



Fig. 9. *Studujte na bauhause!!!* [Studiate al Bauhaus], fotomontaggio, 1930, *ReD*, 1929-1931 (III), 5, p. 131.

CINEMA

Nei suoi primi anni di vita il Devětsil era un grande ammiratore del cinema americano con i suoi *detective* e *buffalo-bill*, per non parlare di Charlie

⁸⁶ K. Teige, “Typografická kompozice”, *Ivi*, 1927-1928 (I), 3, copertina.

⁸⁷ Idem, “1917-1927: 10 let sovětské kulturní práce”, *Ivi*, 2, copertina.

⁸⁸ “Fysická kultura v SSSR”, *Ivi*, 4, p. 139.

⁸⁹ “Výstava Soudobé kultury v Brně 1928”, *Ivi*, 1928-1929 (II), 2, p. 45.

⁹⁰ “Kolonialní systém a režim na podkarpatské Rusi v ČSR v jubilejním roce osvobození”, *Ivi*, p. 46.

⁹¹ “Studujte na bauhause!!!”, *Ivi*, 1929-1931 (III), 5, p. 131.

⁹² K. Teige, “Sul fotomontaggio”, op. cit., p. 198.

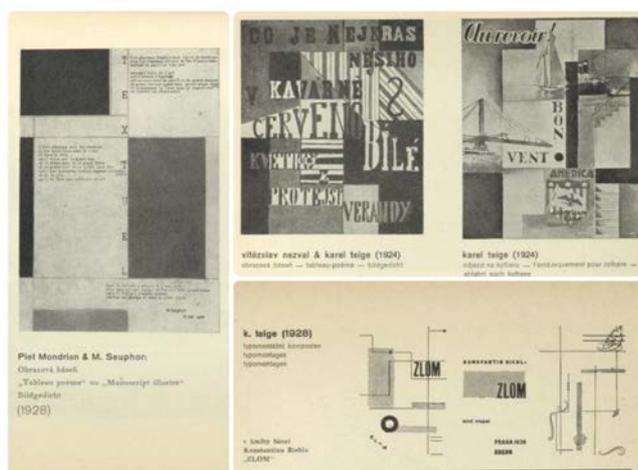


Fig. 10. A sinistra: P. Mondrian, M. Seuphor, “Tableau poème ou Manuscript illustré”, 1928, *ReD*, 1928-1929 (II), 7, p. 223. In alto a destra: V. Nezval, K. Teige, *Obrazová báseň* [Poesia visiva], 1924; K. Teige, *Odjezd na Kytěru* [Partenza per Citera], 1924, *ReD*, 1928-1929 (II), 8, p. 249. In basso a destra: K. Teige, tipomontaggi realizzati per la raccolta di poesie di K. Biebl *Zlom*, Praga 1928, *ReD*, 1928-1929 (II), 8, p. 261.

Chaplin (definito addirittura “primo poeta” e “Rimbaud del cinema”)⁹³, del quale *ReD* avrebbe pubblicato uno scritto dalle amare riflessioni sociali intitolato *Nessun dove*⁹⁴. Per il resto, l’iniziale infatuazione per il cinema occidentale si era decisamente spenta: poetisti e critici internazionali erano infatti unanimi nel condannare l’industria di Hollywood, colpevole di impedire a una delle forme artistiche più promettenti di spiccare il volo. Non avendo interesse a sviluppare le potenzialità del film, la cinematografia commerciale l’aveva sostanzialmente trasformato in un’imitazione del teatro (dunque un’imitazione al quadrato!)⁹⁵, resa più remunerativa da una diffusione e riproduzione potenzialmente illimitata. Ci si doveva guardare, però, anche dai benpensanti che vedevano nel film uno strumento pedagogico, anziché pura poesia⁹⁶. Rielaborando il concetto di *fotogenia* teorizzato da Delluc, il poetismo riteneva infatti che la vera poesia filmica potesse svilupparsi soltanto nell’assenza di una trama narrativa, o perlomeno riducendola a puro pre-

testo per una successione di scene emotivamente suggestive (tale carattere “associativo” è ben visibile nei due soggetti cinematografici pubblicati su *ReD*⁹⁷, uno dei quali opera di Vančura)⁹⁸. Un primo esempio di “film lirico” era stato *Il cane andaluso*⁹⁹ di Salvador Dalì e Louis Buñuel, ma in futuro la poesia fotogenica sarebbe andata ben oltre, trasformandosi in un “balletto meccanico [di] forme e luci” più affine agli spettacoli pirotecnici¹⁰⁰ che a un racconto per immagini. Sebbene fosse nato proprio per svolgere funzioni documentarie, come tutte le altre discipline anche il film doveva infatti sbarazzarsi di ogni contatto con la realtà, sublimandosi nell’astrazione¹⁰¹.



Fig. 11. H. Richter, film astratto, *ReD*, 1927-1928 (I), 10, p. 349.

Sebbene i sovietici perseverassero sulla strada del film documentario, letterario e propagandistico, nel campo della sperimentazione tecnica veniva riconosciuto loro un primato assoluto — in particolare grazie alla scuola del *kinoglaz* di Dziga Vertov,

⁹³ V. Vančura, “Lethargus (Láálanegulo)”, *Ivi*, 1929-1931 (III), 1, pp. 22-25; G. Neveux, “Tanečnice-hvězda”, *Ivi*, 3, pp. 65-70.

⁹⁴ Nella scrittura di soggetti cinematografici si erano cimentati anche Nezval, Seifert e lo stesso Teige; il film costituiva poi il principale oggetto d’interesse della sezione morava del Devětsil (formatasi a Brno nel 1923) e del suo capogruppo, il critico cinematografico Artuš Černík, che su *ReD* avrebbe pubblicato un articolo sul cinema sovietico (A. Černík, “Sovětský film”, *Ivi*, 1927-1928 (I), 2, pp. 69-72). A questo riguardo si veda P. Ingerle — L. Česálková, *Brněnský Devětsil a multimediální přesahy umělecké avantgardy*, Brno, 2014, catalogo dell’omonima mostra dedicata all’attività del Devětsil di Brno nelle arti multimediali. A ogni modo, si deve osservare che, dei tanti esperimenti cinematografici teorizzati dai poetisti, non un singolo progetto avrebbe trovato realizzazione.

⁹⁹ “Z filmu: Andaluský pes”, *ReD*, 1929-1931 (III), 3, p. 76.

¹⁰⁰ K. Teige, “Manifesto”, op. cit., pp. 312-313.

¹⁰¹ Idem, “Sull’estetica”, op. cit., p. 158.

⁹³ Idem, “Sull’estetica del film” [1929], Idem, *Arte e ideologia*, op. cit., p. 148.

⁹⁴ C. Chaplin, “Nikde”, *ReD*, 1927-1928 (I), 8, p. 280.

⁹⁵ K. Teige, “Sull’estetica”, op. cit., p. 146.

⁹⁶ E. Donce-Brisy, “Mocnosti kina”, *ReD*, 1927-1928 (I), 6, p. 229.

che aveva influito anche sulla formazione di Pudovkin ed Ejzenštejn (e le cui teorie Teige riproporrà nel saggio *Sull'estetica del film*, pubblicato su Studio). Nel numero dell'ottobre 1929, Vertov avrebbe presentato in un articolo le basi del suo metodo lavorativo: una complessa tecnica in più fasi volta a perfezionare il montaggio cinematografico come vero e proprio “dominio [...] sul tempo”, in grado di concentrarlo o scomporlo, e di creare “un legame visivo tra eventi distanziati”¹⁰², tracciando un filo logico nell'apparente caos della realtà. Il montaggio inoltre permetteva di osservare il medesimo fenomeno da diverse angolazioni e di “organizzare il movimento”¹⁰³ con strumenti quali rallentatore, acceleratore, moltiplicatore, moviola¹⁰⁴. Il *kino-glaz* aveva rivoluzionato il sistema cinematografico sostituendo all'occhio umano l'infinitamente più sensibile cine-occhio della macchina da presa, unico strumento in grado di cogliere senza fallo ogni singolo istante e sfumatura della realtà; ne conseguiva quindi il declino della figura del regista, soppiantato dalla più specializzata professione del montatore¹⁰⁵. Dai calcoli preliminari si sarebbe passati alla fase pratica del *trial-and-error*, per giungere infine alla formula esatta di una “creazione al cento per cento cinematografica”¹⁰⁶; non quindi una versione impura di teatro, né di letteratura. Altra figura destinata a decadere era quella dell'attore professionale, al quale il *kino-glaz* preferiva l'uomo della strada, ripreso mentre “è intento a vivere realmente la propria vita e non a recitare”¹⁰⁷. In termini di materialismo dialettico, se la figura del montatore rappresentava l'apice della specializzazione, quella dell'attore non professionista già guardava al futuro senza divisioni sociali e lavorative, in cui non ci sarebbe stata distinzione tra arte e gesti quotidiani.

L'obiettivo di sviluppare al massimo le potenzialità del cinema non si limitava alle ultime conquiste tecniche, ma si estendeva a tutte le risorse fino-

ra utilizzate in maniera scontata, come l'illuminazione. La concezione imperante nell'industria occidentale era quella di “fotogenia passiva”, ovvero di illuminazione naturalistica, quanto più neutra possibile; mai ci si era spinti a un suo utilizzo attivo, come “portatore di significato ed emozioni [...] che deve recitare con l'attore”¹⁰⁸ – un grave sottoutilizzo di ciò che rappresentava la materia costitutiva stessa della poesia fotogenica, “così come il colore è della pittura e il suono della musica”¹⁰⁹. Questa era anzi stata l'altra grande vittoria del cinema nei confronti della pittura: la manipolazione diretta dei raggi luminosi, senza la rudimentale mediazione del pigmento colorato, che è torbido e materico¹¹⁰. In un suo articolo, il regista Leo Mur proponeva quindi di sperimentare con intensità, direzione e rifrazione della luce, sistemi di illuminazione mobili anziché fissi, e materiali di diversa trasparenza, allo scopo di evidenziare elementi o suscitare particolari sensazioni, fino all'idea più temeraria e antinaturalistica di vestire ciascun personaggio di un proprio “abito di luce”, creando *leitmotif* luminosi correlati ad aspetti psicologici (illuminazione enfatica, triste, ironica) e persino alla classe sociale di appartenenza¹¹¹.

A differenza del montaggio, l'innovazione del film sonoro era stata accolta con un certo scetticismo, perché facilmente vittima di un uso ingenuo (inserimento di musica, rumori e canto del tutto ingiustificati, soltanto per far bella mostra delle nuove possibilità)¹¹² o ancor peggio speculativo (ai produttori si apriva la possibilità di esportare in tutto il mondo, potendo cambiare la lingua del sonoro molto più facilmente delle originarie didascalie). Personalità come Moholy-Nagy ponevano l'accento sulla necessità di un vero e proprio *montaggio sonoro*, non dissimile da quello visivo: un uso del suono dichiaratamente antinaturalistico, con pause, alternanze, sovrapposizioni e campi uditivi di-

¹⁰² D. Vertov, “Kino-glaz”, *ReD*, 1929-1931 (III), 1, p. 6.

¹⁰³ K. Teige, “Sull'estetica”, op. cit., p. 161.

¹⁰⁴ D. Vertov, “Kino-glaz”, *ReD*, 1929-1931 (III), 1, p. 6.

¹⁰⁵ V. Clementis, “Kinoglazisté na socialistickou výstavbu”, *ReD*, 1929-1931 (III), 9, p. 266.

¹⁰⁶ D. Vertov, “Kino-glaz”, *Ivi*, 1, p. 7.

¹⁰⁷ V. Clementis, “Kinoglazisté”, op. cit., p. 266.

¹⁰⁸ L. Mur, “Pasivní a aktivní fotogenie”, *ReD*, 1929-1931 (III), 3, pp. 70-72.

¹⁰⁹ K. Teige, “Sull'estetica”, op. cit., p. 141.

¹¹⁰ Idem, “Manifesto”, op. cit., p. 304.

¹¹¹ L. Mur, “Pasivní a aktivní fotogenie”, op. cit., pp. 70-72.

¹¹² D. Milhaud, “Ke zvukovému filmu”, *ReD*, 1929-1931 (III), 3, p. 72.

versi (registrazione da posizioni diverse rispetto alla fonte sonora, o attraverso materiali più o meno isolanti)¹¹³. Il suono era ancora relegato a una funzione di puro supporto; un suo uso maturo si sarebbe raggiunto solo con il “film acustico”, in cui i rapporti di potere tra immagine e suono si sarebbero invertiti¹¹⁴. Alla luce degli sviluppi odierni, poi, suona quasi profetica la proposta di unire proiezione cinematografica e teatro, superando il presunto antagonismo tra le due forme, così come la previsione di un “film plastico e a colori”, simile al moderno cinema a tre dimensioni¹¹⁵.

TEATRO

L'entusiasmo per le potenzialità del cinema non significava però un minore interesse verso il teatro, altrettanto presente all'interno di ReD. Gli articoli erano solitamente firmati dal direttore dell'Osvobozené Divadlo, Jindřich Honzl, e talvolta da Nezval, che con lui collaborava di frequente; all'attività del teatro poetista sarebbe stato inoltre dedicato l'intero numero dell'aprile 1928. L'Osvobozené Divadlo era nato con l'intenzione di liberare il teatro dalla “stilizzazione, la mancanza di realismo degli strumenti [scenici] e delle modalità di recitazione” attraverso

il lavoro sulla scena, che non aveva quasi niente della [precedente] struttura [...], il lavoro con una compagnia amatoriale priva di formazione accademica [...], il lavoro sulle rappresentazioni, non benedette dal successo [...] all'estero [...] o [...] nelle terre ceche. Gli unici soggetti moderni con un'idea della nuova sintassi drammaturgica sono quelli di Nezval¹¹⁶.

Le sue fonti d'ispirazione erano da una parte i futuristi e Apollinaire, dall'altra i russi Tairov e Mejerchol'd¹¹⁷. Ai primi era debitore per il loro superamento “dello psicologismo di Ibsen [...] e del decrepito ‘amletismo’”¹¹⁸: ne *I seni di Tiresia* (una delle *pièces* favorite dell'Osvobozené Divadlo) Apollinaire aveva sfidato il pessimismo della prima

guerra mondiale portando in scena una soave ironia¹¹⁹; Marinetti aveva spopolato con il varietà del *music-hall* e creato

sintesi [...] astratte [...] senza logica e psicologia [che] si rivolgono a tutti i sensi [...] divertono il pubblico con [...] sorprese e gli permettono di partecipare al gioco e all'azione [...] infischia[ndosene] dei tradizionali problemi del teatro¹²⁰.

Dalla pantomima di Tairov (che ai poetisti aveva ispirato anche il nome del loro teatro “Liberato”)¹²¹ e dalla biomeccanica di Mejerchol'd, l'Osvobozené Divadlo aveva invece tratto l'uso espressivo del corpo e un nuovo concetto di scenografia. La sua forma tradizionale, decorata con intenti naturalistici e rigidamente separata dal pubblico, costituiva infatti una grave limitazione: “un palcoscenico ligneo per una recitazione lignea”¹²². La nuova scena, progettata dall'architetto Obrtel coniugando “materia statica” (oggetti inanimati, colore) e “materia dinamica” (oggetti in movimento, luce e l'attore stesso)¹²³, non era un fondale passivo ma uno spazio tridimensionale che “coadiuva i movimenti ritmici dell'attore”¹²⁴. Ogni oggetto al suo interno, lungi dall'essere soltanto un “tocco di realismo”, doveva essere funzionalmente giustificato; in caso contrario si sarebbe verificata una contaminazione tra realtà scenica e realtà esterna, con risultati né autentici né poetici¹²⁵. Le sue linee geometriche non dovevano però scadere in un manierismo, come era di fatto accaduto al palcoscenico costruttivista e ai suoi iconici rettangoli e scalette, divenuti ormai una moda¹²⁶.

Era questa una delle svariate obiezioni mosse da Honzl al teatro di ispirazione russa; l'avanguardia poetista riconosceva l'importanza delle innovazioni di Tairov e Mejerchol'd, ma non vi si adeguava pedissequamente, tanto meno se nella versione banalizzata da accademici desiderosi di apparire

¹¹³ L. Moholy-Nagy, “K mluvicímu filmu”, *Ivi*, 1928-1929 (II), 8, p. 254.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ S. Ježek, “Revanche divadla”, *Ivi*, 1929-1931 (III), 9, p. 269.

¹¹⁶ J. Honzl, “O modernost v českém divadle”, *Ivi*, 1927-1928 (I), 7, p. 261.

¹¹⁷ V. Nezval, “Několik poznámek k tvorbě Jindřicha Honzla”, *Ivi*, p. 268.

¹¹⁸ K. Teige, “F. T. Marinetti”, *op. cit.*, p. 108.

¹¹⁹ J. Honzl, “Humor Prsů Tiresiových”, *ReD*, 1928-1929 (II), 3, p. 101.

¹²⁰ K. Teige, “F. T. Marinetti”, *op. cit.*, p. 108.

¹²¹ J. Honzl, “O modernost v českém divadle”, *ReD*, 1927-1928 (I), 7, p. 261.

¹²² *Idem*, “Nestavte divadla!” [1922], *Avantgarda známá a neznámá I.*, *op. cit.*, p. 419.

¹²³ V. Obrtel, “Hmota a scéna”, *ReD*, 1927-1928 (I), 7, p. 244.

¹²⁴ *Ivi*, p. 245.

¹²⁵ *Ivi*, p. 246.

¹²⁶ J. Honzl, “O modernost”, *op. cit.*, p. 252.

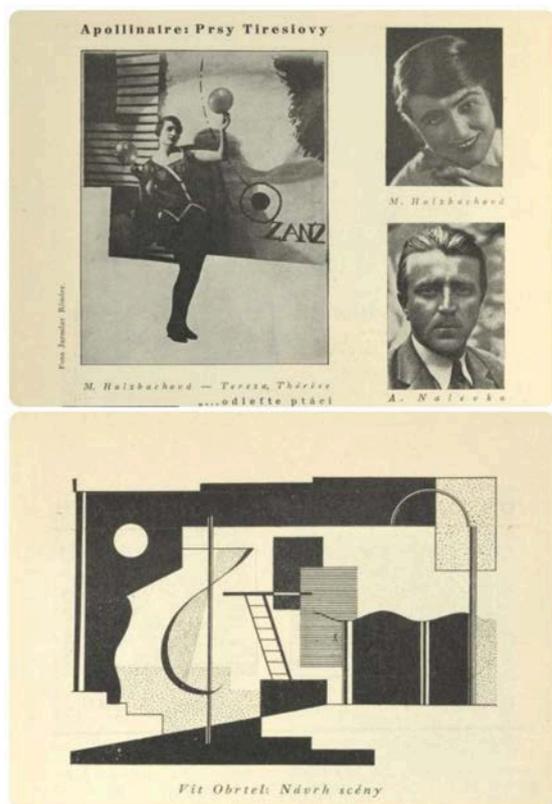


Fig. 12. In alto: J. Rössler, foto dalla rappresentazione de *Le mammelle di Tiresia* di G. Apollinaire presso l'Osvobozené Divadlo, regia di J. Honzl, *ReD*, 1927-1928 (I), 7, p. 236. In basso: V. Obrtel, progetto di scena teatrale, *ReD*, 1927-1928 (I), 7, p. 245.

moderni. L'Osvobozené Divadlo non aveva dovuto liberarsi soltanto dal classicismo in tutte le sue forme (architettura scenica, divisione aristotelica, impostazione attoriale), ma anche dal costruttivismo stesso¹²⁷ nelle sue derive schematiche. Un'altra conquista in seguito abusata era stata quella del movimento, che il teatro russo aveva depurato dal "gran gesto" enfatico, riportandolo allo stadio elementare di una contrazione fisica dei muscoli¹²⁸; tutto ciò era però ben presto degenerato nella "malattia [...] dell'arabesco costruttivista [...] cioè una serie di movimenti privi di significato solo perché l'attore si muova"¹²⁹, pure esibizioni ginniche. Nella concezione di "poesia del movimento" di Honzl, invece, la carica espressiva del corpo non si manifestava in appariscenti acrobazie, bensì nell'uso con-

trollato delle sfumature: l'attore doveva conoscere e padroneggiare i meccanismi del proprio "inconscio motorio" e saper manifestare anche i "movimenti invisibili [...] e improvvisi, associati [...] alle idee, alle parole o [...] agli stimoli nervosi"¹³⁰ – il concetto originario di costruttivismo era del resto l'economia dei mezzi, non un arbitrario sfoggio di abilità¹³¹. Agli inseguitori di mode Honzl ribatteva con le

belle parole di Teige su cosa sia [...] la modernità: una perfezione [...] che non si raggiunge abbandonando precipitosamente le vecchie posizioni e opere a caccia di qualcosa di più vistosamente moderno [...] bensì uno sforzo costante di levigatura [...]. La modernità è molto più tradizionale di quanto si immaginino¹³².

Non sorprende quindi che nel cartellone dell'Osvobozené Divadlo le più recenti creazioni di Honzl, Nezval, e altri membri del Devětsil coesistessero con opere non più recentissime (le *pièces* di Marinetti e Apollinaire, pur non dimostrandolo, avevano ormai superato la decina d'anni)¹³³. L'atteggiamento moderato di Honzl, tuttavia, gli si sarebbe in seguito ritorto contro, dopo aver intrapreso con il regista e compositore Burian un tentativo di svecchiare la scena teatrale di Brno. Conscio dei limiti materiali e culturali che vi avrebbe incontrato, Honzl aveva cautamente rinunciato a operazioni troppo avventurose, optando per una più ragionevole via di mezzo (limitarsi a rendere Brno "una scena provinciale decente")¹³⁴; la critica avrebbe però stroncato il suo operato, apparso troppo blando persino alla platea locale. Quest'insuccesso avrebbe avuto ripercussioni più ampie del previsto: i detrattori di Teige e Václavěk se ne sarebbero serviti per minare l'autorevolezza critica e ideologica dei due teorici, troppo tolleranti verso le scelte conservatrici dei loro amici e compagni (Honzl e Burian, ma anche Nezval e Seifert)¹³⁵.

¹²⁷ Ibidem.

¹²⁸ Idem, "O modernost", op. cit., p. 262.

¹²⁹ Ivi, p. 255.

¹³⁰ "Repertoár Osvobozeného divadla", *ReD*, 1927-1928 (I), 7, pp. 247-248.

¹³¹ B. Václavěk, "Honzl a E.F. Burian v Brně", Ivi, 1929-1931 (III), 2, p. 39.

¹³² I. Sekanina, "Jindřicha Štyrského koutek plný omylů čili z kouta do kouta" [1929], *Avantgarda známá a neznámá III.*, op. cit., pp. 139-144.

¹²⁷ Ivi, p. 262.

¹²⁸ J. Honzl, "Osvobozené divadlo", *ReD*, 1927-1928 (I), 1, p. 40.

¹²⁹ Ivi, p. 41.

Un caso a parte era rappresentato dal duo comico Voskovec + Werich, il cui cavallo di battaglia era lo spettacolo *Vest Pocket Revue*, che costituiva un genere a sé stante, basato più sull'aspetto performativo che recitativo: se “in teatro si lavora al quadrato”, perché oltre ad *agire* gli attori devono cercare anche di *assomigliare* a ciò che rappresentano, “toreadori, giocolieri, clown e *showgirls* invece hanno sempre fatto [solo] ciò che sanno ben fare. Per il teatro la *performance* è il mezzo, per il *music-hall* è lo scopo”¹³⁶. Sotto quest'aspetto si avvicinava molto al circo, che nel loro primo periodo i poetisti avevano eletto come “esempio di pulizia esecutiva, [...] metodo scientifico, e disciplina artistica”, per il fatto di saper tenere “insieme con una solida organizzazione cose [ecletticamente] stravaganti”¹³⁷, senza la minima apparenza di sforzo o pianificazione. Per il loro *music-hall*, Voskovec e Werich ricercavano una forma che non avesse nulla di teatrale o cinematografico, ma fosse unica nel suo genere: uno spettacolo “pervaso dal ritmo della vita moderna”, con “musica non solo per le orecchie ma anche per la bocca e per le gambe”, e una comicità che “come un fungo [...] si moltiplica” all'infinito, ovvero la risata per la risata di origine dadaista, umorismo allo stato puro “il cui unico collegamento con la realtà è il riso”¹³⁸.

ARCHITETTURA

ReD riservava all'architettura un ruolo di primo piano, testimoniato dagli svariati articoli, progetti (spesso corredati da disegni estremamente tecnici e dettagliati) e numeri monografici a essa dedicati nel corso delle tre annualità. Nel 1930 un numero speciale sarebbe stato interamente occupato da un saggio sulla sociologia dell'architettura¹³⁹, scritto da Teige in occasione del suo ciclo di lezioni al Bauhaus di Dessau (a sua volta protagonista dell'uscita precedente¹⁴⁰, eccezionalmente redatta in tede-

sco). L'importanza attribuita a questa tematica rispecchiava gli interessi personali di Teige, che tra le varie branche creative considerava l'architettura non solo quella maggiormente predisposta a svilupparsi in termini costruttivistici (dipendendo da fattori tecnologici e industriali più di ogni altra disciplina), ma anche quella con le ricadute più dirette sulla vita della popolazione. Fedele alla sua visione antropocentrista¹⁴¹, Teige poneva infatti l'efficienza del metodo costruttivista al servizio dell'uomo, e non viceversa:

Lo scopo è creare case a misura d'uomo, un'umanizzazione dell'architettura [...] perché la vita ci si possa svolgere in modo migliore. Pensare a un'architettura di qualità significa pensare a una vita di qualità, socialmente ordinata. La questione [...] abitativa diventa [...] la base di filosofia, sociologia ed etica. Una mappatura della vita¹⁴².

Tra architettura e organizzazione sociale sussisteva infatti un rapporto di reciproca influenza, che permetteva sia di spiegare le principali emergenze cittadine come risultato di scelte urbanistiche errate, sia di analizzare le modalità costruttive come una proiezione di ideologie e interessi di classe; uno strumento completo di “critica della vita”¹⁴³ in una data epoca e società.

Come sempre, l'analisi di Teige non poteva prescindere da uno studio diacronico dell'architettura, affrontato però con metodo costruttivista: un approccio, cioè, che non suddividesse le varie epoche in base a stili decorativi, ma secondo le evoluzioni tecniche dettate da innovazioni tecnologiche e rivoluzioni socio-economiche. Più che una storia dell'arte, una storia della tecnica – una lotta dialettica di tipo darwinista, svoltasi in un alternarsi di crescendo e ribaltamenti¹⁴⁴. Nel diciottesimo secolo la borghesia emergente aveva coltivato il progresso per raggiungere e scalzare l'aristocrazia; quando poi ciò si era realizzato, l'innovazione scientifica e tecnologica era improvvisamente divenuta una

¹³⁶ J. Voskovec – J. Werich, “Music-hall a co z toho pošlo”, *ReD*, 1927-1928 (I), 7, p. 264.

¹³⁷ J. Honzl, “O modernost”, op. cit., p. 262.

¹³⁸ J. Voskovec – J. Werich, “Music-hall”, op. cit., p. 264.

¹³⁹ K. Teige, “K sociologii architektury”, *ReD*, 1929-1931 (III), 6-7, pp. 163-223.

¹⁴⁰ Si veda il numero monografico di *ReD*, 1929-1931 (III), 5.

¹⁴¹ “Contro tutti i criteri estetici e stilistici il costruttivismo pone il [...] criterio umano. [...] l'uomo è la misura di tutte le cose”, K. Teige, “Il costruttivismo e la liquidazione dell'arte” [1925], Idem, *Arte e ideologia*, op. cit., p. 33.

¹⁴² Idem, “Soudobá mezinárodní architektura”, *ReD*, 1927-1928 (I), 5, p. 196.

¹⁴³ Idem, “K sociologii”, op. cit., p. 205.

¹⁴⁴ Ivi, p. 163.

minaccia, poiché il proletariato avrebbe potuto servirsi allo stesso modo. Per quanto controproducente potesse sembrare, la nuova classe dominante si preoccupava ora di porre un freno allo sviluppo, imbrigliandolo con istituzioni e ideologie conservatrici, di cui lo stile storicizzante era una delle varie manifestazioni¹⁴⁵. A esso si doveva l'aspetto attuale delle città, con "esemplari autentici accanto a numerosi falsi"¹⁴⁶ di costruzione recente. L'opinione comune, del resto, non attribuiva all'architettura moderna più di venti-trent'anni; perché ci si accorgesse della sua esistenza era stato prima necessario che iniziasse a coinvolgere le costruzioni civili, unico ambito degno dell'attenzione degli storici dell'arte.

Le origini della nuova architettura risalgono invece già alla metà del diciannovesimo secolo, quando il passaggio dalla produzione manifatturiera a quella industriale aveva posto sfide mai affrontate prima, che richiedevano nuove soluzioni e competenze. Alla costruzione di stabilimenti industriali e infrastrutture era infatti estranea ogni velleità artistica; si trattava di progetti puramente utilitaristici, la cui forma doveva imperativamente adeguarsi alla funzione d'uso e a un'economia delle risorse, producendo un'architettura "inusitata, nuova, audace e leggera"¹⁴⁷, a suo modo non priva di una certa bellezza. È stato in questo periodo che dalla specializzazione del lavoro era emersa la figura dell'ingegnere, tanto lontano dall'arte quanto lo era l'architetto dalla scienza¹⁴⁸. La nuova architettura, infatti, "non crea monumenti, bensì strumenti"¹⁴⁹; scambia "la quantità con la qualità", e la goffa imponenza con "costruzioni leggere, aperte, di dimensioni minime, ragnatele e merletti d'acciaio"¹⁵⁰, che presto si sarebbero potute ordinare in fabbrica e montare come prefabbricati¹⁵¹.

Con l'industrializzazione, tuttavia, si era verificata anche una migrazione di massa dalle campagne,

cosa a cui non si era preparati perché la razionalizzazione del metodo costruttivo si era finora limitata al settore produttivo, ignorando del tutto quello civile¹⁵². Questa mancanza di pianificazione non poteva che sfociare in una serie di problemi; la sovrappopolazione, in particolare, era responsabile di tutte le maggiori emergenze sociali: sfruttamento, mancanza di istruzione, degrado morale, criminalità e problemi igienico-sanitari¹⁵³. Un'altra conseguenza era il traffico, esasperato dalla conformazione tipica delle città europee, sorte in un'epoca in cui l'accesso e il raggiungimento del centro cittadino venivano resi quanto più disagiati per ragioni difensive. Mura di cinta, porte d'ingresso e vicoli tortuosi erano aspetti pittoreschi ma anche antieconomici e insalubri, poiché impedivano tanto la circolazione dei mezzi di trasporto, quanto quella di luce e aerazione¹⁵⁴. Anche là dove da metà Ottocento si era provveduto a ricostruire viali ampi e rettilinei, lo si era fatto in modo poco lungimirante, non potendo immaginare la diffusione dell'automobile e pensando piuttosto a motivazioni di ordine pubblico, ovvero a rendere impossibile l'innalzamento di barricate¹⁵⁵. Del resto le metropoli americane, pur avendo un impianto più moderno delle città del vecchio mondo, soffrivano ugualmente del traffico urbano, a causa del simultaneo spostamento di migliaia di persone negli orari di punta – il risultato di un'eccessiva concentrazione delle attività cittadine.

Sotto l'aspetto urbanistico, Praga era considerata da Teige un esempio da manuale di gestione scorretta, dalla misera baraccopoli che la circondava ai presunti quartieri risanati, di recente ricostruzione, ma con gli stessi problemi di prima: "le nostre case [...] sono bare a cinque o sei piani. Tra le tombe del cimitero c'è più spazio d'aerazione [...] e attorno [...] c'è almeno una striscia d'erba"¹⁵⁶; la città sarebbe stata addirittura una delle più sporche d'Europa e gli stabilimenti industriali erano situati proprio là dove le correnti d'aria avrebbero meglio

¹⁴⁵ Ivi, pp. 169-170.

¹⁴⁶ Ivi, p. 170.

¹⁴⁷ Idem, "Mezinárodní soudobá architektura", *ReD*, 1928-1929 (II), 9, pp. 270-271.

¹⁴⁸ Idem, "K sociologii", op. cit., p. 168.

¹⁴⁹ Ivi, p. 171.

¹⁵⁰ Ivi, p. 172.

¹⁵¹ Idem, "Soudobá mezinárodní architektura", op. cit., p. 196.

¹⁵² Idem, "Mezinárodní soudobá architektura", op. cit., pp. 270-271.

¹⁵³ Idem, "K sociologii", op. cit., p. 186.

¹⁵⁴ Ivi, p. 181.

¹⁵⁵ Idem, "Soudobá mezinárodní architektura", op. cit., p. 196.

¹⁵⁶ Ivi, p. 187.

trasportato ceneri e fumi sul centro abitato¹⁵⁷. Le autorità promettevano continuamente nuove abitazioni ma si limitavano a smantellare gli insediamenti dei più disagiati¹⁵⁸ seguendo una politica di gentrificazione – risanamento sì, ma *dal proletariato*¹⁵⁹. La situazione appariva ancor più desolante se si pensava che a inizio secolo l'architettura ceca era stata una delle più innovative d'Europa; in breve tempo, però, si era docilmente piegata alle esigenze del cliente borghese¹⁶⁰.

La pianificazione urbana era in ogni caso un problema universale, che da tempo immemore stimolava gli intellettuali a elaborare progetti spesso privi di ogni senso pratico, come lo erano le città ideali del Rinascimento. Un caso a parte era rappresentato dalla “città futurista” dell'italiano Sant'Elia, in cui dominavano due concetti: libertà di movimento (con aeroporti, stazioni, ponti a tre corsie e ascensori in moto perpetuo) e temporaneità (“le nostre costruzioni non ci sopravvivranno, lasciate che ogni generazione si costruisca la sua città”)¹⁶¹. Pur riconoscendovi una buona dose di utopismo, Teige ammetteva che l'idea di costruire “non monumenti [...] ma edifici semipermanenti” aveva colto perfettamente le esigenze della modernità, poiché “le case costruite oggi non potranno più essere adeguate tra un centinaio d'anni”¹⁶². La ricerca della massima adattabilità era una costante nel pensiero di Teige, che immaginava facciate rotanti per meglio sfruttare la luce solare¹⁶³ e ammirava la flessibilità della casa tradizionale giapponese: uno scheletro privo di pareti, ma dotato di pannelli retrattili che permettevano di trasformare gli spazi a proprio piacimento¹⁶⁴.

A ogni modo, nemmeno i progetti più razionali solevano apportare miglioramenti, perché imbevuti di idee filantropiche, tipiche del sentimentalismo

borghese¹⁶⁵. Ne erano un esempio lampante le cosiddette “città giardino”, innovazione anglosassone importata in Cecoslovacchia da Baťa. Dietro al paternalistico sfoggio di generosità si nascondeva un calcolo senza scrupoli: le misere abitazioni fornite e i servizi di *welfare* sarebbero stati ampiamente ripagati dall'aumento della produttività e dalle trattative sul salario¹⁶⁶, oltre a rendere gli operai ancor più vincolati al datore di lavoro; una forma più raffinata di sfruttamento, quindi. Il presupposto di molti progetti, incluse le case-alveare di Le Corbusier, era infatti il seguente: “costruite a questa gente abitazioni umanamente sostenibili (Voi capitalisti!), altrimenti si vedrà costretta a fare una rivoluzione!”¹⁶⁷. Il persistere di questa *forma mentis*, borghese e antirivoluzionaria, era peggior del più fantasioso utopismo: nel tempo molti ostacoli tecnici si sarebbero potuti superare, ma ciò non sarebbe comunque servito se come punto di partenza continuavano a esserci presupposti errati. “Gli errori alla base delle singole teorie [...] sono in genere prova di insufficiente esperienza sociale e mancanza di consapevolezza di classe da parte degli architetti”¹⁶⁸, che continuavano a mancare il bersaglio perché si ponevano le domande sbagliate. La questione abitativa non poteva essere risolta nell'ambito del sistema economico e sociale vigente, che rappresentava il nucleo stesso del problema; l'architettura doveva perciò elaborare dei piani che non fossero solo una toppa a questa o quell'emergenza, ma puntassero a un cambiamento strutturale: “non un miglioramento, ma la rivoluzione”¹⁶⁹. In quest'ottica, il primo passo da compiere sarebbe stato l'abolizione della proprietà privata, che rendeva possibile la speculazione edilizia in tutte le sue forme: dallo spreco di una risorsa preziosa come lo spazio alla catena di sfruttamento rappresentata dalla pratica dell'affitto e subaffitto¹⁷⁰ – la casa non come diritto, ma come merce¹⁷¹.

¹⁵⁷ Ibidem.

¹⁵⁸ Ivi, p. 188.

¹⁵⁹ Idem, “Architettura e lotta di classe” [1931], Idem, *Arte e ideologia*, op. cit., p. 268.

¹⁶⁰ Idem, “Mezinárodní soudobá architektura”, op. cit., pp. 272.

¹⁶¹ Idem, “K sociologii”, op. cit., p. 190.

¹⁶² Ibidem.

¹⁶³ Idem, “Soudobá mezinárodní architektura”, op. cit., p. 198.

¹⁶⁴ Ivi, p. 197.

¹⁶⁵ Idem, “K sociologii”, op. cit., p. 165.

¹⁶⁶ Ivi, p. 197. Si veda anche Idem, “Architettura”, op. cit., p. 273.

¹⁶⁷ Idem, “K sociologii”, op. cit., p. 166.

¹⁶⁸ Ivi, p. 167.

¹⁶⁹ Ivi, p. 204.

¹⁷⁰ Ivi, p. 200.

¹⁷¹ Ivi, p. 201.

Se le case popolari avevano l'aspetto di caserme o carceri, l'abitazione privata borghese era un misto tra fortezza difensiva e palazzo di rappresentanza, giunto dal Medioevo al Ventesimo secolo praticamente immutato: innumerevoli stanze, ciascuna adibita a una funzione differenziata¹⁷², e spesso nemmeno sfruttata su base quotidiana. Pur con tutti i suoi comfort, la casa di proprietà non era comunque impermeabile al degrado circostante, e per di più contribuiva non solo all'oppressione del proletariato, ma anche dei suoi stessi abitanti: in particolare della donna, moglie-madre-casalinga e sempre più spesso anche impiegata, sfruttata ben oltre le otto ore garantite a ogni lavoratore, e certamente impossibilitata a “vivere come una persona di cultura, leggere, istruirsi, fare sport (o forse il lavoro in cucina è uno sport?), partecipare alla vita pubblica e alle attività artistiche”¹⁷³. Il focolare domestico negava la possibilità di un’“autonomia individuale e della psicologicamente necessaria distanza tra individui [...] anche all'interno del vincolo coniugale” : il risultato di una visione borghese e bigotta dei rapporti tra i sessi, del tutto anacronistica per la persona dotata di “nervi moderni”¹⁷⁴. Per questo motivo, e in seguito all'aumento di coppie senza figli e persone celibi, il concetto di famiglia come unità di misura sociale e abitativa era del tutto superato; l'appartamento minimo dotato di camera matrimoniale e cucina privata non avrebbe risolto la penuria abitativa e con buona probabilità sarebbe diventato la dimora di una giovane coppia benestante¹⁷⁵. La proprietà privata era insomma un simbolo del possesso in tutte le sue manifestazioni ideologiche: patriarcato, sfruttamento, sentimento nazionale¹⁷⁶: ecco spiegato perché la “libertà sta nell'abbandono delle case”¹⁷⁷.

La scienza costruttiva, inoltre, avrebbe dovuto abbandonare la ricerca dell'*appartamento minimo* come prospettiva riservata al solo ceto medio-

basso (in opposizione ai benestanti, che potevano restare nelle loro case spaziose: “un piccolo appartamento per un piccolo uomo”)¹⁷⁸ per farne una soluzione universale all'altezza dell'uomo moderno¹⁷⁹. In ultima istanza, “la socializzazione dell'abitazione è attuabile soltanto in concomitanza con la socializzazione [...] della produzione industriale e agricola, dei trasporti e della distribuzione”¹⁸⁰, ovvero in un contesto di nazionalizzazione, dove le attività economiche non sono lasciate all'anarchia capitalista, ma alla pianificazione scientifica di un grande trust socialista – lo stato¹⁸¹.

La Russia, che spesso per Teige rappresentava un riferimento culturale più a parole che di fatto, in quest'ambito era davvero riuscita a imporsi come modello vincente: ciò che in Europa era sempre rimasto allo stato di utopia, soltanto in Unione sovietica si era potuto realizzare¹⁸². Abitazioni e fabbriche erano passate nelle mani dello stato, che aveva poi dato il via a un'imponente opera di elettrificazione del territorio e alla fondazione di nuove città, sorte sulla base di un piano razionale. I terreni particolarmente fertili o dotati di risorse naturali erano stati preservati dall'edificazione selvaggia, mentre la distinzione tra città e campagna¹⁸³ si stava superando con la creazione di ibridi tra la fabbrica e il *sovchoz*. L'innovazione principale, tuttavia, era la nuova abitazione mutuata dal modello alberghiero: cellule abitative per una sola persona (le coppie potevano però richiedere stanze contigue), prive di cucina, salotto o angolo studio. Per quest'ultimo bastava l'ufficio, mentre la preparazione e distribuzione dei pasti spettava a mense comunitarie in grado di sfamare centinaia di persone, razionalizzando al massimo le risorse; la vita sociale, poi, poteva svolgersi nei club e luoghi di svago appositi¹⁸⁴. I bambini e ragazzi sotto i diciassette anni risiedevano in una sorta di cittadina a loro riservata, dove la

¹⁷⁸ K. Teige, “K sociologii”, op. cit., p. 167.

¹⁷⁹ Ivi, p. 202.

¹⁸⁰ Ivi, p. 199.

¹⁸¹ Ivi, p. 210.

¹⁸² Si noti però che tra i progetti pubblicati su ReD, gran parte era opera di architetti occidentali.

¹⁸³ Ivi, p. 212.

¹⁸⁴ Ivi, pp. 216-217.

¹⁷² Ivi, p. 195. Si veda anche Idem, “Soudobá mezinárodní architektura”, op. cit., p. 194.

¹⁷³ Idem, “K sociologii”, op. cit., p. 215.

¹⁷⁴ Ivi, p. 200.

¹⁷⁵ Idem, “Architettura”, op. cit., p. 271.

¹⁷⁶ Idem, “K sociologii”, op. cit., p. 198.

¹⁷⁷ Ivi, p. 206. Si veda anche Z. Rossmann, “Architektura a sovětské zřízení”, *ReD*, 1927-1928 (1), 2, p. 64.

nuova generazione comunista [...] cresce, educata secondo i metodi pedagogici più moderni, nelle più favorevoli condizioni igieniche e psicologiche, [...] liberata dalla pressione dei rapporti familiari, non guastata da un'educazione dilettantesca governata [...] dal cieco amore materno, non schiacciata da complessi psicologici verso i genitori, non viziata dal tepore del focolare domestico¹⁸⁵.

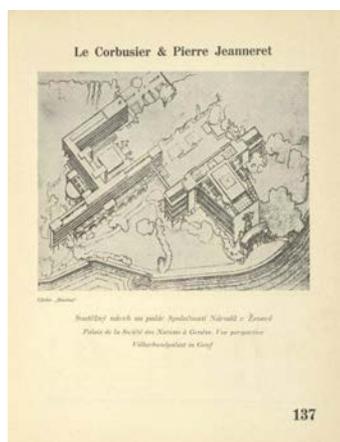


Fig. 13. Le Corbusier, P. Jeanneret, proposta di progetto per il Palazzo delle Nazioni a Ginevra, *ReD*, 1927-1928 (I), 4, p. 137.

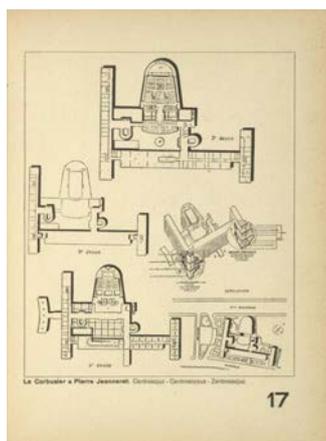


Fig. 14. Le Corbusier, P. Jeanneret, progetto per il *Centrosojuz* di Mosca, *ReD*, 1929-1931 (III), 1, p. 17.

Sebbene non si fosse ancora provveduto alla ricostruzione di quel “villaggio semiorientale da due milioni di abitanti”¹⁸⁶ che era la capitale russa, Teige attendeva con entusiasmo la realizzazione del *Centrosojuz* di Mosca, che in seguito a un lungo ciclo di concorsi era stato affidato a Le Corbusier¹⁸⁷.

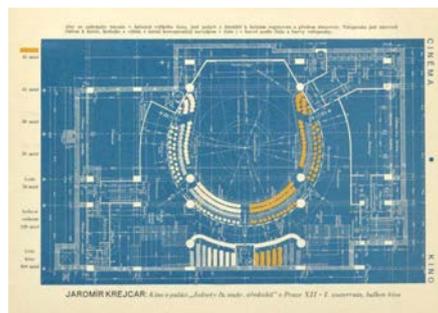


Fig. 15. J. Krejcar, progetto di cinema, *ReD*, 1927-1928 (I), 5, p. 179.

Altra fonte di ammirazione erano poi le impressionanti costruzioni “da record” della Russia sovietica, come ad esempio la Direzione dell’industria di stato a Charkov. Si trattava del complesso più grande d’Europa e forse del mondo¹⁸⁸, paragonabile a una cittadina e dotato al suo interno di ogni servizio – sicuramente non un esempio dell’architettura leggera e flessibile esaltata da Teige in altri suoi articoli.

Oltre alle analisi di Teige, *ReD* avrebbe pubblicato anche contributi di architetti cechi e internazionali (Obrtel, Rossmann, Krejcar, Ginsburg, Le Corbusier e altri), dalle cui teorie, del resto, Teige traeva a piene mani. A riguardo di Le Corbusier, è interessante notare come la rivista fosse molto attiva nel sostenere il suo progetto per il *Mundaneum* di Ginevra¹⁸⁹, senza accennare alle svariate obiezioni che Teige avrebbe invece scelto di esprimere su altri periodici¹⁹⁰.

LE ALTRE DISCIPLINE

Del vasto raggio di discipline che *ReD* si proponeva di coprire, molte sono poi state toccate soltanto di sfuggita, messe in ombra da ambiti maggiormente privilegiati; sorprendentemente, tra gli argomenti “marginali” si può annoverare anche la musica, ambito di cui la rivista si occupava molto sporadicamente. Teige del resto dava espressamente precedenza alle forme artistiche di tipo visivo, auspicando una progressiva otticizzazione del-

¹⁸⁵ Ivi, p. 218.

¹⁸⁶ Ivi, p. 213.

¹⁸⁷ Idem, “Nová díla sovětské architektury”, *ReD*, 1928-1929 (II), 9, p. 276.

¹⁸⁸ Ivi, p. 278.

¹⁸⁹ R., “Le Corbusier a Ženeva”, Ivi, 1927-1928 (I), 5, p. 189.

¹⁹⁰ K. Teige, “Anti-Corbusier” [1929-1930], Idem, *Arte e ideologia*, op. cit., pp. 203-248.

la poesia e bollando la ricerca di effetti sonori come uno stratagemma accettabile nel “periodo pre-Gutenberg”¹⁹¹ ma non in un’epoca dominata dalla vista. A Marinetti, per esempio, Teige rimproverava proprio di essere caduto nel “notorio errore”¹⁹² dell’onomatopea, che nelle sue *Parole in libertà* aveva cercato di trasporre graficamente con l’uso del grassetto e di caratteri di diverse dimensioni¹⁹³ – una mortificazione del carattere tipografico, messo al servizio della sonorità invece di veder valorizzata la sua forma¹⁹⁴, quella “magia [...] dei segni”¹⁹⁵ che Nezval aveva saputo esaltare nel suo “Alfabeto”. Il rifiuto di una musicalizzazione della poesia era inoltre stato causa di divergenze tra i poetisti e Roman Jakobson, che suggeriva loro di sperimentare maggiormente con le potenzialità sonore della lingua ceca e dei neologismi¹⁹⁶. Per Teige, invece, l’impatto emotivo dell’udito sarebbe stato trascurabile, “persino [...] più debole degli altri cosiddetti sensi inferiori [...] come il tatto, l’olfatto ecc.”¹⁹⁷. Questa radicale sfiducia era motivata dalla scarsa sensibilità e precisione dell’udito nel registrare gli stimoli esterni, ma forse anche da una sua particolare propensione a subire interferenze da parte dell’intelletto – un’altra valida ragione per non eleggerlo a percorso ideale per raggiungere il nucleo emotivo dell’uomo.

L’esperienza uditiva suscitava il suo interesse solo se in qualche modo collegata con la vista, come nel caso dell’udito colorico¹⁹⁸ prefigurato da Rimbaud (in realtà un fenomeno neurologico denominato *sinestesia cromatica*) o della possibilità di una cosiddetta “arte optofonica”, realizzata dalla conversione reciproca di onde acustiche e luminose¹⁹⁹. Un intento simile animava la ricerca dello

scienziato russo Lev Theremin, che su ReD avrebbe presentato la sua invenzione in grado di tradurre il movimento in suono: un promettente passo verso una futura sintesi di “musica + colore, musica + movimento, musica + danza, musica + olfatto, musica + tatto”²⁰⁰. L’Unione sovietica dimostrava del resto un notevole interesse per gli studi musicologici, finanziando ricerche su nuovi materiali, sulla fisiologia del sistema uditivo, e sulla melodia della musica popolare²⁰¹ – cosa, quest’ultima, doppiamente lontana dal poetismo, che non nutriva grande simpatia per il folclore. Sulla radio il giudizio dei poetisti era unanimemente negativo: Václavek invocava la sua liberalizzazione scagliandosi contro il monopolio degli accademici, che trasmettevano solo brani antiquati e perseveravano nella distinzione tra musica “seria” e “leggera” (“suona come quando si dice ‘una ragazza leggera’”)²⁰². Teige bocciava i drammi radiofonici e affermava che

l’attuale radiodiffusione è senza dubbio [...] riproducibile [...]. Ma a noi interessa una poesia radiogenica [...] tanto distante dalla letteratura e dalla recitazione quanto dalla musica [...] poesia senza parole e non [...] un’arte verbale²⁰³.

Per quanto ReD includesse anche riproduzioni di opere plastiche, tale ambito ha avuto un ruolo pressoché inesistente nei suoi articoli. L’opera scultorea veniva infatti ritenuta priva di scopo; la disciplina che più sapeva valorizzare la materia era l’architettura. Uno dei pochi articoli dedicati alle arti plastiche è uno scritto di Honzl sulle maschere dei popoli primitivi²⁰⁴, che però all’autore non interessavano tanto in qualità di sculture, quanto per il fatto di essere autentica poesia – in questo caso, poesia plastica. Non essendo ancora minate dal pensiero razionale, le tribù indigene vivevano la dimensione emotiva con intensità tale da credere che le proprie sensazioni potessero concretizzarsi in entità esterne, tangibili e ancor più reali di qualsiasi fenomeno naturale. Le maschere rituali, dunque, altro non

¹⁹¹ Idem, “Manifesto”, op. cit., p. 299.

¹⁹² Ivi, p. 300.

¹⁹³ Ivi, p. 298.

¹⁹⁴ K. Srp – P. Bregantová – L. Bydžovská, *Karel Teige a typografie*, op. cit., p. 38.

¹⁹⁵ K. Teige, “Manifesto”, op. cit., p. 300.

¹⁹⁶ J. Fabianová, “‘Ruku v ruce s básnictvím’. Roman Jakobson a Umělecký svaz Devětsil”, *Slovo a smysl*, 2005 (II), 4, pp. 74-95. Si veda anche R. Jakobson, “Konec básnického umprumáctví a živnostnictví”, *Pásmo*, 1925 (I), 13-14, pp. 1-2.

¹⁹⁷ K. Teige, “Manifesto”, op. cit., p. 313.

¹⁹⁸ Ivi, p. 307.

¹⁹⁹ Ivi, p. 314.

²⁰⁰ L. Theremin, “Nové cesty hudební tvorby”, *ReD*, 1927-1928 (I), 4, p. 154.

²⁰¹ A. M. Avraamov, “Universální zvukový systém”, Ivi, 6, pp. 222-223.

²⁰² B. Václavek, “O svobodní rozhlas”, Ivi, 10, p. 354.

²⁰³ K. Teige, “Manifesto”, op. cit., p. 313.

²⁰⁴ J. Honzl, “Taneční masky primitivů (Část 1)”, *ReD*, 1927-1928 (I), 3, p. 105-116.

erano che emozioni materializzate: nuove realtà artificiali, plasmate sotto la spinta di un puro istinto creativo e slegate da qualsiasi scopo o modello – in breve, il prototipo della vera poesia.

Ben più sorprendente è la scarsa presenza di articoli dedicati alla tipografia, uno dei principali campi di attività di Teige prima che rivolgesse il proprio interesse quasi esclusivamente allo studio dell'architettura. Sul piano pratico non aveva comunque smesso di interessarsene, occupandosi personalmente di progettare le copertine secondo i dettami della grafica costruttivista, con forme essenziali, un uso parsimonioso del colore, e un'impostazione rigorosamente asimmetrica²⁰⁵. Nel corso degli anni Teige si sarebbe orientato verso soluzioni sempre più minimaliste, riducendo le immagini di copertina ed eliminando le originarie bande colorate, perché poco funzionali. La minuzia con cui curava la realizzazione materiale della rivista è testimoniata da una nota agli impaginatori, visibile nel numero del luglio 1928, in cui Teige forniva rigorose istruzioni su dettagli quali la disposizione delle pagine e il colore della carta da risguardo²⁰⁶. Un articolo del grafico Oskar Poskočil, pubblicato nel numero *Foto film typo* dell'aprile 1929, identificava nel caos eclettico di stili ornamentali e nella simmetria le due più pericolose tendenze della tipografia odierna²⁰⁷. Invece di un assortimento di caratteri eccentrici e poco sfruttabili, ci si sarebbe dovuti attenere alle forme pulite dei caratteri senza grazie, compatti e leggibili, anche se ulteriormente perfezionabili (Teige aveva ad esempio studiato delle possibili modifiche al *sans-serif* di Herbert Mayer)²⁰⁸. Si sottolineava inoltre la necessità di abolire la simmetria come criterio compositivo, trattandosi non soltanto di uno spreco di spazio ma, come dimostrato da esperimenti sulla visione, anche di un ostacolo alla lettura, che guidava l'occhio da destra a sinistra anziché nel verso corretto²⁰⁹. Dai tempi di

Gutenberg, del resto, non si era ancora pensato a sfruttare il supporto cartaceo come vero e proprio strumento ottico, con caratteristiche cromatiche e di *texture* da valorizzare; per quanto riguarda le dimensioni, invece, si sarebbe dovuti procedere a una normalizzazione del formato, la cui disomogeneità era cagione di gravi sprechi²¹⁰ (fogli con tali caratteristiche, tuttavia, erano quasi impossibili da reperire in territorio cecoslovacco, e per questo motivo ReD doveva uscire in formato non normalizzato)²¹¹. In ogni caso, se c'era qualche prospettiva di innovazione, la si doveva attendere proprio dalla stampa utilitaria, molto più recettiva verso le innovazioni di quella letteraria, conservatrice nella forma quanto nei contenuti²¹². In un altro articolo, Jan Tschichold proponeva la completa abolizione dell'uso delle maiuscole, che del resto erano frutto di un errore storico risalente al rinascimento, quando a caratteri di epoca carolingia pensati per la scrittura a penna (minuscoli) erano stati uniti caratteri romani per iscrizioni lapidarie (maiuscoli), ritenuti coevi²¹³. Se un utilizzo esclusivo del maiuscolo era impensabile, a causa della difficoltà di lettura e dell'immediato effetto enfatico, la stampa in minuscolo era particolarmente rilassante per l'occhio e avrebbe evitato sprechi di tempo e denaro. Senza le maiuscole, le macchine da scrivere sarebbero costate meno; scrivere sarebbe inoltre stato più agevole, e ci si sarebbe finalmente potuti concentrare sul contenuto, anziché sulle norme ortografiche²¹⁴.

In realtà, la teoria di Tschichold era formulata dal punto di vista del tedesco, caratterizzato da un uso delle maiuscole molto più complesso che in altre lingue; la sua attuazione era vantaggiosa, ma solo in determinate condizioni. Come osservava Teige in una sua nota, all'interno di ReD un uso sistematico del minuscolo non sarebbe stato auspicabile, perché in una rivista già costretta a stampare in caratteri minuti per la scarsità di spazio ciò si sarebbe

²⁰⁵ K. Srp – P. Bregantová – L. Bydžovská, *Karel Teige a typografie*, op. cit., pp. 106-107.

²⁰⁶ K. Teige, "Upozornění pro kniháře", *ReD*, 1927-1928 (I), 10, p. 336.

²⁰⁷ O. Poskočil, "Nové typografické tendence", *Ivi*, 1928-1929 (II), 8, p. 255.

²⁰⁸ K. Teige, "Návrh reformy Bayerova písma", *Ivi*, p. 255.

²⁰⁹ O. Poskočil, "Nové typografické tendence", op. cit., p. 257.

²¹⁰ *Ivi*, p. 258.

²¹¹ K. Teige, "A + a – a, K článku Jana Tschicholda", *Ivi*, 1929-1931 (III), 4, p. 113.

²¹² O. Poskočil, "Nové typografické tendence", op. cit., p. 258.

²¹³ J. Tschichold, "Nač ještě veliká písmena?", *Ivi*, 1929-1931 (III), 3, p. 82.

²¹⁴ *Ivi*, p. 83.

rivelato un ostacolo più che un aiuto alla lettura. In precedenza, soltanto un paio di articoli di Moholy-Nagy erano stati stampati senza maiuscole, rispettando la volontà dell'autore; in seguito all'articolo di Tschichold, però, sia il numero dedicato al Bauhaus che quello sulla *Sociologia dell'architettura* sarebbero usciti interamente in minuscolo. In quest'ultimo Teige si era tuttavia riservato di apportare delle personali migliorie, come l'uso di caratteri grandi e l'accortezza di lasciare una doppia spaziatura dopo il punto, per una più chiara segmentazione del testo. In ogni caso, le ultime uscite di ReD sarebbero tornate al tradizionale rispetto delle maiuscole, probabilmente per motivi pratici.

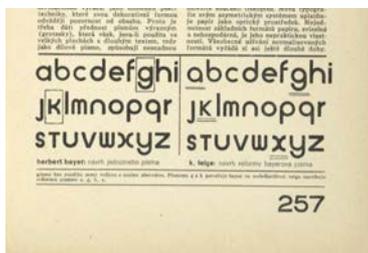


Fig. 16. K. Teige, proposta di modifica all'*Universal sans serif* di H. Bayer, *ReD*, 1928-1929 (II), 8, p. 257.

VERSO LA SINTESI

L'analisi finora condotta ha affrontato il ruolo delle arti all'interno di ReD considerando ciascuna disciplina singolarmente; ci si deve però ricordare che ReD non ambiva a essere soltanto un contenitore di forme artistiche eterogenee, bensì una "rivista *sintetica*" della produzione creativa. Tralasciando quest'aspetto si perderebbe di vista la caratteristica forse più peculiare del poetismo, ovvero la sua continua ricerca di una *reductio ad unum*, in cui le opposizioni non venissero cancellate ma sottoposte a una sintesi dialettica. Come teorizzato nel manifesto del 1928 (e già prima d'allora in *Poesia per i cinque sensi*)²¹⁵, l'obiettivo del poetismo era giungere alla collaborazione e riconciliazione di tutte le arti; per far ciò, tuttavia, si doveva prima procedere all'annullamento delle divisioni gerarchiche esistenti, elevandole tutte a pari dignità.

D'altro canto, l'etimologia stessa della parola indica che *poesia* (dal greco *poiesis*) è tutto ciò che è *creazione* – concetto preservato nella lingua ceca, in cui il termine *umění* [arte] è un derivato del verbo *umět* [saper fare], che è applicabile a qualsiasi tipo di abilità²¹⁶. La valorizzazione di ogni forma d'arte doveva però tradursi anche nella nobilitazione di tutti i sensi, poiché è proprio attraverso la stimolazione sensoriale – e non l'intelletto – che la poesia viene recepita. Pur riconoscendo una certa preminenza alla vista, era necessario ridare dignità a tutti gli altri sensi ingiustamente sviliti, perché più legati alla sfera corporale – per secoli, infatti, solo vista e udito erano stati considerati "estetici"²¹⁷. Non ci si sarebbe quindi dovuti limitare a

- *Poesia per la vista* "I) dinamica: la cinegrafia, i fuochi d'artificio, i giochi di riletteri e ogni tipo di spettacolo vivo (= 'teatro liberato'); II) statica: un contenuto visivo da tipo e fotomontaggio, una nuova immagine come poesia colorica"

e

- *Poesia per l'udito*: "una musica di rumori, il jazz, la radiogenia"²¹⁸;

l'arte avrebbe dovuto invece "parlare a tutto l'individuo", anzi, quasi *bombardarlo* da ogni lato di stimoli sensoriali, con forme d'arte finora mai osate, o mai considerate tali:

- *Poesia per l'olfatto*: "[...] gli odori hanno una profonda influenza sulla nostra psiche istintiva "bassa" [...] possono impressionarci in modo violento e indicibile. Baudelaire filtrava gli [...] odori nel sistema del linguaggio poetico; oggi, che gli odori agiscono esteticamente come i suoni e i colori!"²¹⁹;

- *Poesia per il gusto*: "[...] non si tratta però [...] della poesia di bevande inebrianti e narcotici [...]. La gioia di un buon pranzo non è meno elevata e meno estetica di qualsiasi altra [...] L'arte culinaria [...] oltre ai suoi valori degustativi [...] deve operare con le forme, i colori e con le variazioni degli odori";

- *Poesia per il tatto*, un senso da coltivare perché pur essendo stato "molto affinato [...] per quanto riguarda l'abilità, [...] è finora poco esercitato dal lato estetico"; Teige qui recupera il tattilismo di Marinetti, una modalità del tutto slegata dal tradizionale concetto di scultura. La poesia per il tatto è infatti un'armonia di "immagini tattili", "composta di materiali delicati, morbidi o ruvidi, caldi o freddi, di seta, di velluto, di spazzole, e di fili leggermente elettrizzati"²²⁰;

²¹⁶ Idem, "Manifesto", op. cit., p. 318. Si veda anche Idem, "Costruttivismo", op. cit., p. 34.

²¹⁷ Idem, "Poesia", op. cit., p. 323.

²¹⁸ Idem, "Manifesto", op. cit., p. 315.

²¹⁹ Ibidem.

²²⁰ Ivi, p. 316.

²¹⁵ K. Teige, "Poezie pro pět smyslů" [1925], *Avantgarda známá a neznámá II.*, op. cit., pp. 191-196.

- *Poesia di equivalenze intersensoriali*, come l'arte optofonica, realizzata convertendo onde acustiche in onde sonore, e viceversa: "i raggi luminosi, proiettati sullo schermo cinematografico, suscitano negli apparecchi correnti induttive, che un particolare telefono trasmette in suoni. [...] Il quadrato evocerà un suono diverso da quello del triangolo e si possono quindi combinare gli accordi di diverse forme geometriche luminose. E al contrario: quale forma e quale luminosità hanno determinati [...] suoni?"²²¹;

- *Poesia del senso del comico*: "Grock, Fratellini, Frigo, Chaplin, ecc.";

- *Poesia dei sensi corporali e spaziali*, espressione delle abilità motorie e propriocettive: poesia dell'orientamento e della velocità (ovvero la consapevolezza del "senso spazio-temporale del movimento"); la sete di vittoria e record dello sport, che è uno sforzo sommamente piacevole perché spontaneo: né lavoro, né esercizio prescritto da un medico²²²; la "danza liberata, indipendente dalla musica, dalla letteratura e dalle arti plastiche [...], la più fisica e astratta arte esistente"²²³.

Non si trattava soltanto di sollecitare, ma anche di esercitare i sensi, attraverso una vera "educazione sensoriale" volta a sviluppare capacità atrofizzate o latenti (come ad esempio l'udito colorico)²²⁴, perché ci si potesse "impadronire del mondo [...] con tutti i sensi"²²⁵. Finalmente all'uomo sarebbe stato concesso uno sviluppo psicofisico a tutto tondo, "liquidando] la disarmonia tra corpo e spirito" creata dalla "dittatura cristiana e ascetica dell'animo"²²⁶. Quando nel manifesto del 1924 si descriveva come un "epicureismo modernizzato"²²⁷, che "disperde la depressione" ed "è un'igiene spirituale e morale"²²⁸, il poetismo intendeva proprio questo: restituire all'individuo l'originaria condizione di integrità²²⁹, senza la quale non avrebbe mai potuto essere felice. La frammentazione delle arti era indissolubilmente legata alla disorganica spaccatura tra corpo e spirito; così come la divisione gerarchica tra sensi "inferiori" e "superiori" aveva il suo riflesso nella segregazione classista della società. Per essere completa, la missione *felicitologica*²³⁰ del poeti-

simo doveva infatti coniugare una fioritura personale dell'uomo con la sua realizzazione sociale, operando così una sintesi tra marxismo e umanesimo unica nel suo genere.



Fig. 17. *ReD*, 1927-1928 (I), 1-4, copertine.



Fig. 18. *ReD*, 1927-1928 (I), 7-10, copertine.

Se l'arte accademica veniva spesso dipinta come uno strumento di propaganda ideologica, in un articolo del 1929 Václavek la descriveva addirittura come un'arma di "distrazione" psicologica: un tentativo di sfruttare il sentimento del bello per deviare e sublimare pulsioni del tutto naturali, ma inaccettabili per le istituzioni sociali e religiose. L'arte era finora stata un inganno, un "insufficiente sostituto

²²¹ Ivi, pp. 316-317.

²²² B. Václavek, "O novou synthesu", *ReD*, 1928-1929 (II), 7, p. 209. Si veda anche K. Teige, "Poezie", op. cit., p. 195.

²²³ K. Teige, "Manifesto", op. cit., p. 317.

²²⁴ Ivi, p. 307.

²²⁵ Idem, "Poesia", op. cit., p. 330.

²²⁶ Idem, "Manifesto", p. 319.

²²⁷ K. Teige, "Poetismo", op. cit., p. 202.

²²⁸ Ibidem.

²²⁹ Ivi, p. 203.

²³⁰ S. Corduas, "La duplice rivoluzione", op. cit., pp. XIV-XV.



Fig. 19. *ReD*, 1928-1929 (II), 2, 3, 6, 8 copertine.

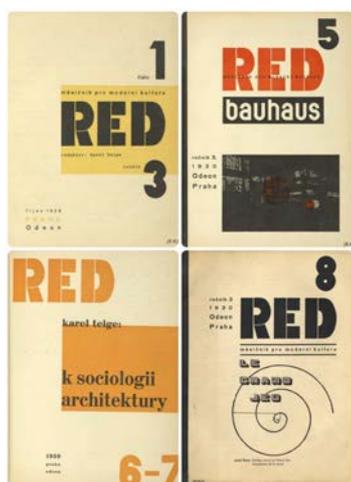


Fig. 20. *ReD*, 1929-1931 (III), 1, 5, 6-7, 8, copertine.

della poesia della vita”²³¹; il compito del poetismo era allora rivoluzionarla, perché invece di nascondere all’uomo la sua stessa insoddisfazione, essa diventasse una fonte di felicità autentica. Questo processo, però, si sarebbe pienamente compiuto soltanto con l’instaurazione della società senza classi, quando l’agire umano sarebbe stato perfettamente libero da imposizioni²³². A quel punto, l’arte non avrebbe più avuto ragione di esistere, ma si sarebbe semplicemente identificata con la vita quotidiana — o, se si preferisce, qualsiasi attività sarebbe diventata poetica²³³: “la filosofia del poetismo non considera la vita e l’opera [...] due cose

differenti. Il senso della vita è un’opera felice, facciamo della nostra vita un’opera”²³⁴. Ciascun uomo sarebbe stato creatore e artista, libero di agire secondo un’innata “pulsione produttiva”²³⁵ — la vera e propria *esigenza* di esprimersi creativamente che è alla base di uno sviluppo armonico della persona. Da qui il concetto di arte come “igiene spirituale”: il soddisfacimento di una necessità primaria, la cui repressione o condizionamento (effettuato con l’imposizione di modelli esterni) è inevitabile fonte di squilibrio psichico. Originariamente legato alla procreazione, tale istinto era poi divenuto un impulso generalizzato, “ai confini del campo spirituale e corporale”²³⁶ e ugualmente rivolto a ogni attività: una pulsione produttiva *unitaria*. Di conseguenza, secondo una logica costruttivista, a stimolo unitario (funzione) doveva corrispondere un’arte unitaria (forma): “la poesia è una sola”²³⁷ — è tutto ciò che è *invenzione*²³⁸. Nella loro multiforme varietà, “tutte le correnti [...] sono qualitativamente identiche e si distinguono solo per i mezzi espressivi e quantitativi”.

La divisione della società in classi, dei sensi in “alti” e “bassi”, e delle attività umane in “arte” e “non arte” altro non era che lo stesso problema, osservato da lati diversi; la risoluzione di una questione avrebbe contribuito e allo stesso tempo sarebbe dipesa dai progressi raggiunti sugli altri versanti. Restituendo all’arte il suo ruolo originario, ai sensi la loro dignità, e all’uomo la sua “libertà individuale sottoposta alla [...] appartenenza collettiva”²³⁹, tutte le espressioni dell’attività umana sarebbero potute confluire nella nuova sintesi²⁴⁰: l’*ars una*²⁴¹, ovvero l’arte di vivere.

²³⁴ K. Teige, “Manifesto”, op. cit., p. 319.

²³⁵ Idem, “Poesia”, op. cit., p. 324.

²³⁶ Idem, “Manifesto”, op. cit., 318.

²³⁷ Ibidem.

²³⁸ Altrimenti definita come il risultato di un’elevata padronanza degli strumenti tecnici, coniugata alla libera intuizione creativa; dalla sintesi tra razionalità e sensibilità scaturisce allora un “fattore biomeccanico”. L’inventore, per la sua capacità di “provocare nuove esigenze” a cui la tecnica deve allinearsi, è secondo Teige il motore che “spinge in avanti l’evoluzione”, Idem, “Sulla teoria del costruttivismo” [1928], Idem, *Arte e ideologia*, op. cit., p. 257. Si veda anche Idem, “Costruttivismo”, op. cit., p. 39.

²³⁹ K. Teige, “Poetismo”, op. cit., p. 203.

²⁴⁰ B. Václavek, “O novou synthesu”, *ReD*, 1928-1929 (II), 7, p. 209.

²⁴¹ K. Teige, “Manifesto”, op. cit., p. 323.

²³¹ B. Václavek, “Umění socialistické společnosti (1)”, *ReD*, 1929-1931 (III), 1, p. 26.

²³² Ivi, p. 27.

²³³ Ibidem.

CONCLUSIONI

Da quanto finora osservato è evidente che il poetismo avesse raggiunto in questi anni un grado di raffinatezza concettuale molto elevato: l'apparato teorico esposto nel manifesto del 1928 e in vari altri articoli programmatici costituisce un sistema complesso e non sempre lineare, ma in cui "tutto si tiene", persino le apparenti incoerenze – lo si potrebbe anzi considerare il massimo capolavoro sintetico del poetismo. Resta però da stabilire se *ReD* sia riuscita a proporsi come un'autentica "rivista sintetica" delle arti anche nella prassi. Come si è precedentemente rilevato, al suo interno non tutte le discipline hanno goduto della stessa attenzione; al contrario, alcune delle tematiche preannunciate in apertura sono poi state relegate in secondo piano o addirittura non sono mai state sfiorate. Consapevole di questo, Teige aveva progettato l'edizione di una *Biblioteca illustrata di ReD*, in cui sviluppare alcuni argomenti che altrimenti non si sarebbero potuti trattare esaurientemente²⁴² – un'idea, sfortunatamente, destinata a restare incompiuta. A ben vedere, *ReD* non si è poi distanziato molto dalla tradizionale gerarchia delle branche artistiche, finendo per privilegiare le "arti" universalmente riconosciute come la pittura, l'architettura, il teatro e il cinema (che, pur rappresentando una forma relativamente nuova e popolare d'arte, godeva ormai di uno status estetico pressoché indiscusso). Dal punto di vista di una compenetrazione e collaborazione degli ambiti artistici, i principi enunciati nel manifesto del 1928 faticavano a trovare attuazione nei contenuti della rivista, solitamente a carattere "monodisciplinare"; un'importante eccezione era rappresentata dagli articoli sul cinema, che aveva dalla sua parte una naturale predisposizione per la contaminazione tecnica e sensoriale.

Con ciò, tuttavia, non si intende affatto dire che la scommessa di *ReD* si sia risolta in un insuccesso. Tutt'altro; al massimo ci si può chiedere se non si fosse posta degli obiettivi troppo ambiziosi – impossibili da realizzare persino per un'enciclopedia, figuriamoci per una rivista. Nel suo spazio limitato, e a dispetto di vicende politiche, economiche e personali non sempre favorevoli, la rivista è perfettamente riuscita nell'intento di dar voce al poetismo e al contempo "aprire le finestre sul mondo"²⁴³, rappresentando per il contesto nazionale una delle più aggiornate fonti di informazione sulla coeva attività culturale europea. L'aderenza a un'ideologia politica e artistica non ha infatti mai impedito a Teige di elaborare fini analisi estetiche e di riconoscere i meriti – oltre agli errori – delle altre avanguardie, cogliendo spunti di riflessione ovunque ce ne fossero.

Il più grande successo di *ReD* è stato probabilmente quello di restituire all'arte il suo autentico valore. Non bisogna lasciarsi ingannare dalle dichiarazioni aggressive a cui Teige stesso si era unito: a essere smantellata sarebbe stata soltanto la fasulla imitazione di poesia rappresentata dall'arte accademica. La liquidazione dell'arte era in realtà la sua esaltazione: la volontà di elevarla al massimo grado di purezza e liberarla da ogni compito, fuorché di essere se stessa – e per questo infinitamente più utile. Il poetismo l'aveva paragonata a un gioco, elevandola in realtà a necessità primaria; l'aveva spogliata dei suoi privilegi, affinché potesse riconciliarsi con la vita; ne invocava la dissoluzione, perché diventasse una dimensione totale.

www.esamizdat.it Giovanna Siviero, "ReD: l'arte è morta, viva l'arte!", *eSamizdat*, (XII), pp. 117-141

²⁴² K. Srp – P. Bregantová – L. Bydžovská, *Karel Teige a typografie*, op. cit., p. 109.

²⁴³ K. Teige, "Produzione moderna" [1933], Idem, *Arte e ideologia*, op. cit., p. 282.

Versi non conformi e *protohappening* all'alba del disgelo: il Circolo di Krasil'nikov (o "Scuola dei Filologi") di Leningrado

Federico Iocca

◇ eSamizdat (XII), pp. 143-152 ◇

DIFFICILE se non impossibile, per un'analisi di qualunque tipo dedicata agli anni Cinquanta in Urss, non prendere le mosse dal 5 marzo 1953, data, come noto, dell'improvvisa morte di Iosif Stalin. Il periodo passato alla storia con il termine di disgelo (dal titolo del romanzo di Il'ja Erenburg pubblicato nel 1954) trova infatti la propria origine in quell'evento capitale e allora del tutto impreveduto.

I primi promettenti segnali di apertura rispetto all'avvio di un nuovo corso politico si registrano poco dopo la scomparsa del dittatore che aveva dominato la scena per quasi un trentennio. In ambito letterario, la testimonianza più significativa di questo cambio di passo è la comparsa di alcuni articoli sulle riviste *Znamja* [La bandiera] e *Novyj mir* [Mondo nuovo]: in particolare il saggio di Erenburg *O rabote pisatelja*¹ [Sul lavoro dello scrittore], pubblicato sulla prima, e quello a firma di Vladimir Pomerancev *Ob iskrennosti v literature*² [Sulla sincerità in letteratura], che uscì sulle colonne del periodico diretto da Aleksandr Tvardovskij. Nel saggio di Pomerancev, il cui titolo risultava emblematico non solo della nuova direzione editoriale intrapresa dalla rivista ma anche del bisogno di verità caratteristico di quegli anni, si affrontava, pur con una certa cautela, la questione dirimente di una rappresentazione della realtà più verosimile, finalmente affrancata dai precetti estetici imposti agli scrittori da oltre due decenni. A finire sotto attacco era il procedimento, centrale in tutta la letteratura realsocialista degli anni precedenti, della *lakirovka dejstvitel'nosti* [laccatura del reale]. D'altra parte, la rimozione di Tvardovskij dalla direzione di *Novyj mir* già nel 1954, a causa di una gestione del periodico

co eccessivamente liberale ma soprattutto per aver permesso la diffusione in samizdat del poema *Terkin na tom svete* [*Terkin all'altro mondo*], costituiva un primo inequivocabile segnale circa le contraddizioni dell'epoca, caratterizzata da lì in avanti da una costante e apparentemente inspiegabile oscillazione tra permissivismo e repressione delle libertà appena concesse. Tale ambivalenza si rispecchiava in maniera esemplare nella figura che dominò la politica sovietica per circa un decennio: Nikita Chruščev.

Con modalità differenti, Mosca e Leningrado iniziavano in quegli anni a offrire il proprio contributo al processo di rinascita culturale in atto: la capitale attraverso una condivisione di idee e slanci che si sarebbe rivelata anzitutto orale, con l'organizzazione delle riunioni informali di piazza Majakovskij³; Leningrado attraverso un processo che sembra invece acquisire da subito un carattere più intimista e riconducibile alla dimensione scritta⁴, con l'affacciarsi sulla scena di una moltitudine di poeti, che contribuiscono a rinverdire un'identità pietburghese ben riconoscibile.

Sulle rive della Neva sono le università il vero centro di aggregazione per studenti, aspiranti poeti e intellettuali: le edizioni periodiche delle varie facoltà e le cosiddette *stennye gazety* [giornali murali], fino a quel momento sotto un rigido controllo ideologico, iniziano a ospitare verso la metà degli anni Cinquanta testi più eterodossi. Fanno la

¹ I. Erenburg, "O rabote pisatelja", *Znamja*, 1953, 10, pp. 160-183.

² V. Pomerancev, "Ob iskrennosti v literature", *Novyj mir*, 1953, 13, pp. 218-245.

³ A partire dal 1958, poeti (sia riconosciuti a livello ufficiale che improvvisati), affiancati da anticonformisti e semplici bohémien, presero a incontrarsi regolarmente sotto la statua innalzata al poeta futurista per dare sfogo al bisogno di libertà, non solo artistica, che caratterizzò l'epoca. Le riunioni della "Majakovka" sarebbero durate fino al 1961.

⁴ Si veda V. Parisi, *Il lettore eccedente. Edizioni periodiche del samizdat sovietico. 1956-1990*, Bologna 2013, p. 291.

loro comparsa componimenti satirici, umoristici e più in generale sperimentali, sia di ambito poetico che teatrale⁵. Queste composizioni sono spesso mal tollerate dalle autorità universitarie, che si ritrovano a dover gestire una situazione nuova e potenzialmente esplosiva. Può spiegarsi in tal senso il provvedimento restrittivo con il quale, nel 1954, viene limitato il numero di iscritti alle facoltà umanistiche⁶, le più attive e problematiche agli occhi degli organi di partito. A parziale conferma dei timori delle autorità, proprio alla facoltà di Lettere fa la sua comparsa quella che a oggi è considerata la prima rivista samizdat dell'epoca postbellica: il 4 novembre 1955, per iniziativa degli studenti P. Afanas'ev, A. Bogdanov, B. Pupisov e A. Fabričnyj, prende vita Goluboj Buton [Il bocciolo azzurro]. Il primo numero della rivista attira subito l'attenzione degli organi universitari che ne bloccano la diffusione, interrompendo sul nascere un'esperienza la cui cadenza, nelle intenzioni dei redattori, avrebbe dovuto essere periodica. L'articolo denigratorio *Počemu raspustilsja Goluboj Buton* [Perché è sbocciato il Bocciolo Azzurro], pubblicato sul giornale Smena [Cambiamento] a due mesi dall'uscita del periodico, costituisce il primo scritto dedicato a una pubblicazione samizdat dalla stampa ufficiale⁷.

Accanto alle università (e più spesso al loro interno), soprattutto a Leningrado, emerge un'altra istituzione in grado di attirare nuove energie e stimolare, attraverso letture e seminari, un dibattito più o meno aperto rispetto alle nuove tendenze: il Lito (acronimo di Literaturnoe ob"edinenie, Associazione letteraria), le cui sedi erano attive non solo in atenei, istituti professionali, case editrici o biblioteche, ma anche nei circoli di fabbrica e nelle Case della cultura⁸. Negli anni seguenti, nella sola Leningrado, se ne sarebbero contati circa cinquanta⁹. Almeno per un certo periodo alcuni circoli Lito fu-

rono guidati da personalità eminenti della cultura del tempo, che non nascondevano le proprie simpatie liberali: tra gli altri, Gleb Semenov, Efim Etkind, David Dar e Tat'jana Gnedič. Questi *maître à penser* riuscirono a stimolare lo spirito critico e la vena artistica dei presenti (molti dei quali erano persino privi di una formazione filologica), influenzandone il gusto e orientandolo in direzione talvolta opposta rispetto a quella auspicata dagli organi di partito.

Tra i circoli più importanti per la formazione di nuovi gruppi letterari si ricordano il Lito del Gornyj Institut [Istituto minerario], probabilmente il più vivace e influente, diretto dal 1953 al 1957 da Gleb Semenov; quello attivo presso il Technologičeskij Institut Lensovet [Istituto tecnologico Lensovet]; e infine il gruppo sorto presso la facoltà di Lettere. Proprio qui, nel 1954, si incontrarono per la prima volta dei giovani che di lì a poco sarebbero andati a formare una delle prime cerchie di poeti non ufficiali dell'epoca poststaliniana, benché, come vedremo, la loro attività non fosse caratterizzata da un manifesto o altri scritti programmatici, né tantomeno da una poetica condivisa.

LA NASCITA DELLA COMPAGNIA

Il sodalizio nato presso il Lito della facoltà di Lettere affonda in realtà le radici nel 1952: il 1 dicembre, anniversario della morte del segretario leningradese del Partito Sergej Kirov (assassinato nel 1934), tre studenti iscritti al secondo anno della facoltà di Lettere avevano infatti dato vita a quello che, con un termine coniato vari anni più tardi e in tutt'altro contesto, si sarebbe potuto definire un *happening*¹⁰: Michail Krasil'nikov (1933-1996), Jurij Michajlov (1933-1990) ed Eduard Kondratov (1933-2010) si presentarono infatti alla consueta lezione di letteratura russa agghindati “à la rus-

⁵ Si vedano M. Sabbatini, *“Quel che si metteva in rima”: cultura e poesia underground a Leningrado*, Salerno 2008, p. 39; *Samizdat Leningrada. Literaturnaja enciklopedija*, a cura di V. Dolinin – B. Ivanov – B. Ostanin, Moskva 2003, p. 14.

⁶ M. Sabbatini, *“Quel che si metteva in rima”*, op. cit., p. 39.

⁷ *Samizdat Leningrada*, op. cit., p. 399.

⁸ M. Sabbatini, *“Quel che si metteva in rima”*, op. cit., p. 43.

⁹ B. Ivanov, *“Literaturnye pokolenija v leningradskoj neoficial'noj literature 1950-e – 1980-e gody”*, *Samizdat Leningrada*, op. cit., p. 546.

¹⁰ Il termine fu utilizzato per la prima volta da Allan Kaprow, che nel 1959 alla Reuben Gallery di New York mise in atto il primo *happening* pubblico autoproclamato, dal titolo *18 Happenings in 6 Parts*. L'evento si rifaceva in parte agli eventi organizzati da John Cage, il primo dei quali datato 1952 al Black Mountain College (North Carolina): *The event*, questo il nome con cui viene ricordata la serata in cui arti visive, musica, poesia e danza si unirono, fu organizzata da Cage con l'ausilio del pittore Robert Rauschenberg, il coreografo Merce Cunningham, il pianista David Tudor e altri artisti.

se"¹¹, cioè con abiti che richiamavano in maniera lapalissiana il folclore nazionale: oltre alla rubasca, la tradizionale camicia senza colletto con allacciatura laterale, stretta alla vita da una fascia, i tre studenti sfoggiarono un grosso cestello di vimini contenente pane di segale e grandi bulbi di cipolla, e del *vobla*, il pesce essiccato a cui di solito si accompagna la birra. Al posto di quest'ultima, fuori luogo nel contesto universitario, erano presenti tre bottiglie di kvas¹². Non passarono inosservate nemmeno le posate (di legno) e le penne (di piuma d'oca), utilizzate per prendere appunti a lezione. Il sottofondo musicale scelto era la canzone popolare *Lučinuška* [La scheggia ardente], intonata per "accrescere la magnificenza"¹³ della scena.

Immaginata e realizzata all'apice della campagna sciovinista scatenata da Stalin a pochi mesi dalla morte, la *performance* fu immediatamente bollata dalle autorità universitarie come "manifestazione antisovietica". Benché non vi siano conferme su una premeditazione dei tre studenti riguardo alla scelta della data, i "cosiddetti neofuturisti" vennero accusati dal Segretario del Comitato di partito di facoltà Zajcev di aver eletto per la loro azione, in maniera tutt'altro che casuale, un "giorno luttuoso per il paese e la città"¹⁴.

Dieci giorni più tardi, sulle colonne del quotidiano *Komsomol'skaja pravda* [La verità del Komsomol], comparve un articolo dal titolo *Troe s gusinyimi per'jami* [Il trio dalle penne d'oca], nel quale furono riesumati i "nomi per noi sacri" di Puškin e Gogol', secondo gli articolisti sbeffeggiati dagli studenti, che al contrario avevano dimostrato di rendere omaggio alla "marcia e corrotta poesia dei simbolisti e degli altri -isti"¹⁵. Ad accrescere la tensione aveva probabilmente concorso l'annuncio da-

to dalla stazione radiofonica *Golos Ameriki* [La voce dell'America], che nel giorno della *performance* aveva parlato di "manifestazione antisovietica all'università di Leningrado"¹⁶. Considerati i tempi, la pena comminata al terzetto fu senz'altro lieve: furono tutti espulsi dal Komsomol, organizzazione a cui sarebbero stati riammessi dopo la morte di Stalin. Inoltre, mentre Krasil'nikov e Michajlov vennero radiati anche dall'università, Eduard Kondratov fu "soltanto" escluso dal corso di studi al quale era iscritto (giornalismo), considerato un ambito di studi troppo importante e vicino al partito per permettervi la presenza di un simile elemento¹⁷.

L'eco di quell'esibizione creò una certa fama intorno ai giovani, che si trasformarono in una sorta di modello per gli studenti e per tutti quegli aspiranti letterati che di lì a poco sarebbero usciti allo scoperto fruendo delle aperture apportate dal disgelo. Tra gli ammiratori dei tre studenti figuravano anche i futuri componenti della cosiddetta Scuola dei Filologi: Lev Losev (1937-2009), Vladimir Ufljand (1937-2007), Michail Eremin (1936), Sergej Kulle (1936-1984) e Leonid Vinogradov (1936-2004) si incontrarono dunque alle riunioni del Lito della facoltà di Lettere nel 1954, aggregandosi in particolare intorno alle personalità di Krasil'nikov e Michajlov. Poco tempo più tardi, a questa nutrita schiera si sarebbe aggiunto anche Aleksandr Kondratov (1937-1993), fratello del già citato Eduard, che del gruppo di poeti non avrebbe mai fatto parte, non componendo versi. A questa cerchia, accomunata dall'amicizia e dalla frequentazione degli stessi luoghi, oltre che da un'ostentata opposizione all'estetica dominante, vengono talvolta ascritti anche i nomi del pittore Oleg Celkov (1934) e soprattutto di Vladimir Gerasimov (1935-2015), figura di riferimento grazie a all'ingegno di tipo enciclopedico¹⁸: fu lui, ad esempio, a svelare agli amici i se-

¹¹ E. Kondratov, *Universitetskaja naberežnaja. Nečto memuar-noe*, Samara 2008, p. 31.

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ivi, p. 32.

¹⁵ S. Garbuzov – A. David'janc, "Troe s gusinyimi per'jami", *Komsomol'skaja pravda*, 11 dicembre 1952, disponibile al link <<https://rvb.ru/np/publication/03misc/sovpressa/troe.htm>> (ultimo accesso 26/09/2019). Il riferimento a Puškin potrebbe spiegarsi, ipotizziamo, con la decisione dei tre giovani di utilizzare delle penne d'oca per prendere appunti. Per quanto riguarda Gogol', è lo stesso Eduard Kondratov a stupirsi del coinvolgimento del nome dello scrittore, si veda E. Kondratov, *Universitetskaja*, op. cit., p. 34.

¹⁶ Ivi, p. 32.

¹⁷ Ivi, pp. 32-33. E. Kondratov afferma che le possibili ragioni del suo allontanamento soltanto dal dipartimento furono varie: l'atteggiamento più rispettoso mantenuto nei confronti dei propri colleghi, al contrario di quanto fatto da Michajlov e Krasil'nikov, la cui attitudine era beffarda e canzonatoria; i successi riportati in ambito sportivo (Eduard era il capitano e tra i migliori giocatori della squadra di calcio di facoltà); il fatto che fosse orfano di guerra (il padre era morto nel 1943); e, soprattutto, la convinzione degli organi che egli fosse finito sotto l'influsso nefasto di qualcuno.

¹⁸ Si veda L. Losev, "Tulupy my", *Filologičeskaja škola. Teksty*.

greti della pittura di inizio secolo. L'arte pittorica russa e occidentale, sia passata che coeva, avrebbe svolto in quegli anni un ruolo determinante per l'attività di molte compagnie, Aref'evcy e Lianozovcy su tutti (senza dimenticare il gruppo concettualista, di qualche lustro successivo)¹⁹.

A sottolineare ulteriormente l'importanza della *performance* tenutasi alla facoltà di Lettere, così come di altre azioni di cui parleremo più avanti, è l'altra denominazione con cui la compagnia dei filologi viene ricordata, un appellativo secondo Losev ben più efficace e appropriato²⁰ rispetto a quello tradizionale di Filologičeskaja škola [Scuola dei filologi]: “Krug Michaila Krasil'nikova” [Circolo di Michail Krasil'nikov], denominazione coniata da Ufljand che evidenzia il ruolo ricoperto da quello che è stato definito “il più temerario e creativo” membro del gruppo²¹. A dispetto della centralità occupata dalla sua figura all'interno della compagnia, la personalità di Krasil'nikov rimaneva però in gran parte ignota persino allo stesso Losev, il quale riconobbe di essere in rapporti più stretti con gli altri compagni²².

Altri nomi, benché meno noti, con cui il gruppo viene menzionato sono quelli di Osvežisty o Osvežiteli (dal verbo *osvežit'*, rinfrescare) e di Uveki [gli Uvek]. Quest'ultima denominazione rimanda a una delle pubblicazioni realizzate un paio di decenni più tardi da alcuni dei componenti: una rac-

Vospominanija. Bibliografija, a cura di V. Kulle – V. Ufljand, Moskva 2005, pp. 11-20. Il saggio di Losev è apparso la prima volta in *Antologija novejšej ruskoj poezii u Goluboj laguny*, I-V, a cura di K.K. Kuz'minskij – G.L. Kovalev, Newtonville (Massachusetts), I, pp. 141-149.

¹⁹ Se il Circolo di Aref'ev era composto principalmente da pittori, fatta eccezione per il poeta Roal'd Mandel'stam, figura di riferimento per la cultura non conformista degli anni a venire benché scomparso prematuramente (1932-1961), la componente poetica del gruppo che si riuniva a Lianozovo, alle porte di Mosca, era senz'altro più nutrita (si pensi a Genrich Sapgir, Igor' Cholin, Vsevolod Nekrasov e Jan Satunovskij).

²⁰ L. Losev, “Krasil'nikov”, Idem, *Solženicy'n i Brodskij kak sosedi*, Sankt-Peterburg 2010, p. 420.

²¹ La definizione è di Vladimir Markovič, si veda *Poety filologičeskoj školy*, disponibile al link: <<https://www.5-tv.ru/programs/broadcast/501248/>> (ultimo accesso 27/09/2019).

²² “Миша был центральной звездой нашего маленького космоса. Или черной дырой, потому что я в сущности очень мало о нем знаю. Изю всех, чья дружба сильно на меня повлияла, о нем я знаю меньше всего. А может быть, и знать нечего?”, L. Losev, “Krasil'nikov”, op. cit., p. 420.

colta samizdat datata 1977 e titolata con l'acronimo formato dalle iniziali dei quattro autori-redattori: Ufljand, Vinogradov, Eremin e Kulle.

LA DENOMINAZIONE

La denominazione oggi più invalsa di Filologičeskaja škola è invece da ascrivere alla vena del poeta Konstantin Kuz'minskij, che a distanza di anni avrebbe utilizzato quell'appellativo per cercare di classificare e mettere ordine nella straordinaria babele di poeti, gruppi e correnti scaturita a Leningrado tra gli anni Cinquanta e il decennio successivo. All'ispirazione del poeta emigrato negli Stati Uniti nel 1975 e noto con l'acronimo KKK appartiene anche la definizione di un'altra compagnia di poeti: la Geologičeskaja škola, composta dai frequentatori del Lito del Gornyj Institut Andrej Bitov, Gleb Gorbovskij, Vladimir Britanišskij, Leonid Ageev, Jakov Vin'koveckij, Aleksandr Gorodnickij e Oleg Tarutin. A differenza di quanto si ritiene abitualmente e come confessa lo stesso poeta²³, non è invece firmata Kuz'minskij la denominazione di Technologičeskaja škola: gli studenti del Technologičeskij institut Anatolij Najman, Evgenij Rejn e Dmitrij Bobyšev, ai quali va aggiunto il nome di Iosif Brodskij, sono tra l'altro quasi sempre ricordati con il più celebre epiteto di *Achmatovskie sirotky* [Orfani di Achmatova, formula coniata da Bobyšev poco dopo la morte della matrona delle lettere russe] o con la denominazione di *Volšebnyj chor* [Coro magico, espressione foggata dalla stessa Achmatova per la rilevanza che a suo giudizio l'opera di quei giovani ricopriva nel pur ricco panorama dell'epoca]. A distinguere il gruppo dei vari Losev, Ufljand e Kondratov da altre compagnie attive, così come da gran parte degli autori emergenti in quegli anni, è l'assenza pressoché totale di propri versi sulla stampa e l'editoria dell'epoca. Mentre componenti della Geologičeskaja škola come Bitov e Gorbovskij pubblicarono i frutti del proprio lavoro letterario sulle riviste del tempo, riservando parallelamente parte della propria opera ai canali clandestini del nascente Samizdat, i filologi, con raris-

²³ *Perepiska K.K. Kuz'minskogo s V. Lapenkovym (2002-2015)*, disponibile al link: <http://kkk-bluelagoon.ru/perepiska_kkk_vlap/kkk_vlap_2.htm> (ultimo accesso 27/09/2019).

sime eccezioni²⁴, risultano assenti dalle piattaforme letterarie ufficiali, benché quasi tutti avrebbero poi utilizzato il proprio talento in territori limitrofi: in particolare nella composizione di letteratura per l'infanzia (Losev), nella stesura di sceneggiature teatrali (Eremin, Ufljand e altri), nella divulgazione scientifica (Kondratov) e nella traduzione letteraria (Eremin). L'assenza dei propri lavori poetici dal panorama editoriale ufficiale era il risultato di un approccio alla creazione letteraria consapevolmente e orgogliosamente diletantistico; un approccio utile a mantenere piena autonomia espressiva²⁵ e che dimostrava anche la grande perspicacia riguardo alla natura illusoria delle speranze scaturite dal disgelo, dettate dall'agenda politica più che da una reale volontà di cambiamento.

La denominazione di "Scuola dei filologi" fu, come già detto, rifiutata da alcuni dei componenti²⁶, consapevoli di appartenere (o di essere appartenuti) a una cerchia di amici, più che a una scuola letteraria nel senso tradizionale del termine: una cerchia accomunata da una concezione dell'attività letteraria libera e in opposizione a quella vigente all'epoca, vincolata al contrario ai calcoli e ai cambiamenti imposti dal potere.

Eccezion fatta per questa comunanza di intenti, i poeti in questione si dimostrarono infatti sin da subito molto diversi l'uno dall'altro.

UN GRUPPO ETEROGENEO

Partiamo dai due interpreti dell'*happening* già

descritto, che può in qualche modo considerarsi la pietra fondativa della compagnia o, almeno all'inizio, il principale motivo di interesse dei futuri membri nei confronti di Michajlov e Krasil'nikov. L'appellativo di "neofuturisti" attribuito dalle autorità universitarie all'irriverente trio studentesco non fu probabilmente casuale: nei versi di Michajlov e Krasil'nikov, e in particolare nelle liriche ironico-assurde del secondo, si percepisce lo spirito del futurismo russo. Secondo Ufljand, i due amici, talvolta coautori, si rifacevano alla diade Kamenskij-Aseev più che agli sperimentalismi tipici di un Chlebnikov o di un Kručenyč. Va però ricordato come lo stesso Krasil'nikov non si considerasse un vero e proprio poeta: l'importanza della sua figura, così come quella dei versi da lui composti (e recitati davanti ai propri compagni), è da attribuirsi soprattutto all'intuitiva consapevolezza che egli dimostrò di possedere circa la natura ludica dell'arte²⁷. Krasil'nikov e Michajlov si differenziano dagli altri poeti filologi anche da un punto di vista anagrafico, essendo di tre o quattro anni più grandi. A loro si deve, con ogni probabilità, la preparazione degli almanacchi manoscritti *Brynza* [Bryndza] e *S'edim brynzu!* [Mangiamo Bryndza!], usciti presso la facoltà di Lettere nel 1952: oltre a versi redatti dagli stessi Michajlov e Krasil'nikov, secondo Stanislav Savickij, *Brynza* presentava al suo interno anche opere di Aleksandr Kondratov²⁸, all'epoca ancora adolescente e residente a Voronež ma fratello di Eduard, tra gli autori dell'*happening* già descritto e anch'egli curatore dei due almanacchi.

In un poeta come Sergej Kulle le influenze più riconoscibili sono invece quelle della letteratura europea e della poesia statunitense, quest'ultima soprattutto importante per la creazione di versi liberi, campo nel quale egli è considerato un maestro²⁹. Riguardo all'opera di Kulle Losev ha parlato anche di "alogismo", rimandando indirettamente a Malevič (che in tal modo definì il proprio stile nel 1913) e alle poetiche neoavanguardiste più radicali, come *zaum'*: in quello stesso 1913 il pittore aveva composto le scene e disegnato i costumi di *Pobeda nad*

²⁴ Stando alla ricca e minuziosa bibliografia redatta da Viktor Kulle, le liriche dei membri del circolo pubblicate durante l'epoca sovietica (periodo della *perestrojka* escluso) si limitano a una manciata di versi, firmati da Ufljand (1957) e da Kulle (1962-1965) ed editi in antologie collettanee. Si veda V. Kulle, "Bibliografija", *Filologičeskaja škola*, op. cit., pp. 610-633. Rimandiamo a queste pagine anche per la lista completa delle pubblicazioni dedicate tanto ai singoli autori come al gruppo in quanto tale.

²⁵ Una piena indipendenza creativa e la rivendicazione della propria originalità di artisti (e prima ancora di individui) fu la vera stella polare della compagnia e ritorna spesso nelle riflessioni e nei versi dei vari componenti: "[...] Мы были так фотогеничны! / Фотогеничны не потому, что молоды. / Молодость — не фотогенична, / Фотогенична свобода" ("Eravamo così fotogenici! / Fotogenici non perché eravamo giovani. / La giovinezza non è fotogenica, / Fotogenica è la libertà", 1981), S. Kulle, "Vy byli prekrasnyj fotograf...", *Filologičeskaja škola*, op. cit., p. 240.

²⁶ Si veda anche A. Genis, *Homo ludens živ. Interv'ju s avtorami Filologičeskoj školy*, disponibile al link: <<http://www.svoboda.org/content/transcript/24200093.html>> (ultimo accesso 27/09/2019).

²⁷ L. Losev, "Krasil'nikov", op. cit., p. 411.

²⁸ S. Savickij, *Andegraund. Istorija i mify leningradskoj neoficial'noj literatury*, Moskva 2002, p. 142.

²⁹ L. Losev, "Tulupy my", op. cit., pp. 17-18.

solncem [Vittoria sul sole] di Kručenych. Se quest'ultimo si interessava anche di pittura (così come gli altri firmatari del movimento cubofuturista Chlebnikov e soprattutto Majakovskij, che pittore nacque), Malevič componeva poesie³⁰. Il *trait d'union* con la tradizione avanguardista di inizio secolo, quando la comunione di intenti tra pittura e poesia si dimostrò assai feconda per entrambe le discipline, è senza dubbio fra i tratti comuni del gruppo di Krasil'nikov.

“Assurdista serio, coerente e lirico”³¹, Leonid Vinogradov compose una quantità di testi inferiore rispetto a quella dei propri compagni, prediligendo versi brevi, quasi epigrammatici, e affrontando tematiche all'epoca proibite, come quella sessuale, attraverso l'umorismo. Di Vinogradov viene spesso ricordato un distico che ben rappresenta il tono leggero e ironico di molti componenti del gruppo: “Мы фанатики, мы фонетики / Не боимся мы кибернетики”³².

Poeta dissimile dagli autori fin qui menzionati e a suo modo unico nel pur composito gruppo della Filologičeskaja škola è Michail Eremin, del cui verso, associato anche all'opera di Afanasij Fet, si è più volte evidenziato il carattere esoterico e impressionista³³. Eremin arricchì la propria opera di elementi provenienti dai molteplici campi da cui fu attratto nel corso del tempo (il latino e l'hindi, così come i geroglifici e le formule chimiche e matematiche³⁴ che compaiono talvolta nelle sue liriche): “Подобный медной орхидее, / Кентавр о двух стволах / Воздушный корень изогнул, / Чешуйчатый и ядовитый. / Как между префиксом и суффиксом, / Змея меж Петрос и Петром. Вечнозеленый / (Не хлорофилл, а CuCO₃) / Вознес-

ся лавровый привой”³⁵. In liriche dove non risulta del tutto assente nemmeno il calembour, le tematiche affrontate attraverso la prediletta struttura dell'ottava sono spesso riconducibili all'ambito religioso e filosofico, ma non mancano i ritratti, le descrizioni paesaggistiche e le nature morte³⁶.

Vladimir Ufljand è senza dubbio uno degli autori più celebri della compagnia. Il suo nome compare insieme a quello di Kulle ed Eremin nell'indice del terzo e ultimo numero dell'almanacco moscovita *Sintaksis* (1960), dedicato a poeti contemporanei leningradesi e costato al redattore Aleksandr Ginzburg l'arresto. L'opera di Ufljand è un edificio in cui a motivi e ritmi legati al folklore e a elementi popolari si alternano versi carichi di solennità, apparentemente ottimistici, che fanno il verso alla poesia ufficiale³⁷. Apprezzato da Brodskij, che in più di un'occasione riconobbe il proprio debito nei suoi confronti, Ufljand compose versi durante tutto l'arco della vita, indirizzando i propri lavori alle più importanti riviste sam e tamizdat (tra cui *Grani*, *Časy*, *Obvodnyj kanal* e *Kontinent*)³⁸.

L'attività poetica di Lev Losev iniziò invece più tardi, all'età di 37 anni, per toccare l'apice ormai dagli Stati Uniti, dove il poeta si era trasferito nel 1976. Losev costruisce il proprio verso su opposizioni binarie lasciando quasi sempre in primo pia-

³⁵ “Simile a bronzea orchidea, / attorno a due fusti un centauro / una radice eterea avvolse, / squamosa e velenosa. / Come tra prefisso e suffisso, / serpente tra Petros e Petr. Un sempreverde / (Non clorofilla, ma CuCO₃) / innesto issatosi d'alloro”. La poesia, senza titolo, è datata 1972 e riporta un esergo da Deržavin (“Зрю кумиры изваяны...”, “Osservo idoli scolpiti...”), M. Eremin, “Stichotvorenija raznych let”, *Literaturnoe obozrenie*, 1997, 5, p. 83.

³⁶ A. Najman, “O Michail Eremine”, Ivi, p. 82.

³⁷ B. Ivanov, “Literaturnye pokolenija”, op. cit., p. 545.

³⁸ Si veda ad esempio una lirica, priva di titolo, del 1957: “Крестьянин / Крепок костями. / Он принципиален и прост. / Мне хочется стать Крестьянином, / Вступив, / Если надо, / В колхоз. / Судьба у Крестьянина древняя: / Жать, / В землю зерно бросать, / Да изредка, / Время от времени, / Россию ходить спасать / От немцев, варяг / Или греков. / Ему помогает Мороз. / Я тоже сделаюсь крепок, / Принципиален / И прост (“Il Contadino / ha le ossa dure. / È di saldi e semplici principi. / Mi vien voglia di diventare Contadino, / ed entrare, / se richiesto, / in un kolchoz. / Il Contadino ha un destino secolare: / mietere, / lanciare il grano a terra / e qualche volta, / di tanto in tanto, / andare la Russia a salvare / dai tedeschi, dai variaghi / o dai greci. / Il Gelo gli offre appoggio. / Anche io sarò un duro, / di saldi / e semplici principi”), V. Ufljand, “Krestjanin...”, *Antologija novejšej russkoj poezii u Goluboj laguny*, I-V, a cura di K.K. Kuz'minskij – G.L. Kovalev, Newtonville (Massachusetts), I, p. 167.

³⁰ A.M. Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Torino 1959, p. 31.

³¹ La caratterizzazione è ancora di Losev, si veda M. Ajzenberg, “Literatura za odnim stolom”, *Literaturnoe obozrenie*, 1997, 5, p. 68.

³² “Siam fanatici, siam fonetici / non temiamo i cibernetici”, si veda M. Sabbatini, “*Quel che si metteva in rima*”, op. cit., p. 48. Sabbatini dedica alla Scuola dei filologi e ai suoi componenti diverse pagine: Ivi, pp. 46-51

³³ L. Losev, “Žizn' kak metafora”, Idem, *Solženicy'n i Brodskij kak sosedi*, Sankt-Peterburg 2010, pp. 433-434; M. Ajzenberg, “Literatura”, op. cit., p. 67; M. Sabbatini, “*Quel che si metteva in rima*”, op. cit., p. 49;

³⁴ M. Ajzenberg, “Literatura”, op. cit., p. 67.

no l'umorismo e il paradosso³⁹. Come per Brodskij, anche per Losev la cultura costituisce la lente principale attraverso cui osservare e interpretare il mondo. Ciò può spiegarsi anche con le origini del giovane: Lifšic (suo reale cognome) era figlio del poeta sovietico Vladimir, amico a sua volta di molti Obeiriuty. La poesia *Levlosev* [Levlosev] ci mostra le diverse fonti a cui l'autore si è abbeverato nel corso del tempo: classici come Puškin, ma anche autori allora non ammessi nel canone e il cui magistero era riconosciuto unicamente dalla Seconda cultura (Achmatova, Mandel'stam, Chlebnikov, Cvetaeva): "Левloseв не поэт, не кифаред. / Он маририст, он велимировед, / бродскист в очках и с реденькой бородкой, / он осиполог с сиплой глоткой, / он пахнет водкой, / он порет бред (...)"⁴⁰. La caratteristica più evidente della produzione di Losev è forse la capacità di riunire alto e basso, sacro e profano, profondità dell'analisi e banalità del quotidiano⁴¹. Filologo professionista (rimane uno dei più validi interpreti dell'opera di Brodskij, di cui scrisse anche l'indispensabile *Esperimento di biografia letteraria*)⁴² e autore, sempre dagli Stati Uniti, di una tesi di dottorato sull'impiego del linguaggio esopico nella letteratura russa, ebbe anche il merito non secondario di sistematizzare attraverso la stesura di articoli fondamentali l'attività della cerchia cui apparteneva: è il caso del saggio *Tulupy my* [*Siam tulupi*, 1979]⁴³, panoramica sull'intero gruppo, ma anche di scritti sui singoli autori, come *Homo ludens umer* [*È morto l'Homo ludens*, 1994]⁴⁴, dedicato a quello che fu in ordine di tempo l'ultimo poeta a entrare nella compagnia: Aleksan-

dr Kondratov.

Kondratov rientra probabilmente nel novero degli sperimentatori più radicali dell'epoca, tanto in poesia, come in prosa: oltre a migliaia di versi di carattere sperimentale, lirico e satirico, meticolosamente organizzati in decine di cicli e volumi, Sandy Conrad (questo il suo pseudonimo) viene spesso ricordato come l'irriverente autore del romanzo *Zdravstvuj, ad!* [*Salve, Inferno*, 1958-1967], diario lirico a metà tra autobiografia e autofiction incentrato su una peculiare reinterpretazione del *byt* sovietico, autentico e irredimibile inferno in terra da cui si può tentare di evadere (talvolta) attraverso la creazione artistica o il sesso (senza mai dimenticare il peso ricoperto dalla *butylka*, vero strumento identitario per i poeti filologi)⁴⁵. La sterminata opera letteraria kondratoviana, che vista nel suo complesso sembra essere dominata dall'ansia di sperimentare ed esaurire gran parte delle possibilità e dei generi letterari conosciuti, creandone se possibile di nuovi (o presunti tali, almeno in Russia), è legata a doppio filo non solo con l'esperienza avanguardistica di inizio secolo ma anche con la coeva letteratura occidentale, spesso letta in originale e talvolta tradotta per il cassetto (Miller, Orwell). Testimonianza parziale dell'ampiezza di questo proposito è lo scritto *Moi troicy*⁴⁶, sorta di piano steso per catalogare e dar conto dei propri titoli in vista di una mai ultimata (e mai edita) *Polnoe sobranie sočinenij*. Alla cupa atmosfera del romanzo è legata gran parte della poesia definita dallo stesso Kondratov "lirica": "Я хочу в сумасшедший дом/ к молодежyвым простым идиотам./ Ни умом не хочу, ни трудом -/ да пробьет потолок нога! -/ я хочу в сумасшедший дом/ где не надо лягать и лгать (...)"⁴⁷.

La richiesta di sincerità e l'esigenza di "vivere senza menzogna" (per riprendere il titolo di un saggio di Solženicyn pubblicato all'estero nel 1974,

³⁹ V. Polukhina, "Lev Vladimirovich Loseff", *Reference Guide to Russian Literature*, a cura di N. Cornwell, London 1998, p. 517.

⁴⁰ "Levlosev non è poeta e non è citaredo / è un marinista, un velimirologo, / è un brodskista con occhiali e barbetta rada / un osipologo dalla gola rauca, / che sa di vodka / e dice assurdità", L. Losev, "Levlosev", *Literaturnoe obozrenie*, 1997, 5, p. 566. La lirica è stata precedentemente pubblicata nel 1987 nella raccolta dell'autore intitolata *Tajnyj sovetnik* (Tenally, New York).

⁴¹ V. Polukhina, "Lev Vladimirovich Loseff", op. cit., p. 517.

⁴² L. Losev, *Iosif Brodskij: opyt literaturnoj biografii*, Moskva 2006.

⁴³ Idem, "Tulupy my", op. cit. Il *tulup* è una lunga e pesante pelliccia diffusa e utilizzata anche nell'esercito. Si veda A. Valerio, "La traduzione di cultura: il caso dell'autobiografia di Nabokov", *eSamizdat* 2005 (III), 2-3, p. 255.

⁴⁴ L. Losev, "Homo ludens umer", *Filologičeskaja škola*, op. cit., pp. 403-414.

⁴⁵ Idem, "Tulupy my", op. cit.

⁴⁶ A. Kondratov, "Moi Troicy", *Antologija*, op. cit., I, p. 235. Il testo è stato tradotto da M. Caramitti, *Letteratura russa contemporanea. La scrittura come resistenza*, Roma-Bari 2010, pp. 250-251.

⁴⁷ "Voglio andare in manicomio/ dai giovanili ordinari idioti./ Voglio andarci non per il mio acume o per il mio lavoro,/ che sia il piede e a sfondare il tetto!/ Voglio andare in manicomio/ dove non c'è bisogno di scaliare e di mentire", A. Kondratov, "Stichi tech let", *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 1996, 18, p. 133.

Žit' ne po lži) erano divenute tanto più urgenti a seguito dell'insoddisfazione generata dagli esiti del disgelo, che, pur avendo inizialmente dato spazio a quell'istanza, aveva in ultimo disatteso le promesse. Il verbo *lgat'* (mentire) si ritrova così al centro di un'altra lirica di quegli anni, firmata da Aleksandr Mironov e a tal punto emblematica da trasformarsi secondo Sabbatini in “manifesto poetico”⁴⁸: “Я перестал лгать/ гать/ ать/ ть/ ь!/ Я стал непрониносим”⁴⁹. Il finale, un verso occupato unicamente dall'impronunciabile segno debole (ь), evidenzia l'estraneità del poeta underground a un contesto in cui è sottesa la rinuncia a esprimere il proprio io: il mutismo autoimposto (così come l'esilio in manicomio vagheggiato da Kondratov) è una rinuncia tanto radicale quanto necessaria per costruire una propria identità e indipendenza, non solo dalla contemporaneità ma anche dai precedenti modelli del modernismo⁵⁰.

LA PERFORMANCE COME PROCEDIMENTO

Del gruppo incontratosi alla facoltà di Lettere va tenuto in considerazione anzitutto il carattere precorritore. In tempi recenti Michail Eremin ha fornito una definizione significativa circa l'attività della compagnia, parlando di un tipo di underground “non stampato, manoscritto [o] dattiloscritto”, bensì “orale”⁵¹. Oltre alle poetiche dei singoli autori, assai diverse l'una dall'altra ma affini nella posizione volutamente ai margini nel panorama letterario dell'epoca, un elemento innovativo fu la messa in atto di vere e proprie *performances*, più avanti al centro dell'attività di un gruppo capitale come Smog, Samoe molodoe obščestvo geniev [La più giovane società di geni], benché le azioni dell'uno e dell'altro gruppo differiscano in maniera significativa. Ufljand definisce la Filologičeskaja škola *pervaja akcionistskaja grupa* [primo gruppo performativo], commento sottoscritto da Eremin⁵². Lo stesso Losev ricordò come un ele-

mento non meno importante rispetto alla composizione di versi fosse stato, per tutto il gruppo, il “mettere in mostra la vita”, “la catena ininterrotta di happening”⁵³.

Oltre all'*happening ante litteram* organizzato nel 1952 da Krasil'nikov, Michajlov ed Eduard Kondratov, le azioni che andrebbero in tal senso menzionate sono numerose. Tra le più celebri figura senza dubbio la scritta a caratteri cubitali *Da zdravstvet Pasternak!* [Evviva Pasternak!] comparsa sul lungofiume davanti al Giardino d'estate, all'indomani della notizia dell'assegnazione del Nobel allo scrittore. Gli autori del messaggio, prodotto nottetempo e subito rimosso dalle autorità, furono Eremin, Ufljand e Vinogradov⁵⁴.

L'opera di Pasternak è al centro di un altro tipo di *performance*: le passeggiate al ritmo dei versi di poeti di inizio secolo, arrangiati su marce militari sovietiche. Insieme alle liriche dello scrittore un tempo appartenente al gruppo futurista *Centrifuga*, erano soprattutto i versi di Chlebnikov a ispirare i poeti filologi: “Тулупы мы / земляные кро- ты / родились мы глупыми / но глупым родился и ты”⁵⁵. Se il retaggio di Chlebnikov fu per Kondratov e i suoi amici (così come per molti poeti dell'epoca) enorme, un ruolo di primo piano fu ricoperto anche da Majakovskij: i filologi si ritrovarono infatti a intonare versi della lirica *Melkaja filosofija na glubokich mestach* [Filosofia spicciola su luoghi profondi] modulati sfruttando il motivo della celebre canzone *Podmoskovnye večera* [Serate nei dintorni di Mosca], la cui composizione risaliva proprio a quegli anni⁵⁶. Il poeta vate della rivoluzio-

27/09/2019).

⁴⁸ L. Losev, “Tulupy my”, op. cit., p. 14.

⁴⁹ V. Ufljand, “Pjatisjatyj šestidesjatyj”, *Literaturnoe Obozrenie*, 1997, 5, p. 75.

⁵⁰ “Siam tulupi/ talpe della terra/ siam nati tonti /ma tonto sei nato pure tu!”, L. Losev, “Tulupy my”, op. cit., p. 15. I primi tre versi appartengono al poema *Pračka (gorjačee pole)* [La lavandaia (il campo ardente)] di Chlebnikov, del quale costituiscono l'incipit; l'ultimo dei quattro è con ogni probabilità un'aggiunta dei poeti. Si veda V. Chlebnikov, *Sobranie proizvedenij Velimira Chlebnikova*, a cura di Ju. Tynjanov – N. Stepanova, Leningrad 1931, III, p. 232.

⁵¹ Scritta nel 1955 dal compositore Vasilij Solov'ev-Sedoje e dal paroliere Michail Matusovskij ed eseguita dall'attore Vladimir Trošin, *Podmoskovnye večera* può essere annoverata tra le canzoni russe più famose di sempre. Dopo il successo ottenuto al Festival della gioventù di Mosca del 1957, furono numerose le cover in al-

⁴⁸ M. Sabbatini, “*Quel che si metteva in rima*”, op. cit. pp. 83-84.

⁴⁹ “Io ho smesso di mentire/ ntire/ ire/ re/ e!/ Io, divenuto impropferibile” (1965), traduzione di M. Sabbatini, Ivi, p. 83.

⁵⁰ Ivi, pp. 83-84.

⁵¹ A. Genis, *Homo ludens živ*, op. cit.

⁵² D. Suchovej, “*Mne tjaželo ottogo, čto ja dejstvitel'no ostalsja odin*”. *Inter'ju s Michailom Ereminym*, disponibile al link: <<http://www.colta.ru/articles/literature/1689>> (ultimo accesso

ne, istituzionalizzato subito dopo il 1930 “come le patate al tempo di Caterina II” (secondo la celebre espressione di Pasternak), rimaneva dunque prima di tutto il capostipite del cubofuturismo. Un simile discorso valeva a Leningrado ma anche a Mosca, come dimostrano le riunioni di piazza Majakovskij organizzate negli stessi anni. Sulle note della Marsigliese venivano invece eseguiti i versi di Anna Achmatova: “А ты думал я тоже такая / Что можно забыть и меня”⁵⁷. Il montaggio di elementi musicali e letterari rappresentava un procedimento utile sia a desacralizzare aspetti della cultura sovietica, come marce militari o canzoni popolari, sia a rendere omaggio ad autori dimenticati, che venivano in tal modo parodiati in modo affettuoso.

I marciapiedi del Nevskij, dove negli stessi anni iniziavano a passeggiare con fare provocatorio i primi *stiljagi*⁵⁸, divennero invece il palcoscenico improvvisato sul quale Losev, Vinogradov ed Eremim si stendevano a riposare e a *riveder le stelle*⁵⁹, recitando aforismi e lasciando attoniti e indispettiti i frettolosi passanti. A queste azioni, spesso non programmate ma estemporanee, non prendevano parte, di regola, tutti i componenti della compagnia, ma soltanto alcuni di loro.

Se può apparire quantomeno legittima una certa perplessità sulla veridicità di alcuni racconti (è il caso di alcune azioni messe in atto da Aleksandr Kondratov)⁶⁰, non sussistono dubbi sulla più cele-

bre azione realizzata in quegli anni, sia per l'ampio numero di fonti che riportano l'evento, sia per lo sventurato e tangibilissimo esito a cui condusse. Il protagonista è ancora una volta Michail Krasil'nikov, autentico “uomo-festa”⁶¹ che il 7 novembre 1956 si recò alla consueta manifestazione fissata per celebrare l'anniversario della rivoluzione d'ottobre. La commemorazione di quell'anno seguiva solo di qualche giorno la brutale repressione della rivolta di Budapest, città che poté dirsi definitivamente normalizzata il 4 novembre. Manifestazioni come quelle del 7 novembre o del 1 maggio in Unione sovietica presentavano anzitutto un carattere rituale, sfruttato per rinsaldare il senso di appartenenza della comunità: oltre agli auguri di rito che i cittadini accorsi si scambiavano, o ai numerosi cartelloni su cui campeggiavano slogan non dissimili dai messaggi di propaganda firmati dal partito, era invalsa la pratica che vedeva la folla presente (tra cui molti bambini) replicare con degli “Urrà!” alle espressioni di giubilo lanciate dagli altoparlanti, inneggianti al partito o alla rivoluzione⁶². Krasil'nikov si inserì in questo automatismo, sostituendosi ai megafoni e gridando: “Evviva la cricca sanguinaria di Tito Rankovič!”, “Evviva la cricca sanguinaria di Imre Nagy!”. La risposta della massa dei presenti fu istintiva: “Urrà!”, “Urrà!”. Il gesto, compiuto secondo Losev sotto l'effetto dell'alcool⁶³, costò a Krasil'nikov la condanna a quattro anni di reclusione in un campo di lavoro in Mordovia per “propaganda antisovietica” (art. 58)⁶⁴.

A dispetto delle apparenze, la natura di questi *happening ante litteram*, di cui abbiamo citato solo i casi più celebri, veniva ricondotta dagli stes-

tre lingue (tra le versioni italiane celebre è quella di Nilla Pizzi, con il titolo *Mezzanotte a Mosca*). Si veda S. Graham, “Podmoskovnye vechera (Moscow Nights)”, *Encyclopedia of Contemporary Russian Culture*, a cura di T. Smorodinskaya – K. Evans-Romaine – H. Gosciolo, London 2007, p. 469.

⁵⁷ “Ah, tu pensavi che anch'io fossi una/ che si possa dimenticare”, A. Achmatova, *La corsa del tempo. Liriche e poemi*, a cura di M. Colucci, Torino 2014, p. 101. Si veda S. Savickij, *Andegraund*, op. cit., p. 81.

⁵⁸ Con il termine *stiljagi* (da *stil'*, stile) venne ribattezzata con un'accezione dispregiativa quella schiera di giovani che soprattutto a Mosca e a Leningrado tentavano di riprodurre nell'abbigliamento e nel gusto le mode occidentali.

⁵⁹ “Мы смотрели на звезды, обычно не замечаемые над Невским...”, L. Losev, “Тулупу му”, op. cit., p. 14. Se una lettura in chiave dantesca può forse apparire arbitraria in questo caso, non va dimenticato come un romanzo quale *Zdrastvuj, ad!* sia costruito sul modello della *Commedia*, a testimoniare una volta di più la grande influenza esercitata dalla cultura umanistica universale su molti protagonisti dell'epoca: il primo nome a venire in mente, anche per le riflessioni che al tema ha dedicato, è quello di Iosif Brodskij, amico di diversi “poeti filologi”.

⁶⁰ Per la descrizione di alcune di queste azioni, che Losev chiama *de-*

istva e che consistevano anche nell'invio a varie riviste sovietiche di testi del tutto impubblicabili (per via dei temi scelti e del linguaggio utilizzato, a dir poco scabrosi), si veda F. Iocca, “Aleksandr Kondratov e le sue ipostasi: un 'avanguardista accademico' nella Leningrado underground”, *Enthymema*, 2015, 12, pp. 116, 123.

⁶¹ La definizione è di Vladimir Markovič, si veda *Poety žilologičeskoj školy*, op. cit.

⁶² A. Jurčak, *Eto bylo navsegda, poka ne koncilos'.* *Poslednee sovetskoe pokolenie*, Moskva 2017, pp. 241-244.

⁶³ L. Losev, “Krasil'nikov”, op. cit., p. 412. Secondo i ricordi di Losev gli slogan gridati da Krasil'nikov erano: “Libertà per l'Ungheria!” e “Affoghiamo il cocodrillo Nasser nel Canale di Suez!”. Si veda anche *Poety žilologičeskoj školy*, op. cit. In quest'occasione Losev ricorda come le manifestazioni del 1 maggio e del 7 novembre fossero per lui e i propri compagni associabili a “un carnevale”.

⁶⁴ *Samizdat Leningrada*, op. cit., p. 226.

si protagonisti a una provocazione di tipo estetico: a testimonianza della loro attendibilità, puntualizzazioni simili si collocano in epoca postsovietica, in un contesto molto diverso da quello che aveva generato quelle azioni e, soprattutto, in un momento storico esente da rischi o conseguenze legate a gesti compiuti vari decenni prima⁶⁵. Per cercare di spiegare la natura di quelle azioni, durante le quali il comportamento diventava una forma di creazione⁶⁶, va ricordato una volta di più il legame intrattenuto con le avanguardie degli anni Venti (futurismo e immaginismo in Russia; dadaismo in Europa). Alla base di quelle *performance* era anzitutto una rivendicazione di libertà di pensiero (e di azione) che deviasse dai canoni prestabiliti, in un periodo in cui un certo tipo di *engagement* continuava a essere sollecitato dal potere: rispetto all'epoca precedente, i poeti della nuova generazione (i cosiddetti *šestidesjatkiki*) erano senz'altro più liberi di esprimersi, ma la loro attività letteraria doveva comunque rientrare in un sistema dove l'espressione artistica del singolo rimaneva assoggettata alle leggi del bene collettivo, rigorosamente decise dall'alto.

Quella dei poeti filologi, come di molti dei gruppi che di lì a poco si sarebbero formati su basi simili, è da considerarsi come una forma di protesta non *anti-*, ma *asovietica*, benché, in senso lato, possa senza dubbio considerarsi anche di natura politica. Non a caso, dopo aver riconosciuto una volta di più le azioni messe in atto come *happening* e *performance* “in quanto tali” (ovvero disinteressate, di contro all'interesse utilitaristico che contraddistinguerebbe questo campo artistico oggi)⁶⁷, Michail Eremin ammette: “Capisco perfettamente che a quell'epoca qualsiasi protesta di tipo estetico equivaleva a una protesta di tipo sociale”⁶⁸.

L'arresto e il confino inflitti nel 1956 a Krasil'nikov, tra le personalità più carismatiche⁶⁹ del

gruppo, vanno interpretati come una cesura. Nel 1959 a essere arrestato (con l'accusa di teppismo) sarebbe stato Ufljand, recluso per qualche mese nella prigione Kresty e liberato dopo il processo⁷⁰. La fine dell'epoca d'oro del gruppo fu determinata anche dalla partenza di molti dei suoi componenti, che negli anni successivi si allontanarono da Leningrado: Vinogradov si trasferì a Mosca, Krasil'nikov si spostò a Riga al termine del confino, mentre Losev sarebbe emigrato negli Stati Uniti, sebbene diversi anni più tardi, nel 1976. Ciò nonostante, secondo l'opinione di Eremin, una simile compagnia, composta da personalità creative, esisterà fino a quando sarà in vita l'ultimo componente del gruppo⁷¹; un'osservazione che testimonia una volta di più la natura anzitutto amicale di quell'unione, il carattere spontaneistico e aprogrammatico di quel peculiare tipo di underground “orale”⁷².

Alla Filologičeskaja škola sono state dedicate una serata presso l'Università Statale Umanistica Russa (RGGU) di Mosca, a cui ha presenziato lo stesso Eremin, e una mostra fotografica, inaugurata il 30 gennaio 2012 nei locali della rivista *Zvezda*⁷³. Otto anni prima, nel cinquantennale del primo incontro, l'Università di Pietroburgo aveva ospitato una conferenza dal titolo *50 let Filologičeskaj školy*.

Si tratta di eventi importanti ma ancora troppo isolati. Lo studio di realtà misconosciute come il Circolo di Michail Krasil'nikov, fondamentali per lo sviluppo di una cultura indipendente in URSS, permetterebbe di gettare nuova luce su un'epoca, quella della metà degli anni Cinquanta, più complessa e sfaccettata di quanto non appaia in molte ricostruzioni.

www.esamizdat.it Federico Iocca, “Versi non conformi e *protohappening* all'alba del disgelo: il Circolo di Krasil'nikov (o ‘Scuola dei Filologi’) di Leningrado”, *eSamizdat*, (XII), pp. 143-152

⁶⁵ A ricondurre sotto la dimensione estetica i gesti e le provocazioni, messi in atto soprattutto durante gli anni Cinquanta, sono tra gli altri Eremin, Ufljand e Losev. Quest'ultimo ricorda inoltre un'intervista rilasciata da Krasil'nikov nel 1991, in cui il poeta confutava una lettura in chiave politica dell'happening. L. Losev, “Krasil'nikov”, op. cit., p. 408.

⁶⁶ *Poety filologičeskaj školy*, op. cit.

⁶⁷ A. Genis, *Homo ludens živ*, op. cit.

⁶⁸ *Poety filologičeskaj školy*, op. cit.

⁶⁹ L. Losev, “Krasil'nikov”, op. cit., p. 401.

⁷⁰ N. Lešina, *Povsednevnoš' epohi kosmosa i kukuruzy: Destrukcija bol'sogo stilja. Leningrad 1950-1960-e gody*, Sankt-Peterburg 2015, pp. 397-398; *Samizdat Leningrada*, op. cit., p. 348.

⁷¹ A. Genis, *Homo ludens živ*, op. cit.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ Alcune foto della mostra sono disponibili al link: <<http://nypp16.blogspot.it/search?updated-max=2012-04-29T12:47:00-07:00&max-results=20&reversepaginate=true>> (ultimo accesso: 27/09/2019).

Lo stalinismo nei manuali scolastici russi contemporanei: tre narrazioni a confronto tra politiche educative e modelli interpretativi

Alessandro Farsetti

◇ eSamizdat (XII), pp. 153-175 ◇

- Ленин был хороший? – спрашивает внук.
– Хороший, – отвечает бабушка.
– А Сталин плохой?
– Плохой.
– А Хрущев?
– Не знаю, как помрет, так видно будет.

Barzulletta sovietica¹

Ogni vera storia è storia contemporanea.

Benedetto Croce

SECONDO un'espressione ormai stabilmente entrata nell'uso comune, la Russia può essere definita come uno stato dal passato imprevedibile². Basti considerare il lavoro di revisione intorno a figure e avvenimenti chiave della storia russa recente che, nel secolo scorso, il potere politico ha sistematicamente attuato con cadenza quasi decennale³. Questa tendenza prosegue fino ai giorni nostri, alimentata dall'inevitabile sconvolgimento retrospettivo che è seguito alla caduta del sistema sovietico e dell'impianto teleologico che aveva sorretto per un settantennio narrazioni soggette, sì, a (talora pesanti) emendamenti, ma in cui rimanevano costanti

i principi della dialettica marxista e dell'infallibilità del partito, nell'incrollabile fiducia – perlomeno a livello ufficiale – nello *svetloe buduščee* [radioso avvenire] comunista profetizzato da Lenin.

Questo paradosso del mutamento del passato, che ben si confà al caso russo, può in realtà essere osservato praticamente in ogni nazione. Se si considera la storia – o meglio, la pratica di scrittura della storia – come fenomeno culturale, è evidente che ogni narrazione è soggetta ad aggiornamento e può dare più o meno implicitamente molte informazioni sul periodo in cui è stata prodotta, oltre che su quello di cui tratta. Ciò rimanda alla nota frase citata in epigrafe a questo scritto, con cui Croce intendeva dire che un fatto, per quanto possa essere distante nel tempo, si presenta come vivo nella coscienza dello storico che lo racconta⁴, e dunque le narrazioni attuali di epoche passate si prestano a essere studiate anche come documenti dei nostri tempi. Del resto, come ricorda Marc Augé, tutte le discipline scientifiche si inscrivono in una doppia storia, una “interna” (la storia dei suoi progressi) e una “esterna”, ossia del contesto economico, politico, sociale in cui operano gli studiosi⁵; di questi ultimi aspetti risentono maggiormente le scienze sociali (contrapposte a quelle naturali), poiché il loro oggetto di studio è qualcosa di difficilmente reificabile come l'agire umano. Tale posizione relativistica risulta ancora più marcata quando la scrittura della storia in una data società riguarda un genere particolarmente connesso agli interessi del-

¹ “Lenin era buono?”, chiede il nipote. / “Sì”, risponde la nonna. / “E Stalin era cattivo?” / “Sì” / “E Chruščev?” / “Non lo so, dobbiamo aspettare che muoia”.

² Dal titolo del libro di Ju.A. Poljakov, *Naše nepredskazuemoe prošloe*, Moskva 1995.

³ Ad esempio, il capo della polizia segreta Lavrentij Berija, arrestato e giustiziato dopo la morte di Stalin (si veda *infra*, § 1 in nota); i membri del Politburo Lev Kamenev, Grigorij Zinov'ev e Nikolaj Bucharin, membri del Politburo, vittime delle grandi purghe del 1936-1938 e riabilitati nel 1988.

⁴ Si veda B. Croce, *Teoria e storia della storiografia*, Napoli 2007, pp. 11-12.

⁵ Si veda M. Augé, *Il mestiere dell'antropologo*, Torino 2007, pp. 7-8.

lo stato, come quello dei manuali scolastici. Essi rientrano infatti nell'ambito di un sistema di istruzione media che persegue determinati obiettivi formativi, tra i quali non è praticamente mai contemplata l'acquisizione di specifiche competenze nelle scienze storiche (abilità riservata a specifici percorsi universitari).

Studiare da una prospettiva culturologica i libri di testo di storia adottati nelle scuole russe di oggi significa dunque concentrarsi sulle implicazioni politiche e sociali che può avere nel presente l'immagine del passato accettata dallo stato e degna di essere promossa all'interno di un più ampio progetto che mira a creare le basi per la memoria collettiva della popolazione⁶. Sotto questo aspetto il manuale scolastico persegue fini che sono in linea con manifestazioni pubbliche organizzate nella Russia odierna, specie quelle collegate alla commemorazione della guerra di liberazione dall'invasione nazista (grande guerra patriottica)⁷. Serguei Oushakine analizza tali pratiche commemorative, che presuppongono l'interazione di persone in uno spazio pubblico, attraverso la categoria del rituale: prendendo le mosse da Victor Turner, Oushakine riconosce nel rituale un modello narrativo capace di organizzare la mente dei partecipanti e indirizzare i loro desideri⁸, ma aggiunge anche l'importanza delle emozioni nel processo di codifica della memoria collettiva; l'*affective management* [gestione affettiva] della storia viene di solito rag-

giunta tramite oggetti quotidiani dalla forte carica emotiva – di solito, poiché appartenuti a parenti – che danno ai partecipanti un'immagine più vicina e concreta del passato⁹. Alla luce di queste ricerche, propongo di prendere in considerazione l'aspetto rituale anche relativamente ai manuali scolastici di storia russi: non solo la struttura narrativa è basata in genere su un principio di semplificazione degli avvenimenti (specie nelle classi inferiori) che in teoria dovrebbe strutturare la mente degli alunni e agevolarli nella (ri)produzione orale quando vengono interrogati¹⁰, ma non mancano nemmeno strategie più o meno esplicite per provocare un coinvolgimento emotivo (si veda *infra*, § 2 e § 3). Ciò vuol dire che in ogni narrazione dei manuali scolastici, piuttosto che valutare i dati presenti alla luce di un concetto complesso come quello di “verità storica” (si veda *infra*, § 3), si presterà attenzione all'ennesima idea di passato prodotta in seno alla società¹¹ e che ha appunto senso e valore per il presente, in quanto nel presente viene, come si è detto, ritualizzata. In altre parole, la storia sui manuali scolastici concorre con gli altri riti pubblici sopra citati e istituiti di recente – delle “tradizioni inventate”, per dirla con Hobsbawm¹² – a guidare l'individuo nel proprio processo identitario in quanto parte di quella “comunità immaginata”¹³ che è la nazione.

Proprio a questo proposito, negli anni Novanta in Russia la transizione forzata – e difficile da

⁶ Con “memoria collettiva” – concetto introdotto dal sociologo francese Maurice Halbwachs negli anni Venti del Novecento – non si intende la memoria di un gruppo considerato alla stregua di un grande organismo comunitario, bensì la memoria nel gruppo, ossia i casi in cui l'atto di rievocare informazioni relative a un evento del passato presuppone il coinvolgimento di più individui, sia attraverso interazioni sociali, sia attraverso “strumenti culturali”, quali la ripartizione del calendario e le narrazioni storiche ufficiali; quest'ultimo è ovviamente il caso cui si fa riferimento nel presente saggio. Si veda a questo proposito J.V. Wertsch, “The Narrative Organization of Collective Memory”, *Ethos*, 2008 (XXXVI), 1, pp. 120-121.

⁷ Questa la denominazione di origine sovietica con cui in Russia si ricorda tuttora la seconda guerra mondiale, espressione quest'ultima usata quando il riferimento non è solo all'ambito russo. Infatti, *stricto sensu*, la grande guerra patriottica non copre tutto l'arco temporale del conflitto bellico internazionale, poiché va dall'inizio dell'operazione Barbarossa (22 giugno 1941) alla firma della capitolazione da parte dei tedeschi il 9 maggio 1945.

⁸ Si veda V. Turner, *From Ritual to Theater: The Human Seriousness of Play*, New York 1982, p. 82.

⁹ Si veda S.A. Oushakine, “Remembering in Public: On the Affective Management of History”, *Ab Imperio*, 2013 (1), pp. 269-302.

¹⁰ Questo aspetto viene rilevato anche da J.V. Wertsch, “The Narrative”, op. cit.

¹¹ Secondo la definizione di Suzanne de Castell, “textbooks are a ‘purpose-built’ technology for the transmission of accumulated cultural and scientific knowledge that has been accorded the status of fact”, S. de Castell, “Teaching the Textbook: Teacher/Text Authority and the Problem of Interpretation”, *Linguistics and Education*, 1990 (II), 1, p. 80.

¹² Si fa riferimento all'illuminante saggio “Inventing Tradition”, a introduzione del volume *The Invention of Tradition*, a cura di E. Hobsbawm – T. Ranger, Cambridge 1983, pp. 1-14.

¹³ Si dice “immaginata” in quanto nell'identificarsi con una nazione le persone hanno a che fare con un gruppo troppo grande e astratto e con limitata conoscenza tra i suoi membri per esistere al di fuori di un immaginario collettivo. Per un'introduzione al concetto si veda B. Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London 1983 (trad. it. B. Anderson, *Comunità immaginate. Origini e fortuna del nazionalismi*, Roma 2018).

metabolizzare – a un ordinamento democratico e a un'economia di mercato ha comportato tra la popolazione non solo catastrofi sul piano materiale, ma anche traumi psicologici per quella che si è configurata a tutti gli effetti come una crisi dell'identità nazionale, acuita, tra l'altro, anche dal venir meno del sistema di valori veicolato dal finalismo comunista che si rifletteva pure nelle rappresentazioni del passato approvate dallo stato. Ecco dunque che seguire le narrazioni che sono state incentivate o perlomeno legittimate dalle autorità statali dalla caduta dell'Urss ai giorni nostri rappresenta un punto di vista privilegiato per capire l'evoluzione del “discorso ufficiale”¹⁴ nella Russia post-sovietica. Dopo aver ripercorso brevemente le tappe principali nell'evoluzione delle politiche educative degli ultimi trent'anni (§ 1) e aver osservato il dibattito pubblico che si è sollevato in Russia intorno alle interpretazioni della storia (§ 2), passerò a un'analisi comparativa di tre libri di testo sul XX secolo adottati nelle scuole russe nell'anno 2018/2019, con l'intenzione di valutarne le differenti strategie narrative e le loro implicazioni concettuali (§ 3). Gli esempi confrontati si riferiscono soprattutto al periodo staliniano, il che permetterà di mettere a fuoco questioni ancora molto controverse. Si proverà così a stabilire se – e fino a che punto – esiste un pluralismo di opinioni nei manuali scolastici di storia nella Russia di oggi o se ci si sta dirigendo verso una nuova verità di stato.

Come si vedrà, la scelta di trattare tematiche cui è stata già dedicata una grande attenzione a livello accademico, specie da una prospettiva storiografica, pedagogica e politica¹⁵, è dettata dalla con-

statazione che ancora non è stata colta nella sua specificità l'evoluzione dei paradigmi interpretativi della storia promossi dallo stato russo dal 1991 a oggi e riflessi nelle narrazioni dei libri di testo. Del resto, proprio quanto avvenuto in anni recenti contribuisce a gettare una nuova luce sui cambiamenti in corso nel discorso ufficiale russo e rende possibile l'inizio di una riflessione più approfondita sull'argomento.

I. PREMessa: LE POLITICHE STATALI IN RELAZIONE AI MANUALI SCOLASTICI

Il crollo del monolite sovietico nel 1991 era stato inaspettato, quantunque presagito da alcuni scricchiolii negli anni del tardo socialismo¹⁶: i manuali scolastici di storia possono fornire un buon esempio a questo proposito. Si consideri che ai tempi dell'Urss per ogni anno scolastico c'era un solo libro di testo di storia adottabile, rigorosamente pubblicato dall'editore Prosveščenie, e se in esso era menzionato qualche personaggio caduto in disgra-

Legacies and prospects, a cura di B. Eklof – L.E. Holmes – V. Kaplan, London-New York 2005. Contributi di indubbio valore soprattutto sul versante storiografico (e che citerò più avanti) si trovano sul numero speciale della rivista *History and Memory*, 2009 (XXI), 2, Fall/Winter, curato da Gabriel Gorodetsky e intitolato *Historical Scholarship in Post-Soviet Russia*. Nell'ambito delle scienze politiche si segnala: T.H. Nelson, “History as Ideology: the Portrayal of Stalinism and the Great Patriotic War in Contemporary Russian High School Textbooks”, *Post-Soviet Affairs*, 2015 (XXXI), 1, pp. 37-65; in Italia è invece uscito: R. Valle, “L'imprevedibile passato della Russia: la nazionalizzazione della storia al tempo di Putin”, *Mondo contemporaneo*, 2008 (IV), 3, pp. 183-198. Per l'insegnamento scolastico di storia in ottica comparativa un volume interessante, ma un po' pretenzioso, è *After the Wall: History Teaching in Europe Since 1989*, a cura di M. Roberts, Hamburg 2004; si consideri inoltre il numero monografico di una rivista di pedagogia comparativa intitolato *Education and Identity Formation in Post-Cold War Eastern Europe and Asia*, in cui si trova peraltro un contributo dello stesso Zajda dal titolo “The New History School Textbooks in the Russian Federation: 1992-2004”, *Compare: A Journal of Comparative and International Education*, 2007 (XXXVII), 3, pp. 291-306.

¹⁶ Uno studio molto affascinante in cui si cerca di illustrare con dovizia di esempi questo paradosso – in base all'idea che il sistema sovietico degli ultimi decenni, pur apparendo immutato e immutabile nella sua forma, aveva conosciuto dei mutamenti impercettibili (specie negli stili di vita di persone tutt'altro che ostili alla causa del Partito) che avrebbero reso il crollo possibile, sebbene non inevitabile – è quello dell'antropologo A. Jurčák, *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*, Princeton 2005; disponibile anche in una più recente versione riveduta e ampliata in lingua russa: *Eto bylo navegda poka vse ne končilos'.* *Poslednee sovetskoe pokolenie*, Moskva 2016.

¹⁴ Utilizzo qui e oltre il termine “discorso” non nell'accezione che ne dà solitamente la linguistica, bensì nel senso di costruzione sociale della realtà (così come proposto nella teoria sociale post-strutturalista di M. Foucault).

¹⁵ Se ci limitiamo al caso russo, fondamentali sul campo pedagogico sono i lavori di Joseph Zajda, che dagli anni Ottanta si occupa del sistema di istruzione prima sovietico, poi russo, e si è specializzato soprattutto sui libri di testo di storia. Oltre a J. Zajda, *Globalisation and National Identity in History Textbooks. The Russian Federation*, Dordrecht 2017, che verrà più volte menzionato nel presente saggio in quanto riprende sostanzialmente le idee apparse in innumerevoli articoli negli ultimi decenni, si può ricordare la pionieristica indagine sul sistema di istruzione sovietico, Idem, *Education in the USSR*, Oxford 1980. Sullo stesso ambito si segnala il volume *Educational Reform in Post-Soviet Russia*.

zia, al primo giorno di scuola l'insegnante chiedeva ai ragazzi di barrare i nomi oggetto della *damnatio memoriae*¹⁷. A causa di queste continue riscritture del passato, che inevitabilmente divenivano di pubblico dominio, la storia ufficiale perdeva sempre più credibilità nei contenuti¹⁸ – specie in questioni di politica interna – lasciando il campo in molti casi a versioni alternative che rimanevano nello spazio privato. Negli anni Ottanta, con l'avanzare della *perestrojka* e la messa in discussione pubblica dell'ideologia socialista di Partito (riconvertita in una dimensione umanitaria a scapito di quella escatologica), la pratica della cancellazione risultava ormai inutile: si aveva a che fare con libri di testo dai contenuti obsoleti, che venivano usati sempre di meno, e sull'insegnamento della storia aveva iniziato a svilupparsi un dibattito nella società civile. A poco valsero nel periodo 1986-1988 i tentativi

di revisione, soprattutto della storia recente, tramite l'aggiunta di fatti tenuti nascosti e la riabilitazione di alcune figure: i cambiamenti sui libri di testo non erano infatti al passo con quelli che stavano avvenendo sulla scena pubblica¹⁹. Il culmine sarebbe stato raggiunto ormai in epoca post-sovietica, con la riforma dell'istruzione (1992 e successive modificazioni) e la liberalizzazione dell'editoria scolastica, che avrebbe visto la comparsa di svariati manuali di nuova concezione.

La perdita del monopolio statale negli anni Novanta aveva causato non pochi problemi: la necessità impellente di fornire alle scuole strumenti di studio idonei aveva portato a un proliferare di libri scritti in fretta e contenenti numerosi errori²⁰, in cui la personalità dell'autore risaltava ben più di quanto ci si aspetterebbe in un genere testuale solitamente caratterizzato da uno stile anonimo²¹. Il principale prezzo da pagare per il pluralismo era poi la coesistenza di una molteplicità di manuali che potevano differire anche sostanzialmente nei contenuti: una simile situazione poteva essere difficile da accettare da una cultura abituata ad avere una versione unica degli eventi. I nuovi manuali vennero inoltre percepiti dai genitori di una parte degli alunni come concettualmente troppo complicati e sovrabbondanti di nozioni da imparare²²; si considerino inoltre le difficoltà con cui dovette scontrarsi il ministero dell'istruzione al fine di formulare domande di storia per gli esami di ammissione all'università. Non stupisce dunque che agli albori del nuovo millennio lo stato abbia tentato di riprendere il controllo dell'ambito educativo, intervenendo anche sui contenuti dei libri di testo.

Il primo passo in questa direzione è avvenuto nel 1999, quando sono stati individuati i contenuti minimi obbligatori nei libri di testo della scuola se-

¹⁷ Si veda la testimonianza da alunno di Joseph Zajda (*Globalisation*, op. cit., pp. 32-33), il quale istituisce peraltro un'interessante analogia con ciò che J. Derrida, sulla scorta di M. Heidegger, indicava come *sous rature*: la pratica di cancellare in un testo una parola che non permette di esprimere il concetto voluto, ma che rimane leggibile, implica che tale parola sia inadeguata ma necessaria, in quanto allude al problema della presenza/assenza di significato nella lingua (decostruendo la possibilità di un rapporto dei significanti con i significati). Si deve dire che, più prosaicamente, nel caso sovietico la necessità era in primo luogo di natura economica (difficoltà di riscrivere e ristampare *ex novo* il libro, buttando le copie già stampate), e da questa, giocoforza, derivava l'effetto di un'assenza presente, simile a quello di fotografie sovietiche in cui venivano cancellati con inchiostro nero i volti dei nemici del popolo. Su questa pratica si veda in particolare D. King, *The Commissar Vanishes: The Falsification of Photographs and Art in Stalin's Russia*, Edinburgh 1997.

¹⁸ Slavoj Žižek espone un paradosso interessante sulla manipolazione della realtà, citando il celebre caso della *Bol'shaja sovet'skaja enciklopedija* [Grande enciclopedia sovietica] nel 1954, a seguito della caduta di Berija: tutti i cittadini che avevano il volume della lettera "B" ricevettero un comunicato editoriale in cui si chiedeva loro di tagliare la pagina contenente l'articolo su Berija per sostituirla con una nuova pagina, acclusa al comunicato stesso, con una voce sullo stretto di Bering, in modo da ripristinare l'integrità del volume. Žižek si chiede chi fosse il destinatario di questa operazione di camuffamento, dal momento che i possessori del volume erano ben coscienti di una manipolazione operata da loro stessi: secondo il filosofo sloveno, è necessario postulare un altro soggetto, che non esiste realmente ma che nondimeno viene tenuto all'oscuro dell'operazione. L'ideologia si reggerebbe infatti sul credere non direttamente in essa, ma per mezzo di un ignoto "qualcun altro" che si suppone possa crederci: "I still believe in Communism' is the equivalent of saying 'I believe there are still people who believe in Communism'", S. Žižek, "The Interpassive Subject", Centre Georges Pompidou, Paris 1998, <<https://www.lacan.com/zizek-pompidou.htm>> (ultimo accesso 23/07/2019).

¹⁹ V. Kaplan, "The Vicissitudes of Socialism in Russian History Text-books", *History and Memory*, 2009 (XXI), 2, Fall/Winter, p. 89.

²⁰ Si veda la testimonianza dell'insegnante di scuola e autore di manuali di storia Leonid Kacva, <<https://special.theoryandpractice.ru/history-books>> (ultimo accesso 27/06/2019).

²¹ V. Kaplan, "The Vicissitudes", op. cit., pp. 85, 96. Kaplan nota come negli anni Novanta una nuova interpretazione degli eventi venisse spesso proposta dallo storico prima in un manuale scolastico, anziché in una pubblicazione accademica.

²² Ivi, p. 99.

condaria²³. Successivamente, nel marzo 2000, è stato proposto un progetto per una nuova concezione dell'insegnamento di storia: il fine era quello di evitare un'eccessiva discrepanza nella presentazione degli eventi storici e una scarsa chiarezza negli approcci teorici²⁴. La pubblicazione di questa bozza di progetto ha provocato il malcontento generale tra gli insegnanti di storia, preoccupati di un'invasione nel proprio campo²⁵. Il proposito è quindi stato abbandonato fino al 2013, anno in cui è stata proposta una nuova concezione per i libri di storia, insieme al progetto di un manuale scolastico unico (si veda *infra*, § 2). Di questi anni è anche il memorabile scandalo suscitato dal manuale *Otečestvennaja istorija. XX vek* (2003): alla fine di un capitolo sull'Urss l'autore Igor' Doluckij, riportando le dichiarazioni di due rappresentanti dell'opposizione secondo cui con l'arrivo al potere di Putin si era tornati in Russia a uno stato poliziesco, invitava gli alunni a convenire o dissentire con questa opinione. Da allora il libro è stato vietato nelle scuole. Per di più, di lì a poco lo stato avrebbe formalizzato un sistema di controllo della qualità dei manuali da adottare negli istituti scolastici²⁶: a partire dal 2004 è stato infatti introdotto l'obbligo per le case editrici di sottoporre tutti i libri scolastici a una *ekspertiza učebnikov* [perizia] per valutarne la conformità ai programmi ministeriali, come si legge nel testo attualmente vigente della già citata legge sull'istruzione del 1992 (art. 28, comma 18). La perizia viene materialmente effettuata da membri di organizzazioni statali che operano in ambito formativo (ad esempio, l'Accademia russa delle scienze, l'Accademia russa dell'istruzione)²⁷,

e i prodotti che passano la verifica vengono pubblicati con cadenza annuale in un *perečen'* [elenco] di libri di testo approvati dal Ministero dell'istruzione (d'ora in avanti chiamato l'Elenco)²⁸. I manuali che rientrano nell'Elenco vengono pubblicati con la dicitura *rekomentovano Ministerstvom obrazovanija i nauki Rossijskoj federacii* [raccomandato dal Ministero dell'istruzione e della scienza della Federazione russa] sul frontespizio²⁹.

Dal 2014 le regole sulla selezione dei libri di testo sono diventate più stringenti, in quanto sono tre, e non più una, le perizie da superare: *naučnaja* [scientifica], *pedagogičeskaja* [pedagogica] e *obščestvennaja* [sociale]³⁰. Ciò significa che tre differenti esperti, indipendenti l'uno dall'altro, leggono lo stesso libro di testo, ed è sufficiente un solo giudizio negativo per impedirne l'inserimento nell'Elenco³¹. Se la perizia scientifica è chiamata a valutare la correttezza dei dati riportati in relazione alle conoscenze attuali in una data disciplina e l'adeguatezza rispetto al livello di preparazione degli alunni a cui il manuale è destinato, più controverse possono apparire invece le altre due, in special modo quella pedagogica: in essa l'esaminatore, oltre a verificare che nel testo non siano contenuti messaggi che incitano ad atti estremistici o terroristici, alla violenza in genere, all'uso di sostanze stupefacenti, tabacco, alcol, deve anche valutare se esso veicola messaggi che educano al patriottismo e alla tolleranza verso le varie nazionalità e religioni della Federazione russa³². In proposito, ha

27/06/2019).

²⁸ Si rimanda all'ultima versione pubblicata il 28 dicembre 2018, <<https://4ege.ru/documents/56987-federalnyj-perechen-uchebnikov-na-2018-2019-uchebnyj-god.html>> (ultimo accesso 27/06/2019).

²⁹ Nel recente passato, oltre a *rekomentovano* [raccomandato], si poteva trovare la dicitura *dopuščeno* [ammesso]. Questa era utilizzata per i libri di testo di cui mancava la serie completa per un intero ciclo di studi, primario (classi 1-4) o secondario (classi 5-9). Si veda <<https://rg.ru/2012/03/06/uchebniki-site.html>> (ultimo accesso 27/06/2019).

³⁰ Per quanto riguarda i libri di testo di storia, dal 2016 essi devono superare anche una perizia scientifica storico-culturale (*naučnaja istoriko-kul'turnaja ekspertiza*).

³¹ In ogni caso, se la scuola ha già acquistato manuali prima autorizzati e che ora non rientrano più nell'Elenco, ha diritto a utilizzarli per altri 5 anni.

³² Si veda <https://vogazeta.ru/articles/2019/2/13/schoolbook/6217-ekspertiza_uchebnikov_snova_v_povestke_dnya> (ultimo

²³ Si tratta del *prikaz* del 30/06/99 n. 56, *Ob utverždenii objazatel'nogo minimuma soderžanija srednego (polnogo) obščego obrazovanija: obrazovatel'naja oblast' "obščestvoznanie"*.

²⁴ "Proekt koncepcii istoričeskogo obrazovanija v obščebrazovatel'nyh učreždenijach Rossijskoj Federacii", *Istoriia*, supplemento di *Pervoe sentjabrja*, 2000 (VIII), <<https://his.isept.ru/2000/no08.htm>> (ultimo accesso 6/09/2019).

²⁵ "Obsuždenie koncepcii istoričeskogo obrazovanija v Moskovskoj asociacii prepodavatelej istorii (kratkij otčet)", *Prepodavanie istorii v škole*, 2000 (IV), pp. 41-43.

²⁶ Si veda <<https://utro.ru/articles/2003/11/27/253813.shtml>> (ultimo accesso 27/06/2019).

²⁷ Per una lista di queste organizzazioni, si veda <<http://www.fpu.edu.ru/expertise/>> (ultimo accesso

destato scalpore il fatto che i celebri manuali di matematica di Ljudmila Peterson per la scuola primaria russa (classi 1-4) sono stati esclusi dall'Elenco nel 2014 soprattutto a causa del loro scarso carattere patriottico: in particolar modo è stata ritenuta inadeguata la quasi esclusiva presenza di personaggi stranieri (gnomi, fachiri con serpenti, rimandi ai fratelli Grimm, Gianni Rodari, Charles Perrault, e così via)³³. Solo a dicembre 2018 i libri della Peterson sono stati reinseriti insieme ad altri nell'Elenco³⁴, in risposta alle pressioni di genitori ed educatori, ma evidentemente anche in virtù di una maggior presenza di elementi folclorici russi (sfogliando si nota l'inserimento di personaggi come Koščej l'immortale e Baba Jaga, prima assenti). Va in ogni caso segnalato che l'Elenco si è incredibilmente ridotto nel tempo, passando da circa 3000 libri approvati dal Ministero nel 2004 a poco più di 800 a fine 2018 (quasi 500 sono stati esclusi nell'ultimo anno)³⁵. Al di là del caso eclatante che ho citato, c'è però da dire che le esclusioni sembrano solitamente guidate da ragioni di buon senso (si veda *infra*, Conclusioni)³⁶. Sono in corso tuttora alcune modifiche: dal prossimo anno scolastico aumenterà la responsabilità personale degli esperti che effettuano la perizia, in quanto i loro nomi compariranno sul colophon dei libri di testo approvati e saranno dunque chiamati a rispondere, proprio come gli autori, dell'eventuale bassa qualità

del prodotto; inoltre, sarà direttamente il Ministero dell'istruzione a commissionare la perizia a un ente statale, e non più la casa editrice, che era peraltro tenuta a pagare il servizio³⁷.

Al di là del complicato sistema di controllo qui delineato, esiste la questione relativa ai criteri effettivi di selezione e adozione dei libri di testo da parte di ogni singolo istituto scolastico. In teoria, gli enti regionali sono tenuti ad acquistare i manuali richiesti dalle scuole, scelti in base alle preferenze degli insegnanti. Nella pratica, tuttavia, è necessario considerare gli interessi dei diversi soggetti coinvolti: la decisione sugli acquisti può essere presa dalla dirigenza della scuola o dagli organi locali preposti all'istruzione³⁸ senza consultare i docenti; talvolta possono essere le autorità regionali a esigere la scelta di un manuale pubblicato da una casa editrice locale che deve essere supportata³⁹. In ogni caso, i libri arrivano nelle biblioteche della scuola, gli alunni li ricevono gratuitamente⁴⁰ all'inizio dell'anno e li devono restituire alla fine, affinché nuovi alunni in futuro possano usarli. Ciò significa che un manuale viene solitamente adottato dalla scuola per un ciclo di studi: ad esempio, un testo per le classi 5-9 (ciclo di studi secondario nella scuola russa) verrà usato per almeno quei 5 anni, anche qualora il manuale venga escluso dall'Elenco durante questo periodo. Se un insegnante ritiene che il libro di testo a disposizione non sia adeguato alle concrete esigenze pedagogiche, può chiedere ai genitori degli alunni di acquistarne un altro (sebbene difficilmente le famiglie possano permettersi una spesa del genere), oppure distribuire a lezione materiali integrativi sotto forma di fotocopie.

accesso 26/06/2019). La perizia "sociale" deve invece esprimersi, oltre che sulla qualità della carta, del progetto grafico, del colore, ecc., anche sulla presenza di elementi che permettano lo sviluppo della personalità nel rispetto delle norme sociali e dei valori etico-spirituali, <<http://www.fpu.edu.ru/expertise/>> (ultimo accesso 26/06/2019).

³³ Per un resoconto più dettagliato, si legga l'intervista all'esperta che ha votato per l'esclusione del libro dall'Elenco, Ljubov' Ul'jachina, che peraltro è esperta di lingua russa e non di matematica, <https://www.znak.com/2014-04-08/pochemu_odin_iz_samyh_populyarnyh_uchebnikov_po_matematike_ne_proshel_gosudarstvennyu_ekspertizu> (ultimo accesso 27/06/2019).

³⁴ <<https://www.fontanka.ru/2018/12/07/141/>> (ultimo accesso 27/06/2019).

³⁵ Si veda <https://vogazeta.ru/articles/2019/2/13/schoolbook/6217-ekspertiza_uchebnikov_snova_v_povestke_dnya> (ultimo accesso 27/06/2019).

³⁶ E tuttavia è degli ultimi giorni la notizia secondo cui la Procura generale avrebbe rilevato una cinquantina di errori tecnici nella stesura dell'Elenco, <<https://www.rbc.ru/newspaper/2019/06/17/5d03a63d9a7947bafa24115i>>(ultimo accesso 27/06/2019).

³⁷ <<https://rg.ru/2019/04/13/opublikovany-novye-pravila-ekspertizy-uchebnikov.html>> (ultimo accesso 27/06/2019).

³⁸ Il cosiddetto *Rajonnyj otdel narodnogo obrazovanija* [Rono, Sezione di quartiere per l'istruzione popolare].

³⁹ Si veda M. Agranovič, *Na ošibkach mučajustja Rossijskaja gazeta*, 20/03/2012, <<https://rg.ru/2012/03/20/uchebniki.html>> (ultimo accesso 24/07/2019).

⁴⁰ Lo stato è infatti tenuto per costituzione a garantire un'istruzione primaria e secondaria gratuita, si vedano l'art. 35 della citata legge sull'istruzione del 1992 e successive modificazioni. Per quanto riguarda i manuali, tuttavia, non sempre le scuole riescono a effettuare l'acquisto senza un contributo da parte delle famiglie.

II. I PARADIGMI INTERPRETATIVI DOMINANTI

La storiografia russa post-sovietica è un ambito vasto e troppo complesso perché se ne possa delineare un quadro esaustivo, anche solo riguardo ai collegamenti con gli studi sull'Urss/Russia prodotti in Occidente e al rapporto tra le ricerche in ambito accademico e la scrittura dei manuali per la scuola. Ai fini del presente saggio sarà comunque sufficiente fare riferimento ad alcuni studiosi che si sono occupati di identificare le linee di sviluppo principali degli studi di storia del Novecento in Russia dopo il 1991. Secondo Nicolas Werth⁴¹, negli anni Novanta si sono formati due poli intorno a cui hanno iniziato a gravitare gli storici, uno liberale e l'altro deideologizzante: il primo, in netto contrasto con la precedente storiografia marxista-leninista, condanna il settantennio sovietico come deviazione dal cammino democratico che la Russia stava intraprendendo con la fine dell'autocrazia nel febbraio 1917; il secondo, che Roberto Valle definisce anche "scuola patriottica"⁴², non accetta la demonizzazione del recente passato e, rifuggendo letture ideologiche, cerca di normalizzare l'esperimento socialista in virtù della sua rispondenza a un supposto carattere peculiare delle forme statali in Russia. Il primo indirizzo sarebbe stato dominante ai tempi di El'cin, mentre il secondo avrebbe prevalso almeno a partire dall'era della stabilità putiniana, in linea con il cambiamento di posizione sull'Urss da parte dell'*élite* del paese.

Né Werth, né Valle nominano i rappresentanti di queste due tendenze; per avere un'idea di chi siano si può fare riferimento a Irina Pavlova, che nella propria ricerca dedicata agli studi post-sovietici sugli anni Trenta propone una suddivisione molto simile a quella appena intravista tra storici impegnati nella denuncia dei crimini dello stalinismo e altri che cercano di minimizzarli e giustificarli: tra i primi viene citato Aleksandr Jakovlev, una delle figure di spicco della *perestrojka* e presidente della fondazione internazionale *Demokratija*, impegnata nella diffusione di importanti documenti di ar-

chivio relativi al passato sovietico⁴³; i secondi afferiscono all'Istituto di storia dell'Accademia russa delle scienze, e tra le loro fila vi sono Andrej Sokolov, Viktor Alekseev, Anatolij Tokarev e Anatolij Utkin⁴⁴.

In entrambi i casi vengono presi in considerazione nuovi approcci di analisi e nuovi modelli interpretativi provenienti da Occidente: la scuola "liberale" attinge in sostanza alla retorica della corrente totalitaria – secondo cui il sistema sovietico sarebbe stato fondato sul controllo statale di ogni ambito della vita pubblica e privata – di autori come Richard Pipes, Martin Malia e Robert Conquest⁴⁵; la scuola "patriottica" ha invece subito l'influsso della storia sociale, dello studio della vita quotidiana (così come proposto dagli storici degli *Annales*), della teoria della modernizzazione (le riforme sovietiche avrebbero permesso in Russia il passaggio da una società tradizionale a una industriale)⁴⁶. Come accennato nel § 1, un riflesso di questo dibattito storiografico si trova anche nei manuali scolastici, che – specie nei primi anni Novanta – si presentano come tutt'altro che anonimi. Si può avere la dimensione di questo fenomeno attraverso i tre manuali del biennio 1994-1995 presi in esame da Vera Kaplan: in uno di questi, scritto da Igor' Doluckij (si veda *supra*, § 1, in cui si cita l'edizione del 2003), è presente una riflessione su concetti come

⁴³ Per una rassegna dei progetti di questa fondazione, si veda A.N. Jakovlev, "Novejšaja istorija Rossii v dokumentach: opyt istoričeskogo issledovanija", *Vestnik RAN*, 2000 (LXX), 6, pp. 494-506. Un riassunto dei risultati delle ricerche di archivio è contenuto in S. Fitzpatrick, "The Soviet Union in the Twenty-First Century", *Journal of European Studies*, 2007 (1), pp. 51-57.

⁴⁴ Si veda I. Pavlova, "Il concetto di 'totalitarismo' e gli studi contemporanei sulla storia della Russia staliniana negli anni Trenta", *Totalitarismo e totalitarismi*, a cura di V. Strada, Venezia 2003, pp. 156, 170.

⁴⁵ S. Fitzpatrick, "The Soviet Union", op. cit., p. 60.

⁴⁶ Per avere un'idea della varietà di approcci nella Russia post-sovietica, si veda anche il quadro di insieme proposto da Michael Confino: "Berdiaevists; Marxists and neo-Marxists (a controversial term since it is an open question whether the Soviet social and philosophical doctrine was Marxist or not); nationalists and 'patriots' (of different ideological strands) whose common denominator was a nostalgic attitude for a past when the Soviet state was a superpower; liberals of different dispositions whose attitude toward the recent past was a definitely negative one; adepts of the *Annales* school of history; structural semioticians; and psychohistorians", M. Confino, "The New Russian Historiography, and the Old – Some Considerations", *History and Memory*, Fall/Winter 2009 (XXI), 2, p. 21.

⁴¹ N. Werth, "Un état contre son peuple. Violences, répressions, terreurs en Union soviétique", *Le livre noir du communisme*, a cura di S. Courtois, Paris 1997, pp. 49-50.

⁴² R. Valle, "L'imprevedibile", op. cit., p. 183.

“socialismo” e “anti-capitalismo” e sulla loro applicabilità all’esperienza sovietica, e sono inoltre riportati documenti d’epoca, accompagnati dai commenti talvolta discordanti degli storici⁴⁷; in *Istorija Otečestva* di Irina Žarova e Ljudmila Mišina si postula nell’Urss un’unione tra ideali socialisti utopici provenienti da Occidente e i principi russi tradizionali di uguaglianza e autoritarismo, attraverso cui la popolazione avrebbe potuto accettare sul piano psicologico un regime totalitario⁴⁸. Al contrario, autori di orientamento patriottico, come Valerij Ostrovskij e il già citato Anatolij Utkin, nel manuale *Istorija Rossii. XX vek* hanno escluso che la mentalità nazionale russa potesse assimilare ideali socialisti provenienti da Occidente: questi sarebbero stati responsabili del Terrore negli anni Trenta ed efficaci per accelerare il processo di industrializzazione del paese, ma non sarebbero stati in grado di garantire la coesione sociale in momenti cruciali come la grande guerra patriottica, per la quale sarebbe stato necessario tornare ai valori tradizionali della nazione⁴⁹.

In sostanza, tra la fine degli anni Ottanta e l’inizio degli anni Novanta si riscontra una relativa libertà di interpretazione e un relativo *laissez-faire* ideologico, mentre intorno al 2000 si verificano i primi tentativi da parte dello stato di promuovere una versione ufficiale della storia, tramite il progetto, poi naufragato, di stabilire un quadro comune di riferimento per le narrazioni storiche (si veda *supra*, § 1), e attraverso l’affermazione di una nuova “idea russa” patriottica⁵⁰. In relazione al manuale di Doluckij, vietato per la presenza di quella domanda giudicata tendenziosa (si veda *supra*, § 1), lo stesso Putin è intervenuto a un incontro con gli storici russi il 27 novembre 2003: “Современные

учебники для школ и вузов не должны становиться площадкой для новой политической и идеологической борьбы. [...] В этих учебниках должны излагаться факты истории, они должны воспитывать чувство гордости за свою историю, за свою страну”⁵¹. In sostanza, non viene detto che i libri devono essere privi di qualsiasi ideologia (cosa, del resto, di difficile attuazione), bensì si chiede la cessazione delle lotte ideologiche al fine di affermarne una, quella patriottica. La convinzione che il patriottismo, in linea generale, sia l’unica idea nazionale possibile per la Russia è confermata in un’intervista recente allo stesso Putin⁵². Del resto, già nel § 1 si è affermato che tra gli obiettivi delle perizie dei manuali di qualsiasi materia c’è l’accertamento della presenza di elementi che educino all’*amor patriae*. Questa idea trascende dunque i limiti delle interpretazioni storiche ufficiali per riguardare più in generale il processo di formazione dell’identità nazionale (*nation-building*) promosso dallo stato.

Se l’idea patriottica ha fatto e continua a fare da denominatore comune delle interpretazioni della storia ritenute accettabili dalle autorità statali almeno a partire dagli anni Duemila, a mio avviso non è stato ancora rilevato come essa si sia evoluta negli ultimi tempi, e come si possa notare un riflesso di tale mutamento anche nella scrittura dei libri di testo. Perfino in studi recenti si continua a proporre un vago riferimento alla categoria del patriottismo nel senso di orgoglio per la propria nazione⁵³, senza che venga dato rilievo a un piccolo ma fondamentale cambiamento nella retorica del discorso ufficiale dello stato, intervenuto dopo l’ondata di proteste di piazza tra fine 2011 e inizio 2012. Del resto, ciò è in linea con la natura di qualsiasi processo di

⁴⁷ V. Kaplan, “The Vicissitudes”, op. cit., p. 92.

⁴⁸ Ivi, p. 94.

⁴⁹ Ivi, p. 95.

⁵⁰ Il 16 gennaio 2002 il ministero dell’istruzione aveva bandito un concorso per la scelta dei tre migliori manuali di storia, che sarebbero stati pubblicati a spese dello stato. Tra i criteri indicati per la qualità troviamo: promuovere il patriottismo, l’ottimismo storico, il rispetto per l’eredità culturale e storica della Russia, si veda V. Berelovič, “Sovremennye rossijskie učebniki istorii: mnogolikaja istina ili očerednaja nacional’naja ideja?”, *Neprikosnovennyj zapas* 2002 (24), 4, <<http://magazines.russ.ru/nz/2002/4/brel-pr.html>> (ultimo accesso 11/05/2019).

⁵¹ “I manuali scolastici e universitari attuali non devono diventare l’arena per una nuova lotta politica e ideologica. [...] In questi manuali devono essere esposti i fatti storici, essi devono educare un sentimento di orgoglio per la propria storia e il proprio Paese”, <<https://graniru.org/Society/History/m.52082.html>> (ultimo accesso 11/05/2019).

⁵² “Putin nazval edinstvenno vozmožnuju dlja Rossii nacional’nuju ideju”, *RBC* 3 febbraio 2016, <<https://www.rbc.ru/politics/03/02/2016/56b1f8a79a7947060162a5a7>> (ultimo accesso 11/05/2019).

⁵³ Ad esempio, T.H. Nelson, “History”, op. cit., del 2015, e J. Zajda, *Globalisation*, op. cit., del 2017.

nation-building, che è potenzialmente sempre *in fieri*, soggetto come è alla ridefinizione identitaria che una società viva e in evoluzione opera di continuo⁵⁴. In breve, in un primo momento si è imposta una versione del patriottismo che si può considerare forte e che propongo di indicare come filostatalismo, mentre in tempi recenti una versione debole definibile come filorussicità o populismo⁵⁵: in poche parole, con filostatalismo in questa sede faccio riferimento a un'adesione incondizionata del cittadino alla condotta dello stato e dei suoi rappresentanti, mentre per filorussicità intendo il compiacimento per le conquiste e i traguardi raggiunti in ogni campo dalla nazione in virtù del proprio specifico carattere. L'aver enucleato queste due categorie non comporta affatto una loro rigida contrapposizione: si tratta piuttosto di indicare gli elementi dominanti che caratterizzano un determinato periodo di egemonia del paradigma patriottico.

Il filostatalismo, così come lo ho definito, ha avuto il suo apogeo all'incirca nel periodo del secondo mandato di Putin e della presidenza di Medvedev (2004-2012), quando il potere delle autorità statali appariva incontrastato. È il momento in cui lo stato, attraverso ideologi vicini al capo del Cremlino, come Vladislav Surkov, espone la teoria della "democrazia sovrana" (*suverennaja demokracija*): in Russia un ordinamento democratico potrebbe realizzarsi solo attraverso una via speciale (*osobyj put'*), rispettando le condizioni particolari del paese, che differiscono rispetto a quelle occidentali⁵⁶. Allo stesso tempo, lo stato prova direttamente a scrivere la storia con l'evidente fine di autolegittimarsi: non si tratta di un manuale scolasti-

co, ma di una guida per insegnanti (pubblicata nel 2007 e riedita nel 2009) contenente raccomandazioni su come presentare gli eventi storici relativi al periodo che va dalla fine della seconda guerra mondiale ai giorni nostri. L'autore è Aleksandr Filippov, che non è né uno storico, né un pedagogista, bensì un rappresentante della *Nacional'naja laboratorija vnešnej politiki* [Laboratorio nazionale di politica estera], dunque molto vicino alla presidenza. In questa guida, al di là della prevedibile enfasi sulla stabilità raggiunta dalla Russia con l'avvento di Putin, si trova la posizione che ha fatto scalpore a livello internazionale, secondo cui non solo il periodo sovietico, ma anche e soprattutto lo stalinismo, sarebbe, *mutatis mutandis*, una versione dell'idea russa di stato, in piena continuità col proprio passato (e, di certo, col proprio presente). La politica di Stalin viene così messa sullo stesso piano di quella di Ivan il Terribile e Pietro il Grande, le figure storiche più conformi a questa idea, che si sostanzia in una centralizzazione del potere e delle risorse e in un rigido controllo amministrativo da parte di un sovrano che non può tollerare forze di opposizione. Si tratterebbe di una formula necessaria, considerata la situazione peculiare in cui si trova la Russia (vastità del territorio e condizioni climatiche rigide)⁵⁷: un "determinismo geografico" (oltre che geopolitico) reminiscente di Montesquieu. Una simile rivalutazione di Stalin nella seconda metà degli anni Duemila appariva quantomeno allarmante; ad aumentare la tensione a livello internazionale ha contribuito Medvedev, che nel 2009 ha istituito un ente dal nome inquietante: *Komissija po protivodejstvuju popytkam fal'sifikacii istorii v uščerb interesam Rossii* [Commissione per il contrasto dei tentativi di falsificazione della storia a danno degli interessi della Russia]. Si potrebbe forse notare quanto la formula appaia infelice, non solo perché sottintende che alle autorità statali non interessa favorire studi che stabiliscano nel modo più imparziale possibile la verità storica (evidentemente considerata pericolosa), ma soprattutto perché queste pretendono di avere l'ultima parola nello stabilire quale versione degli eventi sia falsa. Certo è che un

⁵⁴ A. Rapoport, "Competing Models in Russia's Civic Education", *World Yearbook of Education 2011. Curriculum in Today's World: Configuring Knowledge, Identities, Work and Politics*, a cura di L. Yates – M. Grumet, London-New York 2011, p. 195.

⁵⁵ L'uso di "forte" e "debole" riguarda esclusivamente lo sviluppo delle tesi in riferimento all'idea di patriottismo e non esprime necessariamente una distinzione tra una posizione estremista e una moderata.

⁵⁶ Si rimanda al classico V. Surkov, *Russkaja političeskaja kul'tura. Vzgljad iz utopii*, Moskva 2007. Per quanto riguarda la difesa del punto di vista patriottico si può citare la collana di libri divulgativi (oggetto di numerose critiche) *Mify o Rossii* [Miti sulla Russia] dell'attuale ministro della cultura Vladimir Medinskij, in particolare V. Medinskij, *Ob "osobom puti" i zagadočnoj russoj duše*, Moskva 2010.

⁵⁷ A. Filippov, *Novejšaja istorija Rossii 1945-2006 gg. Kniga dlja učitelej*, Moskva 2007, pp. 81-82.

simile atto aveva più che altro un valore politico, in risposta alla propaganda negativa che all'estero circondava l'Urss e, di conseguenza, lo stato che ne è in qualche modo l'erede. L'apice di questa campagna denigratoria si è toccato nel 2008, quando la carestia nelle campagne ucraine negli anni Trenta – il cosiddetto Holodomor – è stata ufficialmente riconosciuta come un genocidio da parte di alcuni stati (Ucraina, Polonia, Georgia, Paesi baltici, Canada, Australia). Ma altri episodi storici sono presentati dalla storiografia ufficiale dell'Occidente in una luce sfavorevole per le autorità russe, ad esempio il massacro di Katyn', di cui l'Urss aveva sempre negato la responsabilità, o le campagne di invasione della Polonia e dei Paesi baltici all'inizio della seconda guerra mondiale, come tali rifiutate dalla vulgata storica sovietica. Senza entrare nel merito delle questioni menzionate, cosa che esula dai confini di questo lavoro, è evidente che la logica in base alla quale il governo della Federazione russa ha reagito a queste prese di posizione è stata quella di difendere a ogni costo l'operato dello stato.

Si consideri a questo punto la tendenza alla filorussicità. Senza eccedere in una visione deterministica, si può affermare che dopo le proteste di massa avvenute in Russia tra dicembre 2011 e febbraio 2012 contro la corruzione e gli abusi di potere, proprio alla vigilia delle elezioni presidenziali, le autorità statali hanno attuato una serie di misure che sembrano indicare la consapevolezza di dover cambiare politica. Anche se poi nel marzo dello stesso anno Putin è stato rieletto per un terzo mandato, il calo di popolarità era evidente, e occorreva riguadagnare consensi con una strategia comunicativa più sottile (ma certamente avrebbero avuto in seguito maggiore peso, a questo fine, imprese di grande effetto come la "riconquista" della Crimea nel 2014). Va in questa direzione lo scioglimento, avvenuto già nel mese di febbraio 2012, della Commissione contro la falsificazione della storia: del resto, non è chiaro quale sia stata la sua effettiva utilità e quali atti concreti abbia compiuto, anche in considerazione del fatto che nel 2010 le autorità russe hanno finalmente riconosciuto in modo ufficiale la responsabilità sovietica nel massacro di Katyn', che

questa commissione era appunto chiamata a negare. È probabile che l'esistenza della commissione fosse ormai percepita solo come ulteriore pretesto per attacchi propagandistici e fonte di imbarazzo a livello internazionale.

La circostanza cruciale per il cambiamento di rotta nelle interpretazioni storiche è tuttavia il discorso che Putin ha tenuto il 19 febbraio 2013. Parlando al Consiglio per le relazioni interetniche, il presidente russo ha auspicato la creazione di un libro di testo di storia unico⁵⁸, o perlomeno di una nuova strategia di presentazione degli eventi e di suddivisione dei temi condivisa da tutti i nuovi manuali, improntata al rispetto per la genesi storica multietnica e multiculturale della Russia⁵⁹. Si evince così che quanto ho chiamato filorussicità non ha una valenza etnica, bensì allude all'appartenenza a uno stato multinazionale che rispetta le specificità dei popoli di cui è composto, sebbene l'elemento grande-russo sia dominante e garante di stabilità e coesione sociale (anche attraverso una lingua franca): in senso generico, *rususkij* (russo, in questo caso non nella sua accezione etnica, contrapposta a *rossijskij*, ossia russo come attributo di organi statali) può essere usato come iperonimo per riferirsi a tutti i cittadini dello stato.

Raccogliendo l'invito di Putin, l'Associazione storica russa, di recente ricostituita⁶⁰, ha abbozzato nel 2013 la *Koncepcija novogo učebno-metodičeskogo kompleksa (umk) po otečestvennoj istorii* [Concezione di una nuova serie di

⁵⁸ Questo auspicio era stato espresso anche da Vladimir Medinskij in una delle sue prime dichiarazioni da Ministro della Cultura nel 2012, nella quale egli argomentava che la testa di un dodicenne che frequenta la classe quinta non sarebbe lo spazio giusto per il pluralismo: a quell'età non sarebbe possibile avere più di un'idea su figure storiche come Aleksandr Nevskij. Si veda l'articolo di M. Ivanova uscito il 22/05/2012 sulle *Izvestija*, "Medijnyj Medinskij", <<https://iz.ru/news/525141>> (ultimo accesso 20/07/2019). Faccio notare *en passant* che il manuale unico non risolve la questione sollevata da Medinskij, in quanto l'esistenza di un solo testo non implica necessariamente un monismo di vedute al suo interno, qualora prenda in esame punti di vista differenti; all'inverso, potrebbero coesistere diversi manuali impostati secondo un'unica lettura degli avvenimenti.

⁵⁹ Si veda <<http://kremlin.ru/events/president/news/17536>> (ultimo accesso 11/05/2019).

⁶⁰ *Rossijskoe istoričeskoe obščestvo*, attivo dal 1866 al 1917 e rifondato nel 2012 in concomitanza con l'Anno della storia in Russia.

manuali scolastici di storia patria], un documento divenuto ufficiale nel 2014. Questa pubblicazione di 80 pagine circa rappresenta un breve compendio suddiviso in capitoli corrispondenti a periodi storici, in coda ai quali trova posto una cronologia degli eventi principali. Nel caso del Novecento tra i fatti inclusi nella cronologia trova posto il grande terrore, il culto della personalità di Stalin, il gulag e la tragedia di Katyn'. È presente inoltre una sezione sulle questioni storiche considerate difficili da affrontare in classe per l'insufficienza di materiali affidabili su cui basarsi. A giugno del 2013 sul quotidiano economico *Vedomosti* erano state pubblicate 31 questioni difficili, ma il gruppo che lavorava alla Concezione è riuscito a ridurle a 20 nella versione finale del documento: hanno così perso lo status di questioni problematiche, ad esempio, la crisi costituzionale del 1993, le elezioni presidenziali del 1996, la politica estera russa negli anni Novanta⁶¹. Più che averli risolti, gli estensori del documento sembrano aver preferito soprassedere su questi problemi; rimangono invece aperte molte questioni del periodo sovietico, come le politiche della dirigenza bolscevica e i costi della grande guerra patriottica. Al contempo, nelle prime pagine si trova un'esposizione chiara della versione "debole" del patriottismo che merita di essere citata in qualità di documento ufficiale dal carattere prescrittivo⁶²:

Патриотическая основа исторического изложения имеет цель воспитать у молодого поколения гордость за свою страну, осознание ее роли в мировой истории. При этом важно акцентировать внимание на массовом героизме в освободительных войнах, прежде всего Отечественных 1812 и 1941-1945 гг., раскрыв подвиг народа как пример гражданственности и самопожертвования во имя Отечества. Вместе с тем, позитивный пафос исторического сознания должна создавать не только гордость военными победами предков. Самое пристальное внимание следует уделить достижениям страны в других областях. Предметом патриотической гордости, несомненно, является великий труд народа по освоению громадных пространств Евразии с ее суровой природой, формирование российского общества на сложной многонациональной и поликонфессиональной основе, в рамках которого преобладали начала взаимовыручки, толерантности и веротер-

пимости, создание науки и культуры мирового значения⁶³.

La finalità dell'*istoričeskoe izloženie* [esposizione della storia] è dunque quella di educare i giovani all'orgoglio per la Russia, mostrandone la rilevanza a livello mondiale attraverso le conquiste ottenute non tanto sul piano militare, quanto in ogni campo della cultura e della scienza. Si noterà come in questo estratto non venga menzionato nessun capo statale, né tantomeno si faccia riferimento alle sue capacità dirigenziali, accordando la preferenza ai caratteri positivi della popolazione (mutuo soccorso, tolleranza, eroismo, abnegazione nella difesa della propria terra). Nella Concezione un simile approccio viene presentato come ciò che dovrebbe favorire il processo di immedesimazione degli alunni nelle vite dei propri antenati affinché assimilino le caratteristiche dell'identità nazionale russa. A questo scopo – come accennato all'inizio del presente scritto – viene chiamata in causa la componente emozionale nel percorso educativo, la quale si presta a essere ricavata dalle piccole vicende del popolo piuttosto che da quelle dei regnanti:

Получивший развитие в современной науке историко-антропологический подход по существу является имманентным для преподавания истории в школе. Именно человеческое наполнение и измерение истории привлекает интерес и уважение к своей истории, служит источником и инструментом формирования у молодого поколения личностного, эмоционально окрашенного восприятия прошлого⁶⁴.

⁶³ "Il fondamento patriottico nell'esposizione della storia persegue il fine di educare i giovani all'orgoglio per il proprio Paese e al riconoscimento del suo ruolo nella storia mondiale. Per questo è importante porre particolare attenzione all'eroismo delle masse nelle guerre di liberazione, specie in quelle patriottiche del 1812 e del 1941-1945, mettendo in luce l'impresa del popolo come esempio di civismo e di sacrificio in nome della patria. Allo stesso tempo, un *pathos* positivo relativamente alla coscienza storica non deve derivare soltanto dall'orgoglio per le vittorie militari dei nostri avi. L'attenzione più viva deve essere dedicata alle conquiste del Paese negli altri settori, ossia è senza dubbio oggetto di orgoglio patriottico il grandioso lavoro del popolo per la conquista di enormi spazi dell'Eurasia con la sua natura austera, la formazione della società russa su una complessa base multinazionale e multiconfessionale, nell'ambito della quale hanno prevalso la solidarietà e la tolleranza religiosa, la creazione di una scienza e una cultura di rilevanza mondiale", *Koncepcija novogo učebno-metodičeskogo kompleksa po otečestvennoj istorii*, pp. 8-9, disponibile on-line <<https://www.kommersant.ru/docs/2013/standart.pdf>> (ultimo accesso 11/05/2019).

⁶⁴ "L'approccio antropologico alla storia, sviluppato nella scienza odierna, risulta essere sostanzialmente immanente per l'insegnamento di storia a scuola. Proprio la dimensione umana che pervade la storia infonde l'interesse e il rispetto per il

⁶¹ Si veda <<https://lenta.ru/articles/2013/09/26/hist/>> (ultimo accesso 11/05/2019).

⁶² Per un resoconto completo della redazione della *Koncepcija*, secondo la versione ufficiale che ne dà l'Associazione storica russa, <<https://historyrussia.org/proekty/kontseptsiya-novogo-uchebno-metodicheskogo-kompleksa-po-otechestvennoj-istorii.html>> (ultimo accesso 11/05/2019).

In altre parole, a giudicare dal programma appena esposto, l'insegnamento della storia a scuola dovrebbe configurarsi come un rito di iniziazione alla società russa: sebbene si faccia riferimento a metodi storiografici innovativi, questi appaiono subordinati a un'interpretazione aprioristica degli eventi, con scarsa considerazione per le problematiche della ricerca storica.

Ricapitolando, se in precedenza la retorica del discorso ufficiale poneva al centro le ragioni di uno stato che in Russia era stato quasi ininterrottamente oppressivo per sua natura, così che il regime autoritario di Putin sembrava legittimato, in questa nuova vulgata viene privilegiata la storia sociale, con l'enfasi posta sul popolo e sui suoi rappresentanti esemplari nell'evoluzione dello stato russo. A ciò fa da corollario l'ammissione secondo cui i dirigenti statali, non più considerati centrali nel discorso ufficiale sul passato russo, possono commettere errori. Al contempo, tuttavia, viene considerato deleterio soffermarsi su di essi più del dovuto, al fine di evitare immagini riprovevoli delle istituzioni che si riflettano negativamente sull'identità nazionale russa e quindi sulle azioni dei cittadini: l'argomento a favore di questa posizione è la non eccezionalità dei delitti compiuti dalla Russia nella storia, se confrontati ad esempio con le bombe atomiche su Hiroshima e Nagasaki sganciate dagli Stati Uniti⁶⁵. In altre parole, non si accetta un trattamento da capro espiatorio simile a quello imposto dagli Alleati alla Germania in seguito alla seconda guerra mondiale, il quale si riflette ancora oggi nell'attuale società tedesca: nelle narrazioni dei manuali scolastici di storia della Germania odierna viene dedicato ampio spazio ai crimini commessi dai nazisti, e nel discor-

so ufficiale delle cariche pubbliche si tende a evitare e a stigmatizzare la più pallida allusione all'orgoglio per la propria nazione a causa del sospetto di derive estremistiche che questa potrebbe fomentare. L'identità nazionale tedesca appare fondata su una grave colpa collettiva che dovrebbe ricadere anche sulle nuove generazioni⁶⁶. In Russia l'enfasi viene invece posta sull'amore e sulla difesa della propria terra che va oltre qualsiasi (t)errore. In qualunque forma si presenti (filostatalismo, filorussicità), l'idea patriottica appare senza dubbio come la formula semplice e geniale che ha consentito allo stato di unire e far propri molti aspetti e personaggi del passato in un quadro coerente: nel discorso ufficiale dei nostri tempi Stalin può essere posto accanto ai Romanov e a Sergej di Radonež, e Solženicyn e Berdjaev a Lenin⁶⁷, in quanto le idee che rappresentano, anche in aperto contrasto le une con le altre, sono meno importanti rispetto al lustro che hanno dato alla cultura nazionale e dunque al beneficio che hanno arrecato alla patria⁶⁸. Come accennato in introduzione al presente saggio, la Festa della vittoria (*Den' pobedy*, 9 maggio) è tuttora in Russia una delle manifestazioni rituali principali, con la grande

proprio passato e funge da fonte e strumento per la formazione di una percezione emozionale del passato da parte dei giovani", Ivi, p. 7.

⁶⁵ Questa posizione è stata espressa in un'intervista del 13 giugno 2013 al canale satellitare finanziato dal Cremlino *Russia Today*. Si veda <<https://www.youtube.com/watch?v=S-yVkTwiMMU>> (ultimo accesso 11/05/2019). Si prenda in considerazione anche l'incontro di Putin con delegati degli insegnanti di materie sociali (21 giugno 2007), in cui si dichiara che ogni stato ha pagine problematiche della propria storia, come il Grande Terrore, ma questo non deve impedire agli educatori di infondere l'amore per il proprio stato, <<http://kremlin.ru/events/president/transcripts/24359>> (ultimo accesso 11/05/2019).

⁶⁶ A questo proposito si consideri il numero monografico del dicembre 2018 della rivista di geopolitica *Limes*, dedicato alla situazione tedesca e intitolato *Essere Germania*; particolarmente illuminante l'editoriale (pp. 7-28) e i seguenti articoli: L. Steinmann, "AiD, il nuovo nome del nazionalismo tedesco", *Limes*, 2018, 12, pp. 69-86; M. Peluffo, "A ogni Germania la sua storia", Ivi, pp. 115-124 (quest'ultimo sui manuali di storia adottati attualmente nelle scuole tedesche).

⁶⁷ Il tentativo di costruire un pantheon russo ideologicamente eclettico si può osservare anche nelle serie televisive recenti, in cui sono trasposti classici della letteratura ufficiale sovietica (come *Zolotoj telenok* [Il vitello d'oro, 1931] di Il'f e Petrov) e opere dei dissidenti (*V krug pervom* [Il primo cerchio, 1968] di Solženicyn). Per un'analisi degli aspetti politico-sociali della ricezione di questo genere di prodotti in Russia si rimanda alla sezione "Vozvraščenie 'bol'sogo stilja'?", *Novoe Literaturnoe obozrenie*, 2006 (2), <<https://magazines.gorky.media/nlo/2006/2>> (ultimo accesso 20/07/2019).

⁶⁸ Sotto questo aspetto, rimane controversa la posizione di Andrej Vlasov: generale dell'Armata rossa, tra i favoriti di Stalin, eroe della guerra civile russa (1918) e della battaglia di Mosca (1941-1942), fu catturato dai nazisti (1942) e passò dalla parte del nemico a capo di una coalizione per la liberazione della Russia dal bolscevismo; nel 1946 fu processato a Mosca e giustiziato. Dopo il 1991 continua a prevalere la linea ufficiale che lo considera un traditore collaborazionista che ha meritato la punizione, ma c'è chi lo reputa un patriota che ha cercato una strada alternativa a quella dei due dittatori Stalin e Hitler (si veda R. Overy, *Russia's War*, Harmondsworth 1998, p. 129). A oggi non è stato ufficialmente riabilitato.

guerra patriottica come mito fondativo dell'identità nazionale in quanto unisce le persone (perlomeno 4/5 delle famiglie russe di oggi hanno avuto parenti coinvolti)⁶⁹, ricordando loro che esiste qualcosa di più importante rispetto alle opinioni personali e ai bisogni dell'individuo⁷⁰.

A proposito di tale festa, si potrebbe supporre che un simile coinvolgimento della popolazione e l'esigua distanza temporale influiscano nel mantenere un ricordo vivo e — al di là delle strumentalizzazioni dall'alto — sufficientemente genuino, per cui in Russia non sarebbe ancora possibile un'adeguata storicizzazione dell'avvenimento bellico. L'impressione è invece che perfino fatti di molti secoli fa continuino a essere vissuti come parte del presente, tanto nel discorso ufficiale, quanto a livello popolare: Sergej di Radonež, santo del XIV secolo molto venerato in Russia (colui che ha benedetto Dmitrij Donskoj prima della Battaglia di Kulikovo contro i mongoli) è stato definito da Putin importante per il risveglio nazionale, morale e patriottico della nazione⁷¹; nei manifesti sovietici antinazisti degli anni Quaranta si osserva il frequente richiamo a figure di eroi del passato russo (come Aleksandr Nevskij⁷², che aveva sconfitto i cavalieri teutonici nel XIII secolo) e al folclore (i *bogatyri* delle *byliny* medievali); a marzo 2019 un nazionalista tataro che nei *social network* aveva criticato duramente la presa di Kazan' da parte di Ivan il Terribile nel 1552 — sostenendo che la guerra per il possesso della città non fosse ancora finita — è sta-

to posto sotto arresto per tre giorni⁷³. Per quanto eterogenei siano tra loro, gli esempi proposti sono indicativi di una tendenza, presente a vari livelli, a trascurare l'ordine cronologico: eventi di epoche vicine e lontane coesisterebbero nella coscienza di molte persone *sub specie* di presente indefinito in cui le peculiarità storiche, politiche e ideologiche dei periodi dati si perdono⁷⁴.

Il processo di attualizzazione secondo cui figure e avvenimenti di un passato anche remoto suscitano tuttora forti emozioni e polemiche — circostanza di recente commentata da Marija Stepanova⁷⁵ — non è certo esclusivo della Russia, e anzi richiama la celebre formula di Ernst Nolte sul “passato che non vuole passare”⁷⁶, da lui usata con riferimento ai crimini nazisti, che nella Germania di fine Novecento continuavano a essere trattati come colpa contemporanea di tutta la nazione tedesca e pertanto non potevano ancora essere affidati allo studio e alla riflessione degli storici (tale orientamento permane ai giorni nostri). In generale, ogni popolo deve fare i conti con traumi non risolti e, allo stesso tempo, può provare orgoglio per la propria nazione facendo riferimento all'immaginario di epoche più o meno recenti viste come età auree assolute, poste al di fuori del flusso temporale. Nel caso russo, tuttavia, questo fenomeno pare verificarsi con incredibile sistematicità: se l'accettazione del proprio passato — Urss e stalinismo compresi — potrebbe apparire a prima vista come il tentativo da parte dello stato di “voltare pagina” e avviare la storicizzazione di un determinato periodo, in realtà il ricorso a schemi narrativi (una sorta di *script* in senso psicologico) a cui tale passato deve con-

⁶⁹ B. Dubin, *Rossija nulevych: političeskaja kul'tura, istoričeskaja pamjat', povesdnevnaja žizn'*, Moskva 2011, p. 66. Qui sono riportati alcuni dati statistici e una discussione sul significato della grande guerra patriottica per i russi di oggi.

⁷⁰ Al contrario, non ha goduto di un ampio consenso popolare l'introduzione dal 2005 della “Festa dell'unità popolare” (*Den' narodnogo edinstva*, 4 novembre), che avrebbe dovuto sostituire l'anniversario della Rivoluzione (7 novembre, non più festa nazionale nella Russia post-sovietica) riesumando le celebrazioni — abolite nel 1917 — della liberazione della Moscovia dai polacchi nel 1612. Si veda B. Kolonitskii, “Russian Historiography of the 1917 Revolution: New Challenges to Old Paradigms?”, *History and Memory*, 2009 (XXI), 2, Fall/Winter, pp. 49-51.

⁷¹ Discorso tenuto durante le celebrazioni del settimo centenario dalla nascita del santo (2014), <<https://ria.ru/20140718/1016560360.html>> (ultimo accesso 27/06/2019).

⁷² Si ricordi a questo proposito il film *Aleksandr Nevskij* di Sergej Ejzenštejn (1938, riproposto nelle sale cinematografiche nel 1942).

⁷³ <<https://newizv.ru/news/society/06-03-2019/v-tatarstane-arestovali-aktivista-osudivshego-vzyatie-kazani-ivanom-groznym>> (ultimo accesso 23/07/2019).

⁷⁴ Sull'oblio della prospettiva temporale attraverso l'atto della memoria, si veda S.A. Oushakine, “Remembering”, op. cit., p. 273; Idem, “‘We are nostalgic but we're not crazy': Retrofitting the Past in Russia”, *The Russian Review*, 2007 (LXVI), pp. 451-582.

⁷⁵ M. Stepanova, “Predpolagaja žit'”, *Colta.ru*, 31/03/2015, <<https://www.colta.ru/articles/specials/6815-predpolagaya-zhit>> (ultimo accesso 25/07/2019).

⁷⁶ Dal titolo dell'articolo uscito il 6 giugno 1986 sul quotidiano liberale *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. In esso Nolte metteva in discussione l'eccezionalità dei crimini nazisti, comparandoli con la tragedia dei gulag sovietici; un mese più tardi arrivò la risposta di Juergen Habermas, che accusava Nolte di pericolose tendenze apologetiche.

formarsi favorisce l'estensione indefinita del campo della memoria collettiva a scapito dell'area di competenza della storia. James Wertsch porta ad esempio l'espulsione dei nemici stranieri come uno dei principali *schematic narrative templates* [modelli narrativi schematici] attraverso cui vengono presentati in base a uno stesso impianto cronologico e ideologico avvenimenti diversi quali la campagna di Russia di Napoleone e l'invasione nazista⁷⁷, quasi fossero le variazioni di un tema musicale. Questi modelli narrativi schematici forniscono chiavi di lettura non solo per le vicende del passato, ma anche per gli atti compiuti ai giorni nostri: si pensi all'intervento in Crimea nel 2014 – giustificato dal Cremlino come difesa dei russi che lì vivevano in una situazione considerata di pericolo per la loro incolumità – e lo si confronti con la spiegazione dell'invasione sovietica della Polonia orientale nel 1939 (difesa dei cittadini ucraini e bielorusi)⁷⁸.

III. TRE LIBRI DI TESTO: ZAGLADIN, VOLOBUEV, TORKUNOV

Prima di passare all'analisi ritengo necessaria una premessa che riprenda e ampli le considerazioni esposte all'inizio del saggio. Come detto, i manuali scolastici hanno valore per la mia analisi anzitutto in quanto testi narrativi; lascio quindi in sospeso il giudizio sulla loro completezza e sulla correttezza dei dati. Analizzare le strategie narrative adottate e i significati che esse veicolano si presenta come una direzione di indagine molto produttiva, poiché permette di riflettere in generale sui meccanismi di codifica insiti nella creazione di un testo. Anche volendo ridurre la storia a una dimensione eventuale, rimane infatti aperto il problema dello status ontologico del fatto. Non si tratta qui di invocare gli eccessi nichilistici di un certo postmodernismo: pur ammettendo serenamente l'esistenza di accadimenti nella loro nuda datità, è necessario riconoscere che non si dà alcun fatto al di fuori di una coscienza che lo interpreti, ossia di una coscienza

che individui e selezioni nel continuum del reale ciò che “ha senso” inserendolo in una sua visione del mondo *sub specie* narrativa. Questa è del resto la condizione di chi è testimone e produce documenti scritti, che lo storico futuro sarà poi chiamato a interrogare, insieme agli altri documenti materiali rinvenuti, come “tracce”⁷⁹ del passato in un lavoro di ricostruzione tutt'altro che lineare⁸⁰. I manuali scolastici di storia oggetto della presente indagine hanno raramente tra gli obiettivi quello di rendere il discente consapevole dell'attività intellettuale che lo studioso ha svolto sui documenti, proponendo invece una narrazione divulgativa con o senza

⁷⁹ Non si dovrà peraltro cadere nell'illusione che il testimone di un avvenimento complesso abbia di questo una conoscenza totalmente diretta, non avendo potuto fisicamente assistervi nella sua interezza (si veda M. Bloch, *Apologia della storia o Mestiere di storico*, Torino 1969, pp. 58-59); né si dovrà credere che egli sia sempre stato onesto nel riportare i fatti (“Con l'inchiostro, chiunque può scrivere qualsiasi cosa”, esclamava un signorotto nel secolo XI, che era in lite contro dei monaci armati contro di lui di prove documentarie”, Ivi, p. 81), per cui, come in un procedimento giudiziario, sarà necessario cercare conferme o smentite attraverso altre prove materiali. Sul concetto di conoscenza attraverso tracce, mutuata da François Simiand, Ivi, p. 63.

⁸⁰ Si prendano i due noti filosofi contemporanei della storia Hayden White e Frank Ankersmit, i quali mettono in dubbio le certezze positivistiche che vorrebbero le narrazioni storiche in quanto tali capaci di contenere dati empirici e di riprodurre adeguatamente la legge di copertura (relazione causa-effetto), sostenendo invece che ogni narrazione abbia una struttura metaforica, sarebbe cioè un'immagine e dunque non potrebbe avere davvero un valore di verità. Tale posizione viene così riassunta da Chris Lorenz: “It is the historian who *imposes* a linguistic, literary structure on the past – in the past nothing real corresponds to it”, C. Lorenz, “Can Histories be True? Narrativism, Positivism, and the ‘Metaphorical Turn’”, *History and Theory*, 1998 (XXXVII), 3, p. 311. Anche volendo attenersi a una visione che riconosca realtà (e dunque verità) alla narrazione storica – in altre parole, spostando l'attenzione dalla filosofia della storia alla pratica dello storico – ogni studioso serio deve fare i conti non solo con le proprie *hidden bias*, ma anche con la difficoltà di avere a disposizione fonti davvero affidabili su cui basare le sue indagini, D. Lowenthal, “The Frailty of Historical Truth: Learning Why Historians Inevitably Err”, *Perspectives on History*, March 2013, <<https://www.historians.org/publications-and-directories/perspectives-on-history/march-2013/the-frailty-of-historical-truth>> (ultimo accesso 15/06/2019). Sull'ingenuità che porta il lettore comune a una reificazione degli eventi si veda anche J. Zajda, *Globalisation*, op. cit., p. 31. Del resto, nemmeno l'archeologia, disciplina fondamentale per lo storico, può essere immune da strumentalizzazioni, e non a caso attualmente si investe su di essa soprattutto in Stati nazionali relativamente giovani che hanno tutto l'interesse a dimostrare l'antichità della presenza degli avi su un territorio per legittimare la propria esistenza (come affermato anche dall'archeologa Jana Čechanovec in una conferenza pubblica a cui ho assistito a Gerusalemme il 19 giugno 2019).

⁷⁷ J.V. Wertsch, “The Narrative”, op. cit., pp. 130-131.

⁷⁸ Si consideri inoltre che dopo i fatti del 2014 è stato richiesto agli estensori della *Koncepcija* di porre particolare enfasi anche al ruolo della Crimea e di Sebastopoli nella storia russa, <<https://ria.ru/20140602/1010266707.html>> (ultimo accesso 11/05/2019).

citazione di fonti e materiali illustrativi. Si capisce dunque quanto sia pertinente lavorare su questo tipo di testi secondo alcuni principi dell'analisi narrativa in chiave contrastiva, e valutare quali unità di contenuto vengono scelte/omesse, quali sono enfatizzate e quali minimizzate in base all'ordine in cui sono esposte⁸¹.

I tre manuali scolastici presi qui in esame come *case studies* sono stati selezionati in base ad alcuni criteri oggettivi. Si tratta infatti di opere scritte negli ultimi anni, presenti nell'Elenco del ministero per l'anno scolastico 2018-2019 e adottate da svariate scuole russe per le ultime due classi (a giudicare da un'indagine sommaria tra i siti web delle scuole stesse). È importante precisare che il programma di storia obbligatorio in Russia va dalla classe 5 alla 9 (più o meno dagli 11 ai 15 anni di età), e solo una parte approfondisce la materia nelle classi 10-11 (16-17 anni). Il Novecento viene solitamente affrontato nella classe 9 e ripetuto nella 10 o nella 11. Come è ovvio, non si studia solo storia della Russia, ma anche mondiale, sebbene ci sia un comprensibile approfondimento riguardo alle questioni patrie. Di particolare interesse è il fatto che i tre manuali scelti per l'analisi rivelano approcci diversi che sembrano riflettere le diverse interpretazioni della storia esposte nel § 2: si avrà così un testo democratico-liberale, uno filostatalista e uno in cui si tende a esaltare la russicità. Il primo di questi è il testo di Nikita Zagladin e Jurij Petrov⁸² (per brevità mi riferirò a esso come Zagladin), il secondo è il testo di un collettivo di autori, tra i quali troviamo lo storico e pedagogista Oleg Volobuev⁸³, e il terzo è stato prodotto da un gruppo di più di venti

storici guidato da Anatolij Torkunov⁸⁴.

Si inizierà con una presentazione sommaria dei tre testi. Sebbene sia stato scritto nel 2014, il libro di Zagladin ricorda l'impostazione della scuola liberale degli anni Novanta. Del resto, vale forse la pena di notare che il duo Zagladin-Petrov insieme ad altri autori aveva già prodotto in precedenza alcuni libri di testo di storia, partendo da *Istorija Otečestva* [Storia patria] del 2003, in cui si rimarcava l'intenzione di superare la presentazione ideologica degli avvenimenti, in un periodo in cui il paradigma patriottico non era ancora dominante⁸⁵. Fuor di retorica, un'ideologia democratico-liberale è ben riconoscibile nelle interpretazioni di taluni momenti: la conquista bolscevica del potere viene descritta come una deviazione dal cammino democratico che avrebbe potuto essere intrapreso dalla Russia con la fine dello zarismo (si veda *infra*), e vengono messe in evidenza le sofferenze della popolazione a causa dei crimini dei bolscevichi. Già nel 2008, in una trasmissione di Radio Svoboda in cui si discuteva anche della famigerata guida per gli insegnanti di Filippov del 2007 (si veda *supra*, § 2), Zagladin aveva contestato l'immagine di uno Stalin "buon amministratore", ritenendo in sostanza che i successi dell'Urss si fossero verificati *nonostante* i pesanti errori del dittatore⁸⁶. Un'attenzione particolare merita la politica estera, rispetto alla quale il manuale ha il pregio — davvero raro — di presentare i punti di vista delle nazioni coinvolte nelle singole congiunture storiche, e non esclusivamente di quello russo, al punto da ottenere una narrazione polifonica in cui il lettore può avere contezza della complessità delle relazioni internazionali. Ad esempio, la pace di Riga del 1921 viene presentata come un compromesso tra i due paesi: si riconosce che i territori orientali di Bielorussia e Ucraina, ceduti dai bolscevichi alla Polonia, erano una parte dei confini della Rzeczpospolita anteriori alla spartizio-

⁸¹ Tra i modelli di analisi si può citare T. Todorov, *Grammaire du Décameron*, The Hague-Paris 1969. Eccede i limiti del presente lavoro lo studio della ricezione di chi usufruisce dei libri di testo, a partire dall'uso che ne fanno gli insegnanti e quello che da esso apprendono gli alunni, così come le loro effettive conoscenze di storia. Ciò richiederebbe ovviamente delle indagini sociologiche attraverso interviste e questionari. Un piccolo contributo in tal senso è presente in J. Zajda, *Globalisation*, op. cit., pp. 85-116.

⁸² N.V. Zagladin — Ju.A. Petrov, *Istorija. Konec XIX — načalo XXI veka, 11 klass. Bazovyj uroven'*, Moskva 2014.

⁸³ O.V. Volobuev — V.A. Klovov — M.V. Ponomarev — V.A. Rogožkin, *Istorija. Rossija i mir. Bazovyj uroven'. 11 klass*, Moskva 2013. Dal 2014 è intitolato *Rossija v mire*, ma il contenuto è rimasto invariato. L'ultima ristampa risale al 2019 per la casa editrice Drofa.

⁸⁴ *Istorija Rossii, 10 klass. V 3 č.*, a cura di A.V. Torkunov, I-III, Moskva 2016.

⁸⁵ Si veda A. Averjuškin, "Nikita Zagladin: 'My stremilis' napisat' učebnik, svobodnyj ot kakoj-libo ideologii...'", *Pervoe sentjabrja*, 2003, 7, <<https://ps.1sept.ru/article.php?ID=200300720>> (ultimo accesso 27/06/2019).

⁸⁶ *Učebniki dlja "učitel'nicy žizni"*, Radio Svoboda, 6 settembre 2008, <<https://www.svoboda.org/a/464069.html>> (ultimo accesso 27/06/2019).

ne del 1772⁸⁷. Una simile impostazione non è riconducibile alla logica patriottica, ma potrebbe forse aiutare gli alunni ad assumere un atteggiamento più tollerante verso gli altri stati. La predilezione per i valori democratici e i diritti civili è evidente anche nei passaggi in cui si sottolinea come certe pratiche siano inammissibili agli occhi dei cittadini di stati moderni nel XXI secolo⁸⁸. Ovviamente, non mancano dei pur leggeri accenti patriottici, specie nell'esposizione della difesa dall'invasione nazista come atto di coraggio di tutti i russi, il che da un lato contribuisce a spiegare come il libro abbia superato la perizia pedagogica, e dall'altro mostra che tale perizia non è così pedissequa come nel caso del manuale di matematica menzionato nel § 1. In breve, tra i libri qui in esame si tratta di quello che ha le maggiori possibilità di essere accettato e apprezzato anche in paesi occidentali.

Di tenore diverso è invece il libro di Volobuev, apparso ben prima dell'opera di Zagladin (2002) anche nella sua versione riveduta (2008)⁸⁹. Si tratta pressappoco degli anni della versione “forte” dell'idea patriottica, espressa in modo molto chiaro in svariati passaggi. In una nota introduttiva il lettore viene subito guidato alla corretta interpretazione degli eventi, anche di quelli apparentemente negativi: in primo piano ci sono gli “interessi nazionali della nostra patria”, il “benessere del popolo”, la “sicurezza dello stato e dei suoi cittadini”⁹⁰, e si ricorda che lo scopo del libro è quello di formare patrioti russi⁹¹. I commenti presenti nel libro e l'attenta selezione delle unità di contenuto guidano ovviamente i discenti a capire come i capi di stato russi abbiano sempre perseguito la sicurezza e il benessere della propria gente. Basti considerare che nella rivoluzione del 1905 è lo zar ad avere la

meglio, per cui si sottolinea che i rivoluzionari (indicati anche come “terroristi”) avevano ucciso molte persone e per questo erano stati condannati⁹². Per quanto riguarda invece il febbraio 1917, si riconosce a Nicola II di non aver commesso atti sconsiderati per mantenersi al potere (in altre parole, anche in questo caso avrebbe messo avanti a tutto la sicurezza nazionale)⁹³.

Infine, il libro di testo uscito in tre volumi nel 2016 è coordinato da Torkunov: rettore dell'Istituto di relazioni internazionali di Mosca (Mgimo), è legato al Ministero degli affari esteri, ma soprattutto fa parte della Società storica russa (*Rossijskoe istoričeskoe obščestvo*) e ha partecipato alla redazione della nuova Concezione dei manuali di storia (si veda *supra*, § 2); nel colophon viene infatti dichiarato che il libro è stato scritto in conformità a questo documento. Non a caso, già nell'introduzione, che offre un riassunto dei contenuti e una valutazione degli eventi principali (la rivoluzione, la guerra civile, la grande guerra patriottica), si sottolinea che in ogni circostanza storica si è manifestata la forza del popolo russo. Torkunov non nega il terrore bolscevico o l'inesistenza di garanzie democratiche specialmente sotto Stalin, ma si preoccupa di spostare l'enfasi sulla capacità di resistenza e sullo spirito di sacrificio del popolo russo. Per quanto riguarda uno degli obiettivi richiesti dallo stato per tutti i manuali scolastici, quello di alimentare il sentimento patriottico dei discenti, Torkunov rileva il primato mondiale di alcune riforme civili realizzate con la creazione dell'Urss, vale a dire la quasi totale eliminazione dell'analfabetismo infantile, il riconoscimento di eguali diritti tra uomini e donne, la tutela della maternità⁹⁴. A favorire il coinvolgimento emotivo degli alunni sono presenti con discreta frequenza all'interno dei capitoli i riquadri della sezione denominata *Čest' i slava Otečestva* [L'onore e la gloria della patria]. In essa viene riportata la biografia di persone che sono morte per la Russia o che hanno conseguito importanti risultati in ambito scientifico, proprio come auspicato dalla Concezione (si veda *supra*, § 2):

⁸⁷ Si veda N. Zagladin, *Istorija*, op. cit., p. 110. A.V. Torkunov, *Istorija*, op. cit., vol. 1, pp. 65-66 non fa riferimento a questa circostanza e sottolinea solo le mire espansionistiche di Piłsudski.

⁸⁸ Si veda N. Zagladin, *Istorija*, op. cit., p. 199.

⁸⁹ Non è stato possibile consultare la prima edizione del libro per valutare quanto differisse rispetto all'ultima versione.

⁹⁰ “[...] вы должны соотнести их направленность с национальными интересами нашего Отечества, которые заключаются в благосостоянии народа, обеспечении безопасности государства и его граждан [...]”, O. Volobuev, *Istorija*, op. cit., p. 4.

⁹¹ “[...] стать социально активными, достойными гражданами и патриотами своей Родины”, Ibidem.

⁹² Ivi, p. 26.

⁹³ Ivi, p. 55.

⁹⁴ A. Torkunov, *Istorija*, op. cit., 1, pp. 5-6.

dall'infermiera Rimma Ivanova (1894-1915), morta in battaglia nella prima guerra mondiale mentre era alla guida di un gruppo di soldati il cui comandante era stato ucciso⁹⁵, a Nikolaj Vavilov (1884-1943), genetista, creatore della più grande collezione di semi al mondo⁹⁶. Vengono inoltre citati dei brevi estratti da documenti storici (come l'appello del generale Kornilov nell'agosto del 1917, il primo messaggio del patriarca Tichon del 19 gennaio 1918, il discorso di Lenin del 24 febbraio 1918 sulla necessità di un accordo di pace separato con la Germania).

Particolare attenzione merita lo spazio dedicato alle questioni oggetto di dibattito da parte degli studiosi, chiamata appunto *Istoriki sporjat* [Gli storici discutono]. Beninteso, tra le questioni dibattute non rientrano, poniamo, lo Holodomor, il patto Molotov-Ribbentrop, l'intervento sovietico in Polonia e Paesi Baltici all'inizio della seconda guerra mondiale: queste non sono messe in discussione, tanto più che gli storici citati sono rigorosamente russi. Piuttosto, si dibatte se i sacrifici dell'industrializzazione negli anni Trenta siano stati compiuti per il bene del popolo o solo a beneficio delle forze armate, e se i piani quinquennali abbiano trasformato l'Urss in uno stato moderno. In generale, la sezione appare non di rado carente: si riportano di solito citazioni, anche molto brevi, di storici (non più di tre o quattro), totalmente decontestualizzate, e l'alunno nonostante ciò è chiamato a farsi un'idea dell'esistenza di un dibattito.

Passando a un confronto più puntuale tra i manuali presi in esame relativamente alla prima metà del XX secolo e in particolare all'epoca di Stalin, si può anzitutto notare che la suddivisione in capitoli è abbastanza simile: per quanto riguarda Zagladin e Volobuev, si espone un quadro generale di sviluppo del mondo all'inizio del XX secolo, per poi passare alla guerra russo-nipponica, agli eventi rivoluzionari a seguito della domenica di sangue del 1905; di seguito troviamo prima guerra mondiale (preceduta da uno sguardo alla società russa e mondiale prebellica), gli eventi rivoluzionari del 1917, la guerra civile, la formazione dell'Urss, il passaggio dal

comunismo di guerra alla Nep, la collettivizzazione e l'industrializzazione, la seconda guerra mondiale; tuttavia, Zagladin dedica un capitolo a parte al culto della personalità di Stalin e alle repressioni, argomenti trattati più blandamente da Volobuev. Il libro di Torkunov è strutturato in modo un po' diverso, poiché si focalizza (come si evince già dal titolo) sulla storia della Russia, e anche per questo la sezione dedicata alla seconda guerra mondiale viene intitolata esclusivamente *Velikaja otečestvennaja vojna* [grande guerra patriottica] e prende il via dall'inizio dell'operazione Barbarossa (22 giugno 1941). Tra l'altro, questa sezione occupa uno spazio ben più ampio rispetto a quello riservato alla medesima tematica in altri libri (70 pagine contro le 40 di Volobuev e le 30 di Zagladin).

Un'attenzione particolare meritano le categorie interpretative degli eventi storici. Si consideri anzitutto che il termine "totalitarismo" non viene usato in riferimento all'Urss, a differenza di quanto avviene di solito nella storiografia occidentale⁹⁷. Mentre Zagladin non lo utilizza affatto e comprende nella vaga etichetta di fascismo – fondata su nazionalismo e razzismo – tanto il regime italiano quanto quello tedesco (lo stesso dicasi per Torkunov)⁹⁸, Volobuev opera una distinzione tra i totalitarismi in Europa (Germania, Italia, Spagna, Polonia) e l'"esperimento socialista" in Unione Sovietica⁹⁹; a onor del vero, Volobuev *en passant* ammette che anche lo stalinismo può essere annoverato tra i regimi totalitari, sebbene di tipo particolare¹⁰⁰. Si tratta comunque di un punto di vista quasi opposto a quello di Hannah Arendt, che definisce totalitari soltanto nazionalsocialismo e stalinismo per l'applicazione del binomio "ideologia e terrore" in ogni ambito della vita sociale; il fascismo italiano sarebbe invece un regime autoritario, per un ricor-

⁹⁷ Per un inquadramento politologico della questione si rimanda al classico studio di Domenico Fisichella, *Totalitarismo. Un regime del nostro tempo*, Roma 1987. Per una rassegna dell'uso della categoria "totalitarismo" si veda Idem, *Analisi del totalitarismo*, Messina-Firenze 1978, pp. 17-23.

⁹⁸ N. Zagladin, *Istorija*, op. cit., p. 161; A. Torkunov, *Istorija*, op. cit., I, p. 169.

⁹⁹ O. Volobuev, *Istorija*, op. cit., pp. 99-106, 116. In modo simile nel testo della Concezione per i nuovi manuali lo stalinismo è indicato come "socialismo staliniano" (si veda *Koncepcija*, op. cit., p. 52).

¹⁰⁰ O. Volobuev, *Istorija*, op. cit., p. 133.

⁹⁵ Ivi, p. 18.

⁹⁶ Ivi, p. 157.

so alla violenza terroristica in misura molto inferiore e per aver effettuato l'opera di organizzazione della società civile senza scardinare l'impianto dello stato esistente¹⁰¹; in modo simile – anche se non le cita – la Arendt avrebbe potuto considerare dittature e non totalitarismi i regimi di Franco e Piłsudski. Se nei primi anni Novanta in Russia erano frequenti affermazioni – probabilmente precipitose ed eccessive – sul carattere totalitario dell'intera esperienza sovietica¹⁰², in seguito tale etichetta è stata messa in discussione anche in relazione allo stalinismo¹⁰³: si ripresenta così una posizione simile a quella sovietica, in quanto già nel 1940 il dizionario dell'Accademia delle scienze indicava come “totalitari” fascismo e nazismo, e nella seconda metà del Novecento l'accostamento tra “Urss” e “totalitarismo” veniva bollato dalle autorità statali come un attacco propagandistico degli avversari ideologici¹⁰⁴.

Al contrario, sono rilevanti le discrepanze fra i tre libri di testo relativamente al modo di concettualizzare la rivoluzione. Zagladin parla di rivoluzione del 1905-1907 e di rivoluzione di febbraio, mentre sminuisce la portata degli eventi di ottobre con la formula cancelleresca *perechod vlasti k partii bol'shevikov* [passaggio del potere al partito bolscevico]. Questo passaggio viene considerato come l'instaurazione di una dittatura con l'allontanamento da un processo di democratizzazione del paese iniziato a febbraio (si veda *supra* nel presente paragrafo):

Распустив учредительное собрание, советская власть и большевики окончательно и полностью отвергли развитие

России по пути демократии. В стране установилась новая форма государственности – диктатура пролетариата в форме советской власти, вскоре превратившаяся в диктатуру большевистской партии¹⁰⁵.

Di segno diametralmente opposto è il libro di Volobuev: distinguendo tra una prima rivoluzione russa – quella del 1905 – e semplicemente la *Rossijskaja revoljucija 1917 g.* [rivoluzione russa del 1917], egli afferma che nel 1917 avrebbe avuto luogo un lungo processo di liberazione del popolo dalla schiavitù il cui culmine sarebbe stato raggiunto con la presa del potere da parte dei bolscevichi. Si consideri il *pathos* e il lessico (che poco differisce da quello di un manuale sovietico) con cui Volobuev celebra l'ottobre:

Сбивались надежды широких масс населения веками угнетаемой страны на свободу и достойную жизнь. Обращать ли тут внимание на разогнанный Совет, где окопались “согласателей”-меньшевики, или на двух кадетов – “врагов народа”, которых в больнице закололи матросским штыками? Ведь победила истинно народная власть, правит “рабоче-крестьянское правительство”¹⁰⁶.

Infine, Torkunov suddivide in due momenti la rivoluzione (febbraio e ottobre) e dà a entrambe l'attributo di “grande” (*velikaja*), a sottintendere la volontà di rifiutare *in toto* la classica contrapposizione ideologica tra i due eventi, ai quali viene data pari dignità storica e viene riservato uno spazio nel testo pressoché identico (9 pagine ciascuno).

Soffermiamoci adesso su alcuni momenti salienti dello stalinismo. Zagladin sottolinea come Stalin sia stato colui che ha vinto la lotta interna al partito in modo subdolo secondo la logica del *divide et impera*¹⁰⁷ e pone particolare enfasi sulla grave violazione dei diritti umani, sul ricorso arbitrario alle repressioni e sull'incompetenza delle classi dirigenti,

¹⁰¹ H. Arendt, *Le origini del totalitarismo*, Torino 2004, p. 360. Rimane il fatto che, storicamente, in Italia l'uso del termine “totalitario” nei confronti del fascismo risale già ai primissimi anni Venti (D. Fisichella, *Analisi*, op. cit., pp. 17-18), e il regime di Mussolini viene tradizionalmente considerato uno dei prototipi di società totalitaria del Novecento, pur con delle riserve (Ivi, pp. 225-238).

¹⁰² Di questo si parla nella postfazione alla prima edizione russa del libro della Arendt, Ju. Davydov, “Channa Arendt i problema totalitarizma”, Ch. Arendt, *Istoki totalitarizma*, Moskva 1996, p. 624. Si vedano anche I. Pavlova, “Il concetto”, op. cit., pp. 156-157 e S. Fitzpatrick, “The Soviet Union”, op. cit., pp. 59-60.

¹⁰³ Ivi, in particolare pp. 160-161, in cui si rileva come gli storici sociali di fine anni Novanta, pur rifiutando il concetto di “totalitarismo” in relazione alla vita quotidiana negli anni Trenta in Urss, erano costretti ad ammetterlo indirettamente a giudicare dai documenti che riportavano e dai loro commenti velati.

¹⁰⁴ Si veda L. Schapiro, *Totalitarianism*, London 1972, p. 14.

¹⁰⁵ “Dopo aver sciolto l'Assemblea costituente, il potere dei soviet e i bolscevichi respinsero in modo definitivo e completo lo sviluppo della Russia per via democratica. Nel paese si stabilì una nuova forma statale: la dittatura del proletariato sotto forma del potere dei soviet, che in breve si trasformò nella dittatura del partito bolscevico”, N. Zagladin, *Istoriija*, op. cit., pp. 98-99.

¹⁰⁶ “Si sono realizzate le speranze di libertà e di una vita dignitosa per ampie masse di popolazione in un paese oppresso da secoli. È proprio necessario soffermarsi sullo scioglimento del Soviet, in cui si erano trincerati i menscevichi ‘opportunisti’? O sui due *kadety*, ‘nemici del popolo’, che erano stati trafitti dalle baionette dei marinai? Era stato il potere del popolo a vincere, al comando c'era un ‘governo operaio e contadino’”, O. Volobuev, *Istoriija*, op. cit., p. 62.

¹⁰⁷ N. Zagladin, *Istoriija*, op. cit., p. 143.

ricordando il rilevante contributo del lavoro forzato nei Gulag per l'economia del paese. È al contrario l'immagine di uno Stalin riabilitato quella che si ricava dal libro di Volobuev, in linea con il quasi contemporaneo libro di Filippov (si veda *supra*, § 2); ad esempio, il terrore è trattato alla stregua di una resa dei conti all'interno del partito per meglio realizzare gli interessi dello stato. Nelle parole di Volobuev si può riconoscere la "tendenza oggettivistica" (secondo la definizione di Irina Pavlova)¹⁰⁸, tipica della versione "forte" del paradigma patriottico, con cui l'operato di Stalin viene presentato come razionale:

Было бы большим упрощением связывать отход от НЭПа, начало форсированного "строительства социализма", создание культа вождя, репрессивную политику только лишь с честолюбивыми устремлениями и злой волей самого Сталина. Навязывая партии и государству свой курс, он объективно реализовывал национальные интересы (индустриализация), использовал желание многих коммунистов решать стоявшие перед страной задачи "революционным" путем (коллективизация). Выявление "вредителей" и "шпионов" позволяло списывать на их происки хозяйственные просчеты. Расправы со старыми партийными кадрами освобождали пространство для нового поколения управленцев, мечтавших занять "место под солнцем"¹⁰⁹.

Torkunov presenta invece la conquista del potere da parte di Stalin come la vittoria di una linea politica più moderata — incredibile a credersi — rispetto a quella del blocco di opposizione Zinov'ev-Kamenev-Trockij, il quale chiedeva di vessare fortemente la popolazione delle campagne al fine di velocizzare i tempi per l'industrializzazione. A malapena si ammette l'uso della polizia politica (si usa la dicitura ufficiale "organi di sicurezza statale") per contrastare l'opposizione del partito¹¹⁰. Le repressioni della popolazione non vengono occultate, ma la narrazione è comunque costruita in modo tale

che le conclusioni si focalizzano sui grandiosi risultati conseguiti dal popolo sovietico. Si consideri il riassunto del capitolo sull'industrializzazione, in cui si trovano formule dal sapore sovietico quali *trudovoj geroizm* [eroismo del lavoro] e *neimovernoe napriženie sil naroda* [incredibili sforzi del popolo]:

Ценой трудового героизма, неимоверного напряжения сил народа СССР добился экономической независимости и стал державой, способной производить любой вид промышленной продукции. В стране был создан такой промышленный потенциал, который соответствовал в основном уровню передовых капиталистических государств¹¹¹.

Una simile impostazione è riconoscibile nella valutazione dei piani quinquennali: Zagladin giudica il primo un fallimento, mentre il secondo appare abbastanza positivo¹¹²; Torkunov opta per la retorica del "bicchiere mezzo pieno", in quanto ritiene il primo piano, i cui obiettivi non furono conseguiti, un grande passo in avanti per l'economia sovietica, mentre definisce il secondo come più realistico¹¹³. Volobuev invece adotta la strategia della vaghezza: si riferisce ai primi piani quinquennali nel loro insieme, affermando che grazie a questi sarebbero stati raggiunti successi impressionanti (*vpečatljajuščie uspechi*) nell'industria pesante, pur riconoscendo che il finanziamento insufficiente dell'industria leggera e di quella alimentare aveva peggiorato notevolmente il tenore di vita della popolazione¹¹⁴.

La descrizione della carestia del 1932-1933 — il controverso Holodomor (si veda *supra*, § 1) — esce parzialmente dalla logica di suddivisione dei testi in "democratico" (Zagladin)¹¹⁵ vs. "patriottici" (Volobuev, Torkunov)¹¹⁶:

¹¹¹ "Al prezzo dell'eroismo del lavoro e degli incredibili sforzi del popolo l'Urss ottenne l'indipendenza economica e divenne una potenza in grado di realizzare qualsiasi tipo di produzione industriale. Nel Paese venne creato un potenziale industriale tale da corrispondere in generale al livello degli Stati capitalistici più all'avanguardia", Ivi, p. 133.

¹¹² N. Zagladin, *Istorija*, op. cit., pp. 136-137.

¹¹³ A. Torkunov, *Istorija*, op. cit., 1, pp. 127-128.

¹¹⁴ O. Volobuev, *Istorija*, op. cit., p. 128.

¹¹⁵ N. Zagladin, *Istorija*, op. cit., p. 135: "Dopo l'attuazione della collettivizzazione, nel 1932-1933 vennero colpite da carestia vaste zone dell'Ucraina, del Kuban', della regione del Volga e altre. Non si ha un numero preciso delle vittime; secondo varie stime si tratta di una cifra dai 3 ai 15 milioni di persone".

¹¹⁶ O. Volobuev, *Istorija*, op. cit., p. 128: "Il risultato dell'introduzione dei kolchoz e della politica della "liquidazione

¹⁰⁸ I. Pavlova, "Il concetto", op. cit., p. 156.

¹⁰⁹ "Sarebbe troppo semplicistico spiegare l'uscita dalla Nep, l'inizio della 'costruzione del socialismo' forzata, la creazione del culto del capo e la politica repressiva esclusivamente con le ambizioni e la cattiva volontà di Stalin stesso. Imponendo al Partito e allo stato il proprio corso, Stalin stava realizzando oggettivamente gli interessi nazionali — l'industrializzazione — e aveva fatto suo il desiderio di molti comunisti di risolvere i problemi del paese con i metodi della 'rivoluzione' — la collettivizzazione. L'individuazione dei 'sabotatori' e delle 'spie' aveva permesso di ascrivere gli errori economici ai loro intrighi. L'eccidio dei vecchi quadri del Partito aveva sgombrato il campo per una nuova generazione di dirigenti che volevano occupare 'un posto al sole'", O. Volobuev, *Istorija*, op. cit., p. 130.

¹¹⁰ A. Torkunov, *Istorija*, op. cit., 1, pp. 111-112.

Zagladin (p. 135)
После проведения коллективизации в 1932-1933 гг. голод охватил обширные районы Украины, Кубани, Поволжья и др. Количество его жертв не поддается точному учёту. По разным оценкам оно составило от 3 до 15 млн человек.

Volobuev (p. 128)
Результатом внедрения колхозов и политики “ликвидации кулачества как класса” стал массовый голод на Украине, в Казахстане и в ряде районов Юга России в 1932-1933 годах. По разным данным, в это время умерло от 3 до 5 млн человек.

Torkunov (1, p. 135)
Политика сплошной коллективизации привела к катастрофическим результатам[.] Истребление скота крестьянами, не желавшими отдавать его в колхоз, полная дезорганизация сельскохозяйственных работ, а также неблагоприятные природные условия привели в 1932-1933 гг. к страшному голоду, охватившему примерно 25-30 млн человек. В значительной степени он был спровоцирован политикой властей. Руководство страны, пытаясь скрыть масштабы трагедии, запретило упоминать о голоде в любых средствах массовой информации. Несмотря на масштабы голода, за границы было вывезено 18 млн центнеров зерна для получения валюты на нужды индустриализации. От голода погибло до 7 млн человек в различных районах СССР.

I tre testi condividono la posizione ufficiale russa secondo cui non si sarebbe trattato di un atto voluto dalle autorità sovietiche per l’eliminazione del popolo ucraino. È il manuale di Torkunov a dare però il resoconto più completo della vicenda: le responsa-

bilità delle autorità sovietiche nelle morti per inedia – responsabilità presentate da Torkunov attraverso una logica più deterministica rispetto a quanto si legge negli altri due testi – riguardano non solo le campagne di collettivizzazione forzata, ma anche le massicce requisizioni del grano nelle zone colpite dalla carestia; viene altresì rimarcato il divieto imposto dalla dirigenza staliniana di diffondere in Urss informazioni a questo riguardo. Tuttavia, per quanto concerne le zone colpite dalla carestia, Torkunov non nomina nessun luogo in particolare nell’estratto qui riportato, ma poco più sotto propone esempi di persone che hanno sofferto nel Kuban’ e nelle regioni del Volga: in sostanza, viene chiaramente evitato ogni riferimento all’Ucraina. Zagladin e Volobuev, al contrario, citano subito l’Ucraina e poi altre zone; allo stesso tempo va riconosciuto che Zagladin (a differenza di Volobuev) menziona perlomeno, qualche pagina prima, la pratica di requisire il grano insieme alle altre gravi violazioni dei diritti umani e civili perpetrate dai bolscevichi, sebbene non la ricolleggi direttamente ai fatti del 1932-1933. Infine, non c’è accordo nemmeno sui numeri delle vittime, che comunque sono riconosciute nell’ordine di milioni di persone.

Volgendo lo sguardo ad alcuni momenti della politica estera, vale la pena di soffermarsi sul patto Molotov-Ribbentrop e sulle prime fasi della seconda guerra mondiale. Zagladin, come già accennato, fornisce i punti di vista dei vari attori internazionali coinvolti: da una parte, espone i dubbi dei diplomatici sovietici nel firmare un accordo con Francia e Inghilterra a seguito della conferenza di Monaco con cui le due potenze occidentali consentivano a Hitler di anettere alcuni territori della Cecoslovacchia; dall’altra, ammette che il patto dell’Urss con i nazisti, e, soprattutto, il protocollo segreto con la suddivisione dell’Europa orientale in aree di influenza, poteva giustamente essere interpretato in Occidente come espressione di una politica imperialistica di Stalin, oscurando l’aspetto del vantaggio – ottenuto dall’Urss grazie al patto – della stipitazione dello scontro con Hitler:

В глазах мировой общественности разрушался образ страны, последовательно выступавшей против фашизма и его агрессивной политики. Оказалось, что Советский Союз ничем не

della classe dei kulaki” fu la carestia di massa in Ucraina, in Kazakistan e in una serie di zone del sud della Russia negli anni 1932-1933. Secondo diversi dati, in questo periodo morirono dai 3 ai 5 milioni di persone”. A. Torkunov, *Istorija*, op. cit., 1, p. 135: “La politica di totale collettivizzazione portò a risultati catastrofici[.] L’abbattimento del bestiame da parte dei contadini che non volevano consegnarlo al kolchoz, la completa disorganizzazione dei lavori agricoli, così come le condizioni naturali avverse portarono nel 1932-1933 a una terribile carestia che colse circa 25-30 milioni di persone. In larga misura essa fu indotta dalla politica delle autorità. I dirigenti statali, nel tentativo di nascondere le dimensioni della tragedia, vietarono di menzionare la carestia in qualsiasi mezzo di informazione di massa. Nonostante l’entità della carestia, furono esportati 18 milioni di quintali di grano per ricevere la valuta per le necessità dell’industrializzazione. Morirono di fame fino a 7 milioni di persone in varie zone dell’Urss”.

лучше западных держав, чью внешнюю политику советская дипломатия характеризовала не иначе как захватническую и империалистическую. В исторической перспективе это намного перевешивало те временные преимущества, которые обеспечивались советско-германским договором о ненападении¹¹⁷.

Più avanti, non si nasconde che l'Armata rossa ha invaso degli stati nazionali e che ha operato molte repressioni contro i polacchi (per quanto non si citi esplicitamente Katyn'), anche se proprio in questo frangente si trova uno dei rari passaggi in cui le azioni sovietiche, oggi condannabili, vengono giustificate come una necessità dei tempi¹¹⁸. Di ben altro tenore è la narrazione di Volobuev, il quale afferma con certezza che l'Urss era stata costretta ad accettare il patto di non aggressione con Hitler, visti i tentennamenti di Francia e Inghilterra, scettici verso i sovietici: il protocollo segreto viene a malapena menzionato come qualcosa di legittimo per gli interessi russo-sovietici¹¹⁹. Così, nell'espone le operazioni belliche del settembre 1939, si afferma che l'obiettivo era quello di difendere la popolazione ucraina e bielorusa che viveva nelle terre annesse alla Polonia con la pace di Riga del 1921 (si veda *supra*, § 2). È da notare che Volobuev prende le distanze da queste parole, ricordando che è la versione delle autorità sovietiche, ma non fornisce comunque un'altra versione dei fatti; del resto, lungi dal citare le oltre ventimila vittime di Katyn' (ricordiamo che al momento della scrittura del libro il massacro non era ancora stato riconosciuto dalla Russia), si dice invece che l'Armata rossa ha avuto perdite umane per più di mille uomini¹²⁰. Le operazioni sono descritte non di rado facendo riferimento alla volontà e agli interessi geopolitici di Stalin, capo della nazione¹²¹. Di stampo non molto diverso è la trattazione di Torkunov, il quale, partendo dal

presupposto secondo cui l'Urss doveva badare alla propria sicurezza, poiché tutti volevano muovere la guerra¹²², addossa la colpa del mancato accordo con Francia e Inghilterra alla Polonia, che non voleva lasciar passare l'Armata rossa attraverso il proprio territorio se fosse stato necessario intervenire contro i tedeschi sul fronte orientale. Non si fa riferimento al timore delle mire espansionistiche russe da parte delle autorità polacche; sebbene il crimine di Katyn' venga citato (come da richiesta della nuova "Concezione"), si rimarca che i territori occupati (Paesi baltici, Polonia orientale) erano stati annessi legittimamente a seguito di elezioni, senza nemmeno ammettere la possibilità che queste ultime fossero state pilotate (come invece si legge nel testo di Zagladin). Nella successiva guerra contro la Finlandia vengono menzionate soltanto le gravi perdite sovietiche (così come abbiamo appena visto nel libro di Volobuev in relazione alla campagna in Polonia)¹²³.

Non si creda, in ogni caso, che non esistano punti in comune fra le tre narrazioni in esame. Se non stupiscono i ritratti di eroismo del popolo nella grande guerra patriottica, mi pare degna di nota la mancanza di una pur minima menzione all'assassinio della famiglia imperiale a Ekaterinburg nel luglio 1918 (peraltro, non solo nei tre manuali, ma anche nella nuova Concezione dei libri di testo)¹²⁴. Incontriamo per l'ultima volta Nicola II nel momento dell'abdicazione (febbraio 1917) e poi della sua sorte e di quella della sua famiglia non si dà notizia. Le ragioni di quello che a tutta prima sembrerebbe un argomento tabù, almeno nei manuali scolastici (ma bisognerebbe estendere la ricerca ad altri testi)¹²⁵, non sono chiare e meriterebbero un'indagine a parte: forse andrebbe considerata anche la circostanza che questa pagina oscura

¹¹⁷ "Agli occhi dell'opinione pubblica mondiale crollò l'immagine del paese che aveva agito coerentemente contro il fascismo e la sua politica aggressiva. Si scoprì che l'Unione sovietica non era affatto meglio delle potenze occidentali, la politica estera delle quali veniva senz'altro definita dalla diplomazia sovietica come una politica di aggressione e imperialistica. In prospettiva storica ciò ha superato di gran lunga i vantaggi di tempo che erano stati assicurati dal patto di non aggressione tedesco-sovietico", N. Zagladin, *Istorija*, op. cit., p. 183.

¹¹⁸ Ivi, p. 199.

¹¹⁹ O. Volobuev, *Istorija*, op. cit., p. 143.

¹²⁰ Ivi, p. 148.

¹²¹ Ivi, p. 154.

¹²² Si coglie qui la retorica dell'unico paese socialista al mondo contro gli stati imperialisti, non lontana dall'attuale idea di una Russia che si sente accerchiata da nemici.

¹²³ A. Torkunov, *Istorija*, op. cit., 2, pp. 4-5.

¹²⁴ Si veda <https://historyrussia.org/images/documents/konsepsi_yafinal.pdf>, in particolare p. 50 (ultimo accesso 05/09/2019).

¹²⁵ Non ci sono ragioni valide per sostenere che esista un generale veto sul tema, come si può notare anche in un recente incontro di Putin con gli attivisti del Fronte popolare russo a Stavropol' nel 2016, <<https://www.youtube.com/watch?v=89FACRIRbEU>> (ultimo accesso 27/06/2019).

della storia dello stato russo non riguarda direttamente la sofferenza della popolazione (come è invece il caso delle repressioni di massa) e dunque può essere omessa senza suscitare scalpore, così da non gettare ulteriore discredito sulla dirigenza bolscevica, che in quel momento rappresentava di fatto lo stato russo.

IV. CONCLUSIONI

“[...] textbooks that contain alternative narratives are simply not authorized by the Ministry of Education and Science”, afferma lo studioso di affari internazionali Todd H. Nelson, che in un articolo analizza la narrazione del periodo sovietico in quattro manuali di storia adottati nelle scuole russe¹²⁶. La sua tesi può essere così sintetizzata: negli anni di El'cin trovavano spazio pubblicazioni liberali e antisovietiche come il citato manuale di Doluckij (si veda *supra*, § 1 e 2), con l'arrivo di Putin sono ammesse solo narrazioni che riabilitano lo stalinismo e l'intera epoca sovietica per legittimare la politica autoritaria dell'attuale presidente. Una simile visione non tiene però conto dei cambiamenti avvenuti negli ultimi tempi, e sebbene il testo di Nelson sia apparso nel 2015, vengono presi in considerazione manuali scritti nel 2006, 2007, 2009 e 2012. Alla luce di quanto sostenuto nel presente saggio, sappiamo che si tratta del periodo in cui prevaleva una visione filostatalista, dunque non stupisce che lo studioso sia giunto a tali conclusioni; tra i libri che ho preso in esame, solo quello di Volobuev – non a caso risalente al periodo 2002-2008 – si attaglierebbe al quadro abbozzato da Nelson.

Al contrario, come si è visto, si può parlare di un cambiamento di strategia comunicativa delle autorità statali intorno al 2012. Mentre rimane ben saldo il paradigma patriottico per presentare la storia (anzitutto a scuola), più o meno da allora è mutato il principio di selezione dei dati storici, per cui le esposizioni odierne sono incentrate soprattutto su esempi dell'eroismo del popolo e sulla biografia di persone esemplari, con la ripresa di una retorica vicina a quella sovietica, e non sul ruolo egemone del

capo di stato nel difendere gli interessi nazionali. Si consideri ancora una volta l'enfaticizzazione della Festa della vittoria, che nella Russia contemporanea ha di fatto incorporato il valore simbolico delle principali celebrazioni sovietiche del 7 novembre e del 1° maggio, e che negli ultimi anni ha intensificato l'esercizio della memoria dei singoli caduti e delle vittime civili incoraggiando la pratica di esibirne le foto da parte dei discendenti che sfilano in corteo¹²⁷. Non è forse un caso che questa intensificazione del coinvolgimento della popolazione sia concomitante al cambiamento della politica “patriottica” della Russia odierna. Riconoscendo questa svolta, è possibile dunque sottolineare le differenze di significato in narrazioni afferenti a due momenti culturali contigui, apparentemente analoghi, ma che rivelano un profondo mutamento del discorso ufficiale.

D'altro canto, si è potuto anche constatare il divario tra le politiche statali nel campo dell'editoria scolastica e i contenuti effettivamente veicolati dai libri di testo attualmente approvati. Sotto questo aspetto è possibile affermare che la ritualizzazione delle narrazioni storiche che manuali di nuova concezione avrebbero dovuto rafforzare, in linea con le manifestazioni pubbliche volte a plasmare l'identità nazionale e la memoria collettiva dei russi, non si è realizzata appieno. Sebbene siano passati sei anni dal progetto per la nuova Concezione che avrebbe dovuto portare alla creazione di un manuale unico con una visione della storia ideologicamente “giusta” secondo lo stato (cosa che ha generato proteste da più parti nella società civile per la paura di tornare al monismo sovietico)¹²⁸, ancora oggi sono rappresentate posizioni anche molto distanti l'una dall'altra. L'orientamento democratico di Zagladin, reminiscente della storiografia dominante negli an-

¹²⁷ Si tratta del cosiddetto *bessmertnyj polk* [reggimento immortale], movimento civile che dal 2015 ha conosciuto un'incredibile espansione a livello globale (vengono tenute manifestazioni in più di ottanta paesi del mondo). Per la videoregistrazione del corteo del 9 maggio 2019 a Mosca, trasmessa in streaming su YouTube, si veda <<https://www.youtube.com/watch?v=c4rgPt1EcV8>> (ultimo accesso 27/07/2019).

¹²⁸ Ad esempio, a maggio 2013 il *Komitet graždanskich iniciativ* [Comitato di iniziative civili] ha prodotto una dichiarazione firmata anche da molti storici, tra cui Andrej Zorin: <<https://komitetgi.ru/news/news/434/#.UYa3ArUqyKp>> (ultimo accesso 27/06/2019).

¹²⁶ T.H. Nelson, “History”, op. cit., p. 38.

ni Novanta, può così trovare spazio ancora oggi con pochi accenni all'orgoglio nazionale. Allo stesso tempo, si deve riconoscere che l'*ekspertiza učebnikov* [sistema di verifica di libri], al di là delle storiature intraviste, ha permesso l'esclusione di libri di testo di storia molto più estremi nell'affermazione del filostatalismo rispetto a quello di Volobuev e con categorie della storiografia sovietica¹²⁹; oggi non sono più adottati nemmeno i manuali presi in esame da Nelson, e la guida per gli insegnanti di Filippov è caduta nell'oblio da ormai un decennio. Inoltre, nella citata Concezione dei manuali scolastici (2013) si raccomanda di far riferimento alle informazioni sulle repressioni, soprattutto durante lo stalinismo, oltre che ai crimini commessi contro popolazioni straniere, come è stato il caso del massacro di Kattyn'.

Sembra così possibile sostenere che negli ultimi tempi la manualistica in Russia sia diventata meno tendenziosa rispetto a quanto visto negli anni Duemila. Sebbene il periodo di Stalin continui a essere normalizzato a livello ufficiale, con la conseguente preoccupazione di alcune associazioni in prima linea nella difesa dei diritti umani, non si osserva la scioccante riabilitazione del dittatore, come nel periodo filostatalista della Russia contemporanea; sembra altresì che siano stati parzialmente soddisfatti i frequenti appelli del presidente di Memorial, Arsenij Roginskij, affinché fossero inseriti nei manuali di storia almeno i crimini principali del periodo sovietico¹³⁰. Al netto dei molti controlli, vincoli

e auspici da parte delle autorità statali, permane un relativo pluralismo nelle narrazioni e si osserva una trattazione non troppo semplicistica di figure e avvenimenti controversi, anche se è difficile prevedere quanto durerà questa situazione.

Indagini più approfondite in futuro, con l'ampliamento del corpus di manuali di storia da analizzare¹³¹ e il confronto con testi analoghi adottati nelle ex-repubbliche socialiste e nei paesi occidentali, permetterebbero di capire meglio la particolarità o, al contrario, il carattere non eccezionale delle scelte attualmente operate in Russia.

www.esamizdat.it Alessandro Farsetti, "Lo stalinismo nei manuali scolastici russi contemporanei: tre narrazioni a confronto tra politiche educative e modelli interpretativi", *eSamizdat*, (XII), pp. 153-175

¹²⁹ Si prenda come riferimento il testo L.N. Aleksaškina – A.A. Danilov – L.G. Kosulina, *Istorija. Rossiija i Mir v XX – načale XXI veka. 11 klass. 5-e izdanie*, Moskva 2010. In esso si afferma che Stalin avrebbe preso il potere perché il suo piano di costruzione del socialismo era più convincente di quello degli altri, passando poi in rassegna gli obiettivi economici raggiunti. Non c'è nemmeno una menzione al grande terrore, le repressioni sono accennate solo nell'ottica della lotta di classe e di modernizzazione del paese: dalla retorica e dalle categorie usate (ad esempio, *Versal'sko-Vašingtonskaja sistema*, "il sistema di Versailles-Washington", per intendere l'ordine dato al mondo dai trattati delle potenze "capitalistiche" nei trattati di pace del 1919-1922) si ha l'impressione di leggere un manuale di storia dell'Urss di inizio anni Cinquanta. Viene addirittura omessa qualsiasi notizia sul grande terrore e sull'entrata dell'Armata rossa nella Polonia orientale e nei Paesi baltici, così come sulla guerra con la Finlandia, Ivi, pp. 193-211.

¹³⁰ Si veda ad esempio l'intervista a Roginskij su Echo Moskvj del 29 ottobre 2010: <<http://echo.msk.ru/programs/razvorot->

[morning/722158-echo](http://echo.msk.ru/programs/razvorot-morning/722158-echo)> (ultimo accesso 27/07/2019). Si veda anche S. Čujkina, "Kak rasskazat' o Gulage jazykom istoričeskoj vystavki: 'Pravo perepiski' v Moskovskom 'Memorial'e'", *Laboratorium*, 2015 (7), 1, pp. 158-159, 174-176.

¹³¹ Alcuni spunti di analisi sui fatti storici nei nuovi manuali scritti in accordo alla nuova Concezione, come il Torkunov, si trovano in <https://www.znak.com/2016-08-25/chem_novye_uchebniki_istorii_otlichayutsya_ot_staryh_punktam> (ultimo accesso 27/06/2019).

Il premio Susanna Roth

Anna Hrabáčková

◇ eSamizdat (XII), p. 177 ◇

IL premio internazionale Susanna Roth è uno dei progetti prioritari a lungo termine dei Centri cechi (<<http://www.czechcentres.cz/en/>>) per sostenere la nuova generazione di boemisti, i giovani traduttori dal ceco e tutti gli interessati che abbiano meno di 40 anni e possano vantare una sufficiente conoscenza del ceco, ambizioni letterarie e curiosità nei confronti della letteratura contemporanea. Il premio viene conferito alla migliore traduzione di un testo in prosa di un giovane autore ceco nelle varie lingue dei paesi che prendono parte al concorso e ha il duplice obiettivo di sostenere la traduzione letteraria dal ceco e di contribuire alla diffusione della letteratura ceca contemporanea al di fuori delle frontiere della Repubblica ceca.

I Centri cechi organizzano il Premio in collaborazione con il Centro ceco per la letteratura (<<https://www.czechlit.cz/en/>>), sezione della Biblioteca regionale della Moravia (<<https://www.mzk.cz/en>>), sfruttando la rete internazionale dei Centri cechi e delle rappresentanze diplomatiche della Repubblica ceca. Nel 2019 il concorso si è svolto per la quinta volta, dopo che le basi dell'intero progetto erano state gettate nel 2014 in collaborazione con la sezione letteraria dell'Istituto dell'arte e teatro, quando in occasione del centenario della nascita dello scrittore Bohumil Hrabal ogni stato partecipante aveva scelto un racconto dell'autore da tradurre. Nel 2018 invece il Premio è stato inserito all'interno dei numerosi eventi organizzati in occasione del centenario della nascita della Cecoslovacchia indipendente.

Ogni anno partecipano al concorso 14 Centri cechi e rappresentanze diplomatiche della Repubblica ceca all'estero, che nel rispettivo paese di competenza ne gestiscono l'organizzazione (diffusione del bando, formazione della commissione giudicatrice, proclamazione del vincitore) in collaborazione con rinomati esperti locali della letteratura ceca. I vincitori del premio nei singoli paesi, scelti da una commissione locale, vengono poi invitati a un seminario di più giorni che si tiene nella Repubblica ceca nei

mesi estivi, il cui programma è organizzato in collaborazione con la Biblioteca regionale della Moravia e ha lo scopo di avvicinare i giovani traduttori alla letteratura ceca contemporanea.

I partecipanti al Premio devono tradurre un capitolo di un testo in prosa di un giovane autore ceco, la cui opera non è ancora stata tradotta. Dopo la citata annata dedicata a Hrabal la commissione organizzatrice ha scelto i seguenti testi:

2015 David Jan Žák, *Návrat krále Šumavy* (Labyrint),

2016 Anna Bolavá, *Do tmy* (Odeon),

2017 Bianca Bellová, *Jezero* (Host),

2018 Karel Veselý, *Bomba*Funk* (BiggBoss),

2019 Anna Cima, *Probudím se na Šibuji* (Paseka).

Alcuni dei testi di questi giovani autori hanno poi ricevuto per questi libri importanti premi letterari, ad esempio il Magnesia Litera (Bolavá, Bellová, Cima) o il premio dell'Unione Europea per la letteratura (Bellová) e sono stati successivamente tradotti in varie lingue.

L'istituzione che in Italia si fa carico dell'organizzazione del Premio è il Centro ceco di Milano, che ha finora organizzato quattro edizioni. Vengono qui pubblicate le traduzioni vincitrici delle edizioni del 2014 (opera di Elena Zuccolo), 2018 (Giovanna Siviero) e 2019 (Alessandro Riti), mentre è stata tralasciata la traduzione che ha vinto nel 2017 (Giulia Paleari), ma soltanto perché nel frattempo il romanzo di Bianca Bellová è stato pubblicato da Miraggi edizioni in un'altra traduzione (*Il lago*, traduzione di L. Angeloni, Torino 2018).

La redazione di eSamizdat ringrazia in modo particolare gli eredi di Bohumil Hrabal e le case editrici BiggBoss e Paseka per l'autorizzazione a pubblicare le traduzioni vincitrici e la coordinatrice della sezione letteratura dei Centri cechi Anna Hrabáčková e la Direttrice del Centro ceco di Milano Simona Calboli per la collaborazione.

Un giorno feriale

Racconto

Bohumil Hrabal

◇ eSamizdat (XII), pp. 179-184 ◇

ALZI la cornetta e, se risponde l'utente desiderato, preme il pulsante e inizi a parlare, dunque ho premuto il pulsante e ho subito riconosciuto Šárka: "Ciao Šárka, papà è a casa? Passamelo!"

Ma la vocina infantile strillò: "Macché, papà non è in casa, è sparito, non c'è, lo abbiamo perso il papino..."

Ho assunto un tono severo: "Non dire sciocchezze e vai a chiamare papà, sarà ancora a letto, vai a dare un'occhiata, sono appena le sette e mezza..."

"Allora vado..."

"Corri, bambina, corri!"

Ero in una cabina dal vetro rotto e accarezzavo la catenella alla quale era legata la cornetta, ormai al mondo tutto è legato, incatenato, chiuso, perfino di strade ce ne sono di permesse e vietate, e pure sputare sul pavimento, fumare, conversare di politica nelle birrerie, sporgersi dal finestrino, avvicinarsi e allontanarsi, così come cambiare impiego, scrivere e pensarla diversamente, accendere fuochi e sporcare posti come questo...

"Pronto, sì, ci sono! Che c'è?", ho urlato nella cornetta, "lo sai, Karel?¹ No? Allora vieni subito da me, sì, da me, no, vado a farmi la puntura e torno subito a casa. Addio!"

Riagganci la cornetta, dunque l'ho riagganciata e sono uscito fuori all'aria aperta, quella almeno non è ancora vietata, o razionata o reperibile soltanto sul mercato libero. Si potrebbe tuttavia introdurre la cosiddetta imposta sull'aria, ho pensato, e mi sono incamminato lungo la vivace via Sokolovská; davanti ai negozi di frutta e verdura le persone si erano già messe in fila, piccoli e tristi cortei funebri... e ho svoltato nel corridoio, su per le scale, diretto all'oscuro primo piano, poi alla sala d'attesa, piena di pazienti in piedi e seduti, alcuni aspettavano che aprisse l'ambulatorio del dentista, altri che aprisse il distretto sanitario, tutti erano però immersi in una

penombra così profonda, che chi veniva dalla strada si fermava e doveva aspettare un attimo prima di abituarsi alla semioscurità, alcuni pazienti, al loro arrivo, allungavano le mani, palpando i pazienti che si trovavano già lì, solo quando si aprivano le porte degli studi medici, la luce che usciva era così violenta da accecare come il vetriolo, come grandi fanali nella notte profonda, e il buio nella sala d'attesa sembrava poi ancora più buio.

"È terribile che ci siano così pochi medici, pare che il quaranta per cento stia prestando il servizio militare", disse qualcuno nell'oscurità.

"Mio nipote, anche lui medico, l'hanno mandato a quanto pare all'addestramento, ha scritto che non ha niente da fare e che quando si annoia, chiede al suo ufficiale medico: Signor maggiore, le macino il caffè, così anche oggi faccio qualcosa, va bene?", aggiunse un'altra voce.

"E noi dobbiamo starcene tutta la mattina a guardarci in faccia", aggiunse una terza voce.

"Dicono", raccontò qualcuno, e la sua voce risuonò come se venisse dal pavimento, "che a Vinohrady, quando un medico del distretto arriva al suo ambulatorio, ha talmente tante persone che apre la porta e grida nella sala d'attesa: Chi ha l'influenza? Prima le donne! E le ammassa nella stanza, conta le pazienti, poi dispone sul tavolo tante ricette quante sono le pazienti, prende il timbro e lo sbatte su ogni ricetta, prepara così un modello e le firma una dietro l'altra. Poi si mette sulla soglia ed esclama: E ora gli uomini con l'influenza! Proprio così!"

La porta si aprì e, nel fascio di luce, un'infermiera vestita di bianco dagli occhiali scintillanti esclamò: "Altre tre donne per la puntura!"

E insieme alle tre donne sgattaiolò dentro uno zingaro tarchiato, che aveva il collo avvolto in un asciugamano bianco, puntando deciso verso il canapè ricoperto da una tela cerata di colore bianco. La porta si chiuse, mentre gli strumenti continua-

¹ Karel Marysko (1915-1988), poeta e amico di Bohumil Hrabal.

vano a scintillare nel cervello con intensità decrescente. E la porta si riaprì e i pazienti constatarono ancora una volta che la sala d'attesa era piena, e l'infermiera era impegnata a cacciar fuori dalla porta lo zingaro recalcitrante, mentre la voce indignata del medico lo bandiva nuovamente dalla stanza luminosa, e lo zingaro si mise a urlare: “Sacratissimo cuore di Gesù! Lo zingaro è un lavoratore, ha la precedenza! Gli fa male la gola, la gamba gli fa male!”

E quando la porta si chiuse, lo zingaro si sedette a terra, batté i pugni sul pavimento e gridò: “Sacratissimo cuore di Gesù!”

Delle voci nel buio lo rimproverarono: “Che cosa le costa aspettare un momento? Prima le donne che devono fare la puntura”.

Ma lo zingaro si strappava i capelli, lanciandoli contro la luce della finestra opaca, e continuava a lamentarsi dicendo di essere un lavoratore.

Poi si aprirono le porte dell'ambulatorio dentistico e ne uscì un dentista in camice bianco, il camice sventolò, portando nella sala d'attesa l'odore delle tinture anestetizzanti e la luce, il dentista bussò alla porta, la porta si schiuse, l'infermiera lo fece entrare e tutti i pazienti socchiusero nuovamente gli occhi, poiché la luce brusca era piovuta loro addosso fin sui piedi. Poi tre donne uscirono dall'ambulatorio, lo zingaro si alzò e vi si intrufolò attraverso la porta semiaperta, che poi chiuse alle sue spalle. E si udì nuovamente la voce alta e indignata del medico, la voce rauca dello zingaro e, in risposta, la voce ancora più alta del medico furente, poi la porta si spalancò e tutti i pazienti si spaventarono, anche quelli che erano seduti si drizzarono, e l'ombra dello zingaro si stagliò sul pavimento della sala d'attesa, l'asciugamano che teneva attorno al collo si era sciolto, era come se avesse il collo avvolto in un lenzuolo, e il medico spingeva lo zingaro e, quando lo ebbe cacciato fuori, si chiuse la porta alle spalle, e lo zingaro si sedette di nuovo a terra, batteva i pugni sul pavimento e si lamentava, strappandosi i capelli e lanciandoli in aria. Poi dall'ambulatorio uscì il dentista, attraversò la sala d'attesa e si infilò nel suo ambulatorio.

Io feci allo zingaro: “Anche questo è un medico, è uno specialista della gola”.

E lo zingaro, seguendo il dentista, entrò gattoni nell'ambulatorio, e tutti i pazienti si misero in ascolto, ma non si sentirono né urla né insulti, né voci che si levavano in un crescendo di indignazio-

ne. Regnava il silenzio. Poi, attraverso la porta imbottita, si udì la voce del dentista: “Allora, figliolo, che cosa succede?” E la voce rauca dello zingaro: “Dottore, mi fa male qui”. L'infermiera aprì la porta, con in mano dei fogli, e dalla porta aperta si intravedeva lo zingaro che indicava con un dito un punto in bocca, poi il medico lo spinse sulla poltrona, prese le tenaglie e disse: “Su, venga, venga vicino a me, meno male che è venuto...” E la porta dell'ambulatorio dentistico si chiuse, l'infermiera passò nella penombra e andò a bussare alla porta accanto. E in quell'istante si udì un urlo disumano, un urlo lungo e articolato, che proveniva dall'ambulatorio del dentista.

“C'è chi ha le radici curve, si strappa sia il palato che il setto nasale”, disse un paziente.

“A me invece hanno dovuto legare i piedi al soffitto e rompermi i denti con il mazzuolo, tanto strane erano le mie radici”, aggiunse un altro paziente nel buio.

Poi la porta dello studio dentistico si spalancò e il dentista trascinò lo zingaro che rantolava tenendogli i denti con le tenaglie, alcuni pazienti svennero, il camice bianco del medico fece balenare nella sala d'attesa un mare di luce, lo zingaro si aggrappò con entrambe le mani a un tavolino portafiori, privo di fiori, ma la mano ferma del medico continuava a tirare le tenaglie, portandosi dietro il dente dello zingaro che si teneva al tavolino portafiori, ma il dente non cedeva, perciò il dentista trascinò lo zingaro dentro il proprio ambulatorio, con tanto di tavolino. E quando la porta si chiuse, lo zingaro emise un ultimo grido, poi nell'ambulatorio calò il silenzio. Mi tolsi il berretto dalla testa, uscii silenziosamente in corridoio, girai la chiave ed entrai nel bagno, prima nel disimpegno con il lavandino, poi nel bagno vero e proprio, rimasi in piedi in silenzio nel buio, con un dito tenevo il chiavistello e origliavo attraverso la fessura della porta. Dall'ambulatorio del dentista uscì lo zingaro, tenendosi il viso e lamentandosi sottovoce e poi chiese ai pazienti: “Dov'è quello con il berretto? Era seduto qui!” E dopo un attimo, durante il quale sudai sette camicie, il suo lamento sommesso scese le scale... la porta dell'ambulatorio si aprì, il dentista entrò nel disimpegno, si lavò le mani nel lavandino, e mentre si asciugava le mani nell'asciugamano, si mise a ridere e si disse sottovoce: “Ti faccio vedere io, ragazzo, che significa infastidire i medici...”

E quando il medico se ne fu andato, uscii nel fre-

sco corridoio e gettai il mio berretto nel lucernario, oggi non vado più a farmi la puntura, al limite nel pomeriggio, e mi metterò il cappello e un cappotto diverso... E sulla via di casa ricominciai a pensare a QUELLA COSA. Ho già fatto sparire tutto, ho dato tutto alle fiamme. Se dovessero venire, allora, che cosa farei? Andrei via con loro, sarei costretto ad andare via con loro, poi una lunga custodia cautelare, niente passeggiate, niente sole. Infine il processo, la prigionia, quanti anni? Due, tre? Cinque, dieci anni? E il lavoro nelle miniere, nelle cave, nelle fabbriche dell'industria pesante? Alla fine devo farci i conti, anche se mi considero un cittadino di questo stato e non ho nulla contro di esso. Solo la libertà di espressione, solo la scrittura, solo il pensiero, solo le conversazioni con gli amici. Dovrebbero asportarmi una parte del cervello, per non farmi pensare, amare o odiare in questo modo. No, non li posso amare, anche se do a loro quel che è di Cesare e quel che è mio l'ho sempre dato e sempre lo darò a me stesso, a dio, all'uomo. Ma è proprio questo che loro non vogliono, vogliono che io dia tutto, tutti i pensieri, tutti i segreti più reconditi, ogni cosa, tutto, anche l'umano, il divino, che tutto appartenga a Cesare. Ebbene, che ne sarebbe della mia vita? Si vive una volta sola, ebbene io voglio vivere, vivere appieno la mia vita, anche se limitato da ordini e divieti, una vita nella quale nessuno ha dei diritti tranne me, una vita della quale nessuno è responsabile, tranne me. E le mie delusioni e le mie gioie non devono essere appannaggio di Cesare, a lui dovrebbero pur bastare otto ore di lavoro pesante, incidenti, morte, oltre alla partecipazione alle liturgie obbligatorie. Non posso amarli, non posso vivere con loro, anche se non voglio recar loro alcun danno, non mi piacciono, il mio pensiero me lo ha proibito, così come sto respirando quest'aria, proprio così ho bisogno di pensare e vivere i miei pensieri, e se non fosse possibile pensare e vivere così, alla mia maniera, allora morirei come per asfissia... E svoltando in via Bratrská da via Na Žertvách mi sono detto che, malgrado tutto, tutto va bene, tutto tranne me. Gli altri mi hanno portato a conoscere me stesso, con i loro sforzi hanno scolpito un uomo a mia immagine, un'immagine però alquanto diversa da quella che volevo avere di me stesso... tutto va bene, tutto tranne me, ho fatto poco con me stesso, avrei potuto fare molto di più, poiché è a me stesso che voglio più bene di chiunque altro al mondo. Tutto il resto forse mi condurrà in prigione, ma an-

che quella è un'esperienza umana, anche là ci sono persone e fatti e anche cose preparate solo per me, per riuscire a tirar fuori me da me stesso con la forza.

E in quel punto dove via Bratrská incrocia il viottolo Na hrázi, là vidi Karel, intento ad attraversare quel paio di metri, leggermente curvo, con le mani protette dai guanti, benché facesse caldo, e con una sciarpa viola e il montgomery che gli cadeva addosso come la sindone, come il saio francescano.

“Ehi!”, gli gridai.

Si girò. Feci: “Questo sì che è un incontro casuale, eh?”

Si sfregò le mani reumatiche: “Che c'è?”

Mi avvicinai lentamente e dissi: “Ieri Václav Černý², tieniti forte, cling cling”.

Karel si appoggiò a un muro: “Signore Gesù Cristo! E io questa notte ho avuto un sogno sull'acqua e sempre...”, non poté terminare la frase, ansimava, chiuse gli occhi e ispirò a lungo.

“Sì, sì”, gli dissi, “gli hanno perquisito l'intera biblioteca, tutto quello che aveva, hanno portato via tutto, anche lui, e pure la scrivania. Tu avevi qualcosa da lui?”

Alzò le braccia e le lasciò cadere invano: “Ah, quello che avevo là, basta leggerlo per avere l'ergastolo, figuriamoci... Gesù Cristo, perché sono voluto diventare scrittore? Perché mia madre non mi ha sbattuto la testa sulle piastrelle, oppure perché mio padre quella volta, quella notte, non ha espulso il suo seme sulle lenzuola, oggi non esisterei... ma magari Václav non è stato così imprudente, magari avrà nascosto quelle poesie da qualche parte... Non hai le gocce di valeriana per la testa?”

“No, Karel, non ce le ho”, gli risposi, e salimmo le scale diretti in cortile, poi, in corridoio, girai la chiave nella toppa e aprii la finestra.

Dissi: “Ma proprio al contrario! Il professor Černý era terribilmente imprudente, così imprudente da essere condannabile, pensa che ogni volta credeva che quell'anno, l'anno che correva, sarebbe tutto finito, e che lui avrebbe ricominciato a pubblicare il suo *Kritický měsíčník*, il suo Mensile critico...”

Karel si accasciò su una sedia, con le braccia a penzoloni che sfioravano il suolo: “Dunque lui voleva ricominciare a pubblicare il Mensile critico?”

² Václav Černý (1905-1987), noto storico letterario, critico e saggista, dal 1945 professore di letteratura comparata presso la Facoltà di Filosofia dell'Università Carlo IV di Praga.

“Sì”, affermai, “era un terribile ottimista, nel gennaio del ‘48, quando i suoi allievi gli dissero: Professore, la cosa comincia a farsi seria, ci dia il dottorato, ci manca solo un mese, il professor Černý rispose: non abbiate paura, se dovesse succedere qualcosa, sarete nominati dottori quando tutto tornerà come prima, dottori *sub auspiciis*...”

“È terribile, *sub auspiciis*”, esclamò Karel facendo una smorfia.

“Sì, ogni anno ripete, e lo fa già da quattro anni, che prima che cadano le foglie tutto tornerà come prima, ma siccome qualcuno in primavera ha detto che sarebbe successo verso natale, allora il professore non gli ha più rivolto la parola, lui, Václav, non era certo solo se sarebbe successo il 24 o il 26 di novembre di quest’anno, e il Mensile critico sarebbe potuto uscire già come numero natalizio...”

La notizia diede a Karel il colpo di grazia. Si alzò e annunciò: “Gli ottimisti sono la vera rovina delle nazioni. Hitler, se non fosse stato un ottimista, non si sarebbe certo messo a fare una guerra come quella... e ora io a casa, ahimè, cosa non farà mio suocero! Quando è lui a fare una cretinata politica, allora va bene, è un eroe nazionale, un martire, ma se sono io a combinare qualcosa, allora inizia a urlare: Caro mio, pensi alla famiglia! Gesummaria, quest’ottimismo è una forma di oscurantismo... adesso sarebbe il caso che prendessi un taxi e andassi a casa a nascondere almeno *Il Labirinto del mondo e il paradiso del cuore*, dal momento che quel testo l’ho scritto per così dire con lungimiranza! Basterebbe che trovassero le mie nuove *Lettere e Cartoline*, arresterebbero perfino il mio bassotto, visto che lo nomino! Dammi una sigaretta!”

La fiamma mancò un paio di volte la sigaretta, mentre cercava di accenderla.

Gli sorrisi e dissi: “Allora brucia tutto!”

Espirò fumo e aria: “Eh, beh! Non sarei in grado di riscriverlo, sarebbe come se bruciassi me stesso, è il mio miglior lavoro, una volta tanto che la realtà mi si è rivelata come una vergine, dovrei bruciarla!”

Feci: “Allora imparalo a memoria e poi brucialo”.

Aspirò il fumo e disse piagnucolando: “È una tragedia. Ho imparato e so a memoria *La terra desolata* di Eliot, ma delle mie cose non ricordo nemmeno una virgola, figuriamoci una poesia intera. Ed è una disperazione... vedi, vedi, a noi non bastava essere poeti regionali, volevamo arrivare più in alto, a Praga, e adesso, per questo motivo, sacrifi-

cheremo le nostre vite, e non vedremo mai le nostre raccolte di poesie in una vetrina”.

Lo consolai: “Ma non preoccuparti, anch’io ho lasciato il mio miglior lavoro dal professor Černý, tra l’altro ho pure aggiunto il mio nome e l’indirizzo, affinché il professore mi facesse avere un giudizio”.

Gemette e dovette mettersi a camminare per la stanza: “Gesummaria, solo ora mi è tutto chiaro, gli agenti domanderanno: Di chi eri amico? E verranno direttamente a prendermi, ah, non hai delle pastiglie, inizia a farmi male il ginocchio”.

“No”, risposi, “ma tu non l’hai scritto il tuo indirizzo, e da Černý non caveranno nulla, nemmeno la Gestapo ha ottenuto un tubo, e neanche da me”.

Osservò il sole sopra i tetti dell’edificio: “Col cavolo che non caveranno nulla, ti faranno un’iniezione e inizierai a raccontare, e sarai pure felice di come ti riesce bene. Devo fare una verifica, ma mi pare che esista un veleno, qualcosa tipo lo Psychoton, ma mille volte più efficace”.

Dissi: “Ma non esagerare, forse Černý non si ricorda nemmeno di te, avrà dimenticato il tuo nome e avrà nascosto il tuo *Labirinto* da qualche parte e non si ricorderà nemmeno dove...”

“Proprio al contrario, Václav ha un’ottima memoria, come i postini, si ricorda anche quello che gli hai detto anni fa”.

“Questo non va bene”, riposi, “ma adesso mi ricordo che in quella raccolta c’è anche un riferimento a un luogo, il Národní dům, la Casa nazionale, di Nymburk...”

Mi osservò con uno sguardo infantile: “Nella tua raccolta?”

“Macché, proprio nel tuo *Labirinto e paradiso del cuore*...”

Gemette: “Eh già, anch’io me lo ricordo, vedi, l’ho trascritto otto volte, poi altre sei e non me lo ricordavo, ma adesso me lo ricordo e inorridisco. Eh già, al massimo gli agenti andranno a Nymburk e chiederanno in giro: chi è che scrive poesiole qui? Diranno Hrabal e Marysko e ci avranno in pugno, oh dio, dio, perché mi hai abbandonato?”

Feci: “Perché ci hai abbandonati, ma devi essere coraggioso, se mi dovessero portare via, io non dirò niente, non mi ricordo niente, ho già smesso, volevo avvicinarmi al realismo socialista, ma non ci sono riuscito, allora ho lasciato perdere tutto, e tu dirai lo stesso”.

Ma Karel scrollò il capo: “Macché, figurati! Ti chiederanno: Lo ha scritto lei? E se dirai: no, pum,

un cazzotto, e di nuovo: L'ha scritto lei? Pum, e un altro cazzotto. E alla fine ti domanderanno: L'ha scritto lei? E tu dirai: Sì. Quindi ti daranno un cazzotto in più perché hai mentito e ti si bagneranno i pantaloni. Ah, se fossi coraggioso, ma io ho paura, è così, ho paura, tutti hanno paura... proprio adesso ho finito di leggere *La luce del vetriolo*, di come torturano e alla fine squartano con i cavalli il condannato, di come il boia, dal momento che i cavalli non riescono a farlo a pezzi, chiede di potergli tagliare i tendini inguinali e di come alla fine questi prorompono... Che vuoi che sia per un uomo gotico, lui ci era abituato, non gli sembrava neanche una tortura, ma io al sol pensiero ne sono francamente distrutto... paesaggio mio pianeggiante con le mura merlate, che saluti in lontananza con la guglia come fosse una mano... ah, perché non siamo rimasti piuttosto a Nymburk e non abbiamo continuato a scrivere minchiate di questo tipo? Perché? Dimmi, perché?"

Gridava e urlava, scuotendo la testa con le mani.

Chiudendo le finestre, gli dissi: "Non gridare, qui sopra vive la decimina³, le piace origliare, ma no!, non importa, continua pure a gridare, tanto la finestra chiusa non giova, lei ci ascolta grazie a una grossa pentola, basta appoggiarla alla parete, è proprio così che io ascolto lei, molte volte stiamo zitti e sappiamo che ci stiamo origliando a vicenda, e le nostre pentole sono divise soltanto dalla parete..."

Karel guardava in lontananza, poi affermò: "Davvero l'uomo non può sfuggire a niente, oggi qualunque cosa tu faccia alla fine di tutto c'è la prigione..."

Dissi: "Parla forte, ma dobbiamo agire, guarda, io ho già bruciato e nascosto tutto, e adesso dove le metti le tue cose?"

Si infilò i guanti e ci pensò su: "Eh già, dove le metto? Se le nascondo a casa nella legnaia, allora, quando arriveranno gli agenti, gli verrà subito in mente che le ho messe nella legnaia sotto il carbone... o se le portassi dalla nonna e le nascondessi nell'armadio? In quel caso però non potrei dirle niente, poiché lei ha paura ancora prima che le cose succedano, già una volta mi ha detto, e mentre me lo diceva mi fissava, di non nascondere nulla là da lei, poiché la arresterebbero insieme al nonno... A meno di non lasciarle in teatro sotto l'arma-

dietto! Ma non appena gli agenti verranno a sapere che suono in teatro, allora andranno direttamente al teatro e là, è chiaro!, andranno direttamente a vedere sotto l'armadietto, perché dove altro potrei averle nascoste? Oppure a casa da mia madre? Quella non ha paura di niente, con l'aiuto di un medium riuscirebbe a trovare il luogo in cui ho nascosto *Il labirinto del mondo e il paradiso del cuore*, se lo porterebbe in giro per la città facendolo vedere per strada e si vanterebbe dicendo: Guardate com'è intelligente mio figlio, che cose belle ha scritto... e in men che non si dica gli agenti l'avrebbero in mano..."

Feci: "Va bene, lasciamo perdere i genitori, l'ultima volta che ci aspettavamo una perquisizione, tua madre ha infilato le tue lettere importanti dentro i libri dove si registrano i litri di birra venduti e ora non riesce più a trovarle da nessuna parte, i libri sono ritornati in ufficio e giacciono là da qualche parte e aspettano..."

Karel ammutolì, facendo un sorriso incantato: "E così anche le mie lettere aspettano da qualche parte per rivoltarsi contro di me?"

Risposi: "Forse, in modo latente, ma ora fatti forza, ora dobbiamo fare il massimo, esaminare tutto, ripulire, bruciare, guarda, dove sono i miei testi?" Aprii l'armadio e ispezionai i ripiani dall'alto verso il basso: "Qui non c'è più niente da nessuna parte..."

Karel si alzò ed esaminò i ripiani: "E che cos'è questa qui? Che cos'è questa cosa che rosseggia?"

Mi stupii: "Dove? Non ne so nulla!"

E Karel iniziò a tirare un lembo e dal ripiano superiore cascò, rotolando solennemente su di lui, una bandiera inglese lunga cinque metri, gli ricadde sulla testa e sulle spalle, poi si srotolò e scese maestosamente fino a terra. Così Karel se ne stava lì in piedi come una statua che aspetta l'inaugurazione solenne, coperto per bene dalle croci rosse e bianche e blu dell'impero inglese.

Ci spaventammo entrambi.

Karel parlò per primo con una voce estranea: "Bu bu bu bu! Adesso dovrebbero venire gli agenti, magari per chiedere qualche sciocchezza riguardo alla carta d'identità... e subito: Preparativi per il ritorno del capitalismo, siete in arresto per attività antistatale..."

Si districò dalla bandiera che cadde sul pavimento.

Esclamai con voce roca: "Me ne ero completamente dimenticato, dobbiamo nasconderla subito, sai, è la bandiera che ho trovato nel cassetto

³ I "decimini" erano membri del partito che erano incaricati di spiare le attività di dieci persone che gli erano state affidate, poi dovevano farne un rapporto alla direzione del partito comunista.

mentre liquidavo la ditta Karel Harry Kľofanda Praha Platejz⁴, volevo farla tingere di nero, poi le ragazze l'avrebbero tagliata e mi avrebbero cucito dei pantaloncini da ginnastica”.

Karel fece un sorriso incantato: “Già, gli agenti ti crederanno proprio che serve per fare i pantaloncini... ma ora ho capito, il destino è più forte di tutti i nostri sforzi, come nelle antiche tragedie. Non nasconderò nulla, non ho il coraggio di distruggere la mia opera, la cosa migliore è che io leghi tutto con un fiocco nero e lo porti direttamente in via Bartolomejská, che io bussi e chieda: Mi scusi, sono nel posto giusto? E se risponderanno di sì, allora dirò: Ecco qui i miei scritti e il mio indirizzo, oppure, sapete che cosa, vi faccio vedere alcuni passi del *Labirinto del mondo e il paradiso del cuore* e potete trattenermi immediatamente. Farò così, poiché l'uomo non sa mai che cosa dio abbia in serbo per quelli che lo amano. Volevamo arrivare più in alto e ancora più in alto, e sarà così, sarà uno splendore essere processati insieme al professore universitario che, in prigione, ci nominerà dottori in lettere, dottori *sub auspiciis*. Il cuore umano può chiedere di più?”

Si alzò, e continuava a sorridere incantato: “Allora, Bohumil, addio, vado via, mi hai rallegrato, forse ci ritroveremo nella stessa cella, allo stesso processo, agli stessi lavori forzati, dove poi scriveremo versi e racconti così per fare, al vento...”

Risposi: “Hai ragione”.

E coprii il letto con la bandiera inglese.

Dissi: “Questo è l'unico posto dove forse non la troveranno. Ma immaginati che a Parigi c'è un granduca che aspetta il crollo del regime da più di un quarto di secolo, fa il vetturino ma, proprio come Václav Černý, aspetta che le cose cambino in meglio e che potrà di nuovo pubblicare il suo Mensile critico”.

Karel stirò le pieghe della bandiera sul letto ed era sempre più incantato: “E ora puoi portare qui una bella ragazza e distenderla direttamente su questo letto, immagina come deve essere incoraggiante per il cuoricino di una ragazza avere sotto di sé la bandiera dell'impero inglese, a chi può succedere una cosa così bella?”

Si girò sulla porta e aggiunse a bassa voce, mettendo il dito davanti alla bocca in segno di complotto: “Oggi pomeriggio ho un po' di tempo libero,

perciò finirò di scrivere quella poesia su Konstantín Biebl⁵, solo adesso sono in grado di vedere chiaramente Konstantín, il dentista e il poeta... la renderò interessante... Stasera suoniamo *La sposa di Messina*”⁶.

E uscì in cortile, avvolto nel montgomery, leggermente curvo e con indosso il foulard viola.

Sulla soglia gli dissi: “Lo so che oggi ti guarderanno gli spettatori in prima fila e quelli dei palchi e dalle gallerie e si diranno: Quel violoncellista oggi suona in modo particolarmente languido... che bei tremoli”.

E si spalancò la porta e sulla soglia dell'appartamento accanto comparve la decimina con la pentola in mano ed esclamò: “Sa qual è il miglior nascondiglio per i suoi scritti? Li metta in un barattolo di cetrioli e li sotterri in giardino!”

Karel alzò le braccia e gridò: “Questo proprio no! Se li seppellisco poi non li ritrovo più! All'inizio della guerra ho seppellito un fiasco di *slivovice* in un piccolo giardino e non l'ho mai più trovato! In via Bartolomejská!”, gridò, indicando la direzione in cui pensava si trovasse via Bartolomejská.

Dissi: “Karel, non andremo in rovina, ci scriverò su un racconto, forse l'ultimo, ma poi saremo dottori in lettere”.

La decimina versò dell'acqua dal rubinetto nella pentola e aggiunse:

“*Sub auspiciis*”.

www.esamizdat.it Bohumil Hrabal, “Jeden všední den. Povídka”, Idem, *Jarmilka* [Sebrané spisy Bohumila Hrabala 3], Praha 1992, pp. 200-211 (©1992 The Estate of Bohumil Hrabal Switzerland). Traduzione dal ceco di Elena Zuccolo, eSamizdat, (XII), pp. 179-184

⁴ Ditta di giocattoli nella quale Hrabal aveva lavorato dal 9 settembre 1947 come rappresentante di commercio.

⁵ Konstantín Biebl (1898-1951) poeta ceco, membro del Devětsil, è stato poi uno dei fondatori del Gruppo surrealista praghese ed è morto in circostanze non chiare negli anni dello stalinismo.

⁶ Opera di Zdeněk Fibich, basata sull'omonima tragedia di Friedrich Schiller. Karel Marysko, oltre che poeta e scrittore, era anche violoncellista: nel 1943 entrò a far parte dell'Orchestra del Teatro Nazionale di Praga, dal 1973 al 1977 suonò nell'Orchestra della città di Stavanger (Norvegia) e, al suo rientro a Praga, fino al 1982, nell'Orchestra del Teatro Smetana.

Bomba ★ Funk

Karel Veselý

◇ eSamizdat (XII), pp. 185-191 ◇

Apri la mente... e il culo verrà da sé¹.
(marzo 1989)

DA cosa si riconosce una band davvero affiatata? Dal fatto che i musicisti finalmente suonano come una cosa sola, sapendo cosa aspettarsi gli uni dagli altri e senza cercare di sopraffarsi a vicenda. Nella musica, così come nella presenza scenica. Sono come una squadra perfetta, in cui ciascuno sa precisamente che cosa deve fare. Intorno alla metà di marzo i Funky Leninz cominciarono a darmi proprio quest'impressione.

Nell'aria soffiava già un timido sentore di primavera, e con esso erano spuntati anche i primi, teneri germogli di una band seriamente professionale. E poi era già quasi da un mese che il gruppo lavorava a pieno regime. Giorno dopo giorno. Dvořák², Gerendáš³ e Slováček⁴ si erano decisi a cancellare gran parte degli impegni, e ora partecipavano solertemente alle interminabili sgobbate in sala prove.

L'allenamento cominciava a dare i suoi frutti anche sulle nuove reclute. La chitarra di Panenka⁵ migliorava di canzone in canzone, e Lájoš, alla batteria, stava imparando a contenere la sua smania di inutili esibizionismi. Anche i fiati mi stavano piacevolmente sorprendendo: Gerendáš suonava la tromba come se ne andasse della sua stessa vita, e anche Slováček produceva risultati dignitosi, per quanto fosse evidente che interpretasse l'intero pro-

getto come una banale questione lavorativa. In fin dei conti andava bene così, di più io non pretendevo.

E Štrougal?⁶ Sprizzava letteralmente energia da tutti i pori. Quella sua iniziale aria di sufficienza l'aveva del tutto abbandonato, ed era diventato il vero e proprio leader e motore trainante della band. Si occupava delle questioni organizzative, faceva commenti costruttivi, criticava e mi portava regolarmente in ufficio dei suggerimenti per i pezzi da suonare. Si venne poi a sapere che Štrougal ormai passava tutte le serate ad ascoltare musica funk, procurandosi i dischi dalla biblioteca del Dipartimento per lo studio del pensiero borghese, e selezionando con cura quelli più adatti a entrare nel nostro repertorio.

E quando nelle nostre riunioni periodiche accoglievamo le sue proposte, lui in un attimo buttava giù degli eccellenti testi di accompagnamento, assolutamente ineccepibili dal punto di vista ritmico quanto ideologico. Le sessioni di prova erano l'unica attività cui non partecipava con costanza, assentandosi a volte anche tre giorni di fila, per poi ricomparire senza sentirsi in dovere di dare spiegazioni.

Da parte mia non potevo far altro che tollerarlo, in fondo lui e la band erano come due entità separate. Insistere fino alla nausea su un brano assieme ai compagni? No, non era il suo stile. Quando si doveva studiare un pezzo, a Štrougal bastava ascoltarlo una volta per essere subito in grado di azzeccare ogni nota – non vedeva quindi il senso di continuare a ripeterlo. Perlomeno non alle quattro mura della sala prove.

A ogni sessione ben riuscita, cresceva la convinzione che i Funky Leninz fossero pronti a mostrare al pubblico il loro valore. Non lo avevo ancora

² Josef Dvořák (1942), regista e attore teatrale, televisivo e cinematografico. Tra i suoi innumerevoli ruoli, il più popolare è quello dell'omino delle acque (*vodník*), recitato in svariati adattamenti di fiabe ceche. Alcune inchieste giornalistiche hanno evidenziato una sua possibile collaborazione con la polizia segreta nel periodo 1979-1981.

³ Ladislav Gerendáš (1946), attore e trombettista jazz.

⁴ Felix Slováček (nome d'arte di Antonín Slováček, 1943), sassofonista e clarinetista.

⁵ Antonín Panenka (1948), calciatore di fama internazionale, noto per aver eseguito per la prima volta nella storia un tiro a cucchiaio (in alcune lingue tuttora chiamato con il suo nome). Grazie a quel gol segnato da Panenka, nel 1976 la nazionale cecoslovacca si è aggiudicata per la prima volta il titolo europeo.

⁶ Lubomír Štrougal (1924), figura chiave del partito comunista cecoslovacco e più volte ministro (dell'agricoltura dal 1959 al 1961, e dell'interno dal 1961 al 1965), è stato un oppositore della primavera di Praga e nel post '68 è diventato, assieme al presidente Gustáv Husák, uno dei maggiori protagonisti della politica restauratrice, ricoprendo la carica di primo ministro per ben diciott'anni, dal 1970 al 1988.

rivelato a nessuno, ma avevo cominciato pian piano a preparare il nostro debutto. Va da sé che non avremmo potuto subito esibirci come le star della serata, logicamente nessuno si sarebbe presentato apposta per vedere una band sconosciuta.

Il mio compito era quindi trovare un gruppo a cui fare da spalla, per non giocarci già al debutto l'intera reputazione. Per prima cosa scelsi il locale: non troppo grande e un po' in periferia. Il Club delle Barricate, un circolo di partito in zona Strašnice, mi sembrò essere il posto più adatto.

Da quel luogo sembrava sprizzare tutt'intorno la luminosa tradizione socialista del lavoro sulla gioventù. A quel tempo ospitava principalmente gruppi punk e metal, il più delle volte sotto l'egida di una sezione di periferia dell'Unione della Gioventù Socialista, ed era diventato il ritrovo fisso di una solida cerchia di fan. Si trattava in più di un localino non troppo grande, dal quale non sarebbe stato troppo complicato ritirarci, nel caso ci fosse stato bisogno di fare dietrofront. Sì, lo ammetto, avevo considerato anche una simile possibilità.

Io e il delegato alla cultura del Club delle Barricate eravamo buoni conoscenti – ci capitava di vederci ai corsi di formazione politica e alle assemblee sindacali – e perciò fu ben felice di venirmi incontro in nome dell'antica amicizia. Ovviamente non gli svelai l'intero monumentale piano di Husák. Nella versione censurata che gli raccontai era tutto molto più banale: avevo un gruppetto rock alle prime armi e volevo semplicemente dargli una chance.

Mi disse che l'occasione migliore era un concerto dei Tango⁷, che si esibivano al Club delle Barricate ogni terzo giovedì del mese, e io accettai, perché già li conoscevo dai loro concerti al Circolo culturale di Kobylisy.

Se il loro nome vi dice ancora qualcosa, concorderete di sicuro con la mia scelta. Nella seconda metà degli anni '80 i Tango erano riusciti a strappare qualche hit radiofonica, come a esempio *Muro di vetro*, ma da quando Ota Baláz li aveva abbandonati per unirsi ai Nuova Rosa⁸ erano passati dalle stelle alle stalle.

Il loro ultimo album, *Paura, hop!*⁹, prodotto dalla casa discografica Supraphon, aveva ricevuto recensioni alquanto imbarazzanti, ma la loro carriera era entrata definitivamente in caduta libera con il festival di Bratislava del 1987, quando una cover mal riuscita di Alla Pugačeva guadagnò loro un clamoroso flop.

Da allora avevano cominciato a essere abbandonati in massa dai fan, per i quali la *nouvelle vague* dei Tango era ormai una minestra riscaldata. Appena due anni prima la band avrebbe arricciato il naso al pensiero di esibirsi in un locale modesto quale il Club delle Barricate, ma nel marzo 1989 doveva persino esserne grata.

Chiamai il loro manager, ma a quanto pare quel tizio se ne infischia completamente di chi avrebbe aperto il concerto, e con buona probabilità dimenticò il nostro nome un secondo dopo averlo udito. Era perfino un po' sorpreso che avessimo scelto proprio loro. A quel punto, anche a lui era forse venuto il presentimento che i Tango non avrebbero mai sfondato, e che anzi presto si sarebbero sciolti – cosa che dopo qualche mese si verificò realmente.

A ogni modo acconsenti, probabilmente convinto che se prima dei Tango avesse suonato una misera band amatoriale, loro avrebbero avuto ancora qualche possibilità di dimostrare quello che valevano. Presto gli sarebbe stato chiaro di aver commesso un errore fatale.

Soltanto a cose fatte comunicai alla band luogo e data del concerto d'esordio. Ci restavano ancora dieci giorni, nei quali ci prefiggemmo di preparare altre tre canzoni: in questo modo ne avremmo avute sei, giusto quante ce ne servivano per occupare venti minuti di concerto. Non che fosse chissà che, ma in ogni caso a un gruppo spalla non avrebbero mai concesso più tempo.

Anzi, di noi non avrebbero fatto menzione neppure sulla locandina, dato che il cartellone del mese era già stato affisso, e che neppure sui manifesti dei Tango c'era spazio per la *support band*. Giudicando a freddo, potrebbe quasi sembrare che per sicurezza ci fossimo tenuti una piccola scappatoia in caso di insuccesso, e forse era davvero un po' così.

⁷ I Tango sono un gruppo musicale realmente esistito negli anni Ottanta.

⁸ Anche il gruppo Nová Růže [Nuova rosa] è stato effettivamente attivo tra il 1988 e il 1992.

⁹ 'La canzone qui citata si intitola in realtà *Co s tím sklem* ("Che fare con questo vetro che ci divide?"), recita il testo). Il titolo originale dell'album è invece *Mûra, hop!* (*mûra* in ceco significa sia "falena" – raffigurata tra l'altro sulla copertina del disco – che "incubo notturno").

Per esperienza conoscevo decine di band il cui debutto era stato un boccone tanto amaro da far passar loro ogni desiderio di guadagnarsi il pane con la musica, tant'è che il loro primo concerto era stato anche l'ultimo. In fondo, qualche piccolo dubbio ce l'avevamo tutti.

Naturalmente si pose subito una questione: come avrebbe fatto il pubblico a metabolizzare la presenza di tanti personaggi famosi sul palco. La mia soluzione era molto semplice: "Entrerete in scena mascherati!". Io avevo già delle idee pronte, ma i musicisti, divertiti dalla mia pensata, cominciarono a proporre loro stessi delle altre.

Dvořák promise che ci avrebbe fatto entrare al deposito costumi degli studi cinematografici Barandov, e un paio di giorni dopo eravamo effettivamente lì, tra file di attaccapanni, a passare in rassegna costumi di film famosi di ogni foggia immaginabile. Panenka fu attirato da una tuta spaziale del film *Icaria XB1*, probabilmente perché il casco era proprio quello che ci voleva per nascondere i suoi monumentali baffi. Lájoš non aveva bisogno di travestirsi, ma si innamorò perdutamente di un costume da indiano con un enorme copricapo di piume, mentre Gerendáš e Slováček si accontentarono di una semplice maschera all'altezza degli occhi.

Chi di gran lunga ebbe meno difficoltà a trovare un costume fu Dvořák, che dopo tutti quegli anni ormai conosceva a menadito l'intero inventario: decise di mettersi una veste da giullare, che solo poco tempo prima aveva indossato in una fiaba girata per la televisione. Molto più complicato fu trovare un travestimento a Štrougal: era rimasto nel magazzino quasi tre ore a provare un costume dopo l'altro, ma senza trovare nulla che facesse al caso suo.

Quando ormai la situazione sembrava disperata, ecco però che s'imbatté in un'uniforme sovietica da ufficiale della seconda guerra mondiale. Sapevamo tutti che a muoverlo doveva essere stata la nostalgia, ma quando Štrougal si calcò il pesante elmetto sulla fronte e i suoi occhiali scuri sul volto, fu assolutamente chiaro che la ricerca del travestimento era giunta alla fine.

Il giorno del concerto annullai la sessione di prova mattutina, e dissi ai miei cari stacanovisti di presentarsi già per le cinque. Li volevo tutti a raccolta il prima possibile, in modo da poter ripassare ancora una volta tutti i pezzi e poi recarci a Strašnice

insieme.

Il primo ad arrivare fu Lájoš, già alle quattro e mezza. Era sorpreso che in sala prove non ci fosse ancora nessuno. Quando gli dissi che era venuto troppo in anticipo, si sedette alla batteria per esercitarsi su dei *fill* che gli erano venuti in mente nel corso della giornata.

Intorno alle cinque arrivarono anche gli altri. Slováček e Gerendáš insieme, e poi anche Panenka. Dvořák aveva una matinée de *La sposa venduta* al Teatro Nazionale, e arrivò allo stesso orario di Štrougal, che quella volta superò se stesso tardando solo di mezz'ora.

Ora che li vedevo al completo, avevano un'aria estremamente agitata. Erano tutti uomini avvezzi agli sguardi severi del pubblico, al pienone negli stadi, ai gabinetti politici e alle platee teatrali, ma quel giorno c'era un avversario un po' diverso davanti a loro. Una massa amorfa di fan, la cui benevolenza o meno era piuttosto difficile da prevedere.

Avevo intenzione di far qualcosa per spezzare quella sgradevole atmosfera di tensione, ma prima che mi decidessi a parlare, prese la parola Štrougal. Come al solito si esprime in tono assai brusco, ma centrando in pieno la questione: "Compagni... Percepisco il vostro nervosismo e la paura di affrontare per la prima volta il pubblico. Vi comprendo benissimo, ma rendetevi conto che questa è una prova di forza e determinazione, e solo la prima di una lunga serie. Poi ne saremo grati, di queste sfide e della paura che abbiamo provato. Perché è soltanto nel momento in cui ci confrontiamo con qualcosa che ci fa paura che ci sentiamo davvero vivi. Gloria al funk universale!".

Era proprio di parole simili che i Funky Leninz avevano bisogno. Di colpo tornarono a sprizzare sicurezza, e dopo aver ripassato un'ultima volta il repertorio, il nervosismo era ormai solo un ricordo. Panenka fece persino un timido tentativo di assolo prima dell'ultimo refrain di *Che ci faccio qui* – la nostra cover di *Sex machine* – e il resto della band lo applaudì.

Intorno alle sei e mezza salimmo di buon umore sul tram per andare al locale. Ciascuno portava il suo costume in un borsone, nascondendosi nel frattempo il volto con dei berretti a visiera che avevo comprato per tutti.

Quando arrivammo al Circolo culturale delle Barricate, fu il delegato alla cultura a farci entrare. Dedicò ai miei musicisti, che tenevano cautamente i volti bassi, un'occhiata profondamente apatica, e in seguito non ci degnò di altre attenzioni. Ci era stato promesso che avremmo potuto suonare gli strumenti delle star della serata, e i miei musicisti, naturalmente, si misero subito a cercarli.

Panenka non riusciva a trovare la chitarra, e così si rivolse a uno della *crew* che stava montando le casse spia sul palco. Questi si fermò e fissò il calciatore con aria scioccata. Forse non voleva credere che davanti a lui ci fosse il mago del pallone in persona. Forse si era rassegnato al fatto che fosse solo un'illusione, a dirsi che nella penombra del locale la sua immaginazione si stava inventando ben più di quanto davvero vedessero gli occhi; ma alla fine una sfortunata coincidenza svelò definitivamente la verità.

Il tipo in questione stava infatti cercando di sbrogliare una matassa di cavi, e quando per la seconda volta Panenka si rivolse a lui, questa gli cadde dalle mani per la sorpresa, rotolando fino ai piedi del nostro chitarrista. Panenka, completamente dimentico della chitarra, per un riflesso automatico fermò col collo del piede la matassa di cavi, le cui dimensioni ricordavano un pallone da calcio. Fatti un paio di palleggi, lo prese di piatto, fece un *around the world*, e infine lo lasciò ricadere a terra.

Quella reazione istintiva, impressa a fuoco sul suo cervello da calciatore, lo tradì, ed ancor prima che si fosse reso conto di ciò che aveva fatto, ecco che il montatore aveva già gridato con stupore “Panenka!”.

Gli sguardi di tutti gli astanti si incollarono sull'ex eroe dei campi da calcio, che ora cercava timidamente di nascondere i suoi monumentali baffi.

“Signor Panenka, non sapevo che suonasse anche musica rock”, si scusò il montatore.

“È solo una piccola *jam session* con amici”, disse cautamente il calciatore. “Compagno, adesso avrei proprio bisogno di quella chitarra”.

L'uomo andò a prenderla dietro alle quinte e gliela porse con profonda devozione, senza però mai smettere di fissarlo con tanto d'occhi. Se in tutto questo c'era un vantaggio, era che nel frattempo gli altri avevano il tempo di indossare liberamente i loro costumi. Finalmente avevamo tutti gli

strumenti e il tecnico del suono stava procedendo col *sound check*. Avevo la sensazione che stesse facendo un lavoro approssimativo, in particolare sulla resa acustica dei fiati, come non mancò di confermare Slováček. Non eravamo tuttavia nella posizione di poterci lamentare.

Quando mancavano circa dieci minuti alle otto, le porte della sala si aprirono e cominciarono a farsi avanti i primi spettatori. I loro passi puntavano prima di tutto al bancone del bar, per poi fermarsi a conversare rumorosamente in capannelli sparsi, con il bicchiere di plastica in mano. La maggioranza era vestita in chiodo in pelle, jeans strappati e maglietta con l'immagine della morte, ovvero la tipica uniforme della sottocultura metal. Le facce non rasate e i capelli unti contribuivano all'aria asociale, e io fui assalito dai dubbi sul fatto che fosse davvero quello il pubblico giusto per i Funky Leninz.

I fan del metal e dell'hard rock erano noti per essere un pubblico difficile, ma al tempo stesso leale: non era loro abitudine stroncare una band dopo poche battute, di solito le lasciavano almeno finire una canzone. Tra lo zoccolo duro del club — ormai un tutt'uno con la mobilia del locale — c'erano però anche ragazze perbene vestite di tutto punto, e tizi con la camicia azzurra dell'Unione della Gioventù Socialista.

Incontrammo i Tango dietro alle quinte. Seduti nel camerino da cui dovevamo passare, sorseggiavano apaticamente della birra. Il cantante lanciò un'occhiata a Štrougal in uniforme sovietica ed elmetto, e scoppiò a ridere.

“Mettiamo le cose in chiaro, nonnetti, non un solo graffio ai nostri strumenti”, disse il capellone al suo fianco.

Eravamo ancora sulla porta quando il terzo ci accolse così: “Beh, casomai chiamiamo un'ambulanza, niente paura”, al che i suoi compagni risposero con un altro scroscio di risa.

Sarà stato per quei commenti strafottenti, ma i Funky Leninz irruperono sulla scena come leoni. Occuparono di corsa il palco, sistemandosi ciascuno al proprio posto, poi Lajos fece il conto alla rovescia e la band prese a suonare *Che ci faccio qui*. Non so di preciso quanta gente ci fosse in sala in quel momento, ma di certo non più di trenta persone. Se ne stavano appoggiate ai radiatori,

sorseggiando birra o scambiando due parole.

L'esibizione della *support band* è un male necessario, a cui si può solo cercare di sopravvivere in vista del concerto vero e proprio. I Funky Leninz, però, la vedevano un po' diversamente, e la loro fu un'entrata in scena senza compromessi, semplicemente letale. Io me ne stavo dietro alle quinte, guardando da uno spiraglio della porta al di là della schiena del batterista. Anche a una tale distanza dalle casse potevo sentire quanto alto fosse il volume.

Intro. Panenka sparava a tutta potenza un *riff* senza fronzoli, Dvořák suonava il basso, i fiati gorgogliavano come una cascata, e Lájoš... Lájoš con la sua batteria sfidava le leggi della gravità. Era lui il motore della band, o meglio il macchinista e fuochista di quella colossale locomotiva funk. Le sue bacchette sfrecciavano così veloci da diventare un'unica scia indistinta.

E Štrougal... Ma dov'è finito Štrougal? Lo cercavo con lo sguardo sopra il palco, ma senza risultato. Ero sicuro che fosse salito con gli altri, eppure all'improvviso non c'era più.

I Leninz conclusero l'*intro* e poi, con mia gran sorpresa, cominciarono a suonarla da capo. Non era un errore, ma faceva parte di un piano ben preciso, un piano chiamato *Aspettando Štrougal*. Ora la musica era forse ancor più intensa e rumorosa di prima, come se avessero ingranato la marcia — qualche ragazza si tappava le orecchie, mentre il resto del pubblico fissava con occhi increduli ciò che stava avvenendo sul palco. Quella roba non erano i Tango, e neanche una misera *support band*. Era qualcosa che non avevano mai sentito in vita loro.

E poi scovai Štrougal. Si stava facendo largo tra un gruppetto di spettatori, affrettandosi a raggiungere il palco, e finalmente mi fu chiaro che cosa stesse accadendo. Non riuscivo a crederci, ma dietro a tutto questo c'era lui. Si mise alla console di mixaggio, e prima che l'ometto in maglioncino riuscisse a obiettare qualunque cosa, alzò di scatto il volume fino al livello rosso, quello di massima intensità. Da lontano fece cenno ai compagni di cominciare a suonare, e si avviò verso il microfono.

Poco prima del palco spiccò un salto, balzandovi a piè pari. Afferrò il microfono e si mise a cantare. Anche se sono passati anni, rivedo ancora la scena come se ce l'avessi davanti agli occhi. Lì per lì la

interpretai come la simbolica avanzata di Štrougal dalle fila del popolo proletario. Dagli strati più bassi della società, dove regna il puzzo di sudore e la gente affoga le sue pene nell'alcol — il sale del popolo, da cui si leva la rivoluzione mirando alle mete più alte.

Oggi però lo vedo anche come il gesto simbolico con cui Štrougal inaugurava la sua band, presentandola al cospetto del popolo — come se volesse dire "Noi siamo diversi. A volume normale non ci suoniamo. Siamo i Funky Leninz, noi!".

Se fino a quel momento era stato Lájoš il padrone della scena, ora a tenere salde le redini dell'intero show era invece Štrougal. Il costume da soldato aveva senso — era come se sul palco stesse infuocando una battaglia contro l'apatia, alla cui testa si era posto lui stesso. Attraversai il camerino e corsi giù per le scale, fermandomi davanti al quadro elettrico. Il fonico doveva aver ridotto un po' il volume, per quanto fosse ancora piuttosto alto.

Impossibile dargli torto, poiché la voce di Štrougal nel refrain di *Che ci faccio qui* avrebbe sicuramente fatto saltare gli alti e medi di ogni singola cassa nel locale. Gridava con incredibile forza, urlando e strillando a tal punto da farsi viola in volto, per poi eseguire il passaggio successivo con voce di nuovo calma e suadente. Rispetto alle prove in studio, la sua performance raggiunse vette impensabili. Per dare il meglio di sé gli serviva un pubblico, e adesso finalmente ce l'aveva.

Per un attimo mi sembrò che cantasse come il grande James Brown in persona. Quel baccano infernale mi faceva correre brividi lungo la schiena. Non so se fosse una cosa studiata nei minimi dettagli, o se semplicemente sapesse d'istinto che cosa ci voleva per quella canzone. Quando *Che ci faccio qui* finì, Štrougal voltò le spalle al microfono e, gesticolando con veemenza, ordinò a Lájoš di partire subito col pezzo successivo.

Si trattava di *Via di qua*, un rifacimento di *Move on up* di Curtis Mayfield. La versione in lingua ceca inneggiava al totale disarmo nucleare, eppure sul palco si era scatenato un turbine degno di una bomba atomica. Štrougal roteava vorticosamente sul suo asse, e dopo aver fatto gran sfoggio della sua danza da derviscio, si aggrappò di peso all'asta del microfono dondolandosi all'indietro, per poi mettersi a battere selvaggiamente i piedi a ritmo di

musica.

C'era in lui una belva feroce; la musica alle sue spalle lo incitava a fare cose inaudite. E la cosa finì per contagiare anche qualcuno tra il pubblico. Degli spettatori cominciarono a ondeggiare a ritmo di funk, per il momento ancora assai impacciati e timidi, ma visibilmente presi dalla musica. Sorprendentemente, erano in gran parte capelloni col giubbotto di pelle.

Dal canto loro, però, alcuni giovanotti con la divisa dell'Unione della Gioventù e le cravatte si erano tirati in disparte, osservando l'intera scena con evidente disappunto. Additavano Štrougal con certe facce torve, e io sentii persino due tizi vicino a me dirsi – gridando per sovrastare il volume – che il cantante stava davvero esagerando con quella sceneggiata. E pensai che era proprio a loro, a quegli assopiti dell'Unione della Gioventù, che avremmo dovuto dare una scossa.

I Leninz poi fecero il botto con *Esci e vai*, un rifacimento di *Flash Light* dei Parliament che avevamo dovuto preparare in versione leggermente ridotta, perché Panenka aveva difficoltà a suonare alcuni riff. A dire il vero, nemmeno così gli era mai riuscito di eseguirla correttamente, e ogni volta s'infuriava con se stesso.

Non era raro che a prove concluse, quando gli altri se n'erano già andati a casa, lui restasse in studio a provare e riprovare all'infinito i passaggi problematici. Non diversamente da quando si allenava a fare i *dribbling* o i calci di punizione, Panenka puntava alla perfezione assoluta e non si sarebbe accontentato nemmeno di un briciolo di meno.

E la sua ostinazione fu ripagata: quella sera eseguì tutti i passaggi di *Esci e vai* in maniera impeccabile. Appena finito il pezzo, mi sembrò quasi di intravedere l'ampio sorriso di Panenka sotto il casco da astronauta, e Štrougal, che dopo la coda conclusiva stava tornando al microfono, nel passare gli batté la mano sulla spalla. Quattro pezzi erano andati, e il tempo che ci avevano riservato era ormai agli sgoccioli.

Come penultimo brano in scaletta si era scelto *Lasciati coinvolgere* (la nostra versione di *Mother'ship Connection*, e il pezzo con più potenziale da hit) e quello sì che riuscì a catturare fino all'ultima anima presente in sala. Il volto di Štrougal, da sotto gli enormi occhiali scuri, colava sudo-

re. Quell'uniforme doveva fargli un caldo tremendo, ma senza non sarebbe più stato se stesso. Le energie non lo avevano abbandonato, anzi continuava a saltellare come un matto per il palco, evitando solo di un soffio Panenka, che non riusciva a starsene fermo.

Durante uno dei suoi assoli multipli, mi accorsi che in prima fila c'era Dobrý della casa discografica Panton. Aveva gli occhi spalancati e si contorceva come in trance. Sarei anche andato a salutarlo, ma sembrava completamente privo di coscienza, come se fosse immerso in un'altra dimensione. Tale era quella sera la forza dei Funky Leninz. Nessuno poteva resistere.

All'ultimo brano me ne tornai dietro alle quinte. E all'improvviso vidi che c'era anche lei, Růženka. Con un sorriso che andava da un orecchio all'altro, stava cercando di dirmi qualcosa, ma in mezzo a quel frastuono non riuscivo a capire neanche una parola. Alla fine decise di lasciar perdere e mi fece solo il pollice in su. Ci sedemmo su una custodia per batteria e ci gustammo le dolci note di apertura di *Ti porto a casa*, un rifacimento di *Ride On* dei Parliament.

Ero in preda alla commozione e mi stava per sfuggire una lacrima, però non volevo piangere davanti a Růženka, perché un uomo non dovrebbe mettere così a nudo le proprie emozioni. Tutto ciò che fin dall'inizio avevo dovuto sopportare era stato ampiamente ripagato da quella meravigliosa sensazione di vittoria. Quelle chitarre sferraglianti, il basso che pompava a mille, la batteria che teneva il tempo meglio di una macchina e la voce di Štrougal, tutto mi arrivava smorzato dal palco, e in quell'istante sembrava qualcosa di simile al battito del mio cuore.

Ero completamente rapito dalla musica, e all'improvviso accadde una cosa inaspettata. Forse fu colpa dell'atmosfera, ma le mie mani decisero del tutto autonomamente, senza alcun impulso da parte del cervello, di fare la mossa più improbabile che si potesse immaginare: tendersi verso Růženka e prendere le sue. I suoi morbidi palmi si posarono tra i miei, e io guardai dritto nei suoi occhi profondi. Lei non si tirò indietro, ma anzi ricambiò la stretta, e così uniti continuammo ad ascoltare.

Anche se non fossi stato presente in sala, sapevo benissimo che con l'ultima canzone i Funky Leninz

avrebbero letteralmente spaccato quella bagnarola metal in due. Si sarebbero staccati da terra con tutto il palco e sarebbero volati da qualche parte nello spazio. Sapevo che la musica avrebbe permeato fino al midollo persino l'ultimo degli ascoltatori, e che a distanza di un giorno a tutti sarebbero ancora fischiate le orecchie — ma ne avrebbero provato piacere, cogliendovi le ultime battute della nostra canzone di chiusura.

E sapevo anche che quella sera i Tango non avrebbero più suonato. Al terzo brano dei Funky Leninz, quel goffo mastodonte rock pieno di boria era venuto a dare un'occhiata in sala e aveva preferito tagliare discretamente la corda. Quella sera dei Tango non importava più a nessuno, perché ci avevano già pensato i nostri a dar vita a un tripudio senza precedenti, a un delirio estatico dopo il quale non poteva venire più nient'altro.

Il pezzo conclusivo si protrasse per quasi venti minuti. Era qualcosa di magico, come se per incanto il tempo si fosse fermato — e in quel momento di profonda connessione tra me e Růženka, la cosa non mi dispiaceva affatto. Sentivo Panenka e Dvořák perdersi in una folle *jam* psichedelica, vigorosamente supportata dalle raffiche incalzanti di ritmo che Lájoš sparava. Erano semplicemente incapaci di smettere.

Ma alla fine nemmeno loro poterono sottrarsi alla stanchezza. Sorprendentemente, il primo a crollare fu Lájoš, che aveva cominciato ad andare fuori tempo e a perdere colpi, finché all'improvviso smise completamente di suonare. Senza il loro batterista, i Funky Leninz non poterono restare a galla a lungo. Poco dopo seguì infatti il tracollo di Panenka, che, non riuscendo più a recuperare il *groove*, gettò la spugna e lasciò che la chitarra fischiasse in feedback con l'altoparlante. Poi anche Gerendáš finì in ginocchio, e di tutta l'orchestra ormai non risuonava che il basso, sempre più a corto di fiato.

Solo Štrougal non voleva arrendersi, e con le ultime forze rimaste continuava a ripetere i versi "Vieni... che ti porto a casa...". Tuttavia anche la sua voce stava ormai vacillando: verso la fine non riusciva a emettere che un suono gracchiante, finché anche lui dovette mollare. Io e Růženka — ancora mano nella mano — corremmo subito sul palco. Alcuni dei musicisti si appoggiavano sfiniti alle casse, altri si trascinarono pesantemente verso di

noi.

E l'applauso? Non ne arrivò alcuno, perché allo stesso modo in cui la band aveva dato fondo a ogni riserva di energia, anche il pubblico era rimasto del tutto prosciugato, e l'unica cosa che ora riuscivano a fare era roteare gli occhi stralunati.

Quando poi io e la band ci riunimmo dietro alle quinte, si vedeva che erano tutti terribilmente stanchi, ma felici. Dvořák e Panenka si scambiavano pacche sulla spalla, e Lájoš mi ringraziò con un abbraccio come se fossi stato io a fare tutto quanto. Gerendáš fece addirittura apparire un sigaro, e se lo spartì con Panenka, riempiendo immediatamente la stanza di un fumo pungente.

Solo Štrougal restò assolutamente calmo. Entrò in camerino per ultimo e tutti tacquero come obbedendo a un ordine, sapendo che aveva intenzione di dire qualcosa.

"Grazie a tutti. È stato eccezionale", fu tutto ciò che disse, e poi si sfilò la casacca dell'uniforme. Rimasto in camicia, estrasse dal taschino uno specchietto e si mise a sistemare la capigliatura.

La belva del palco, quella che faceva urlare il pubblico come dei pazzi, non c'era già più. Ci sedeva davanti un uomo calmo ed equilibrato che quasi non sembrava avere a che fare con noi. Štrougal non si unì all'esultanza generale, mi chiese soltanto quando sarebbe stata la prossima sessione di prova; poi prese la sua giacca, salutò e se ne andò. Per amor di cronaca, devo aggiungere che gli altri — tranne Slováček, che andò via poco dopo Štrougal — fecero baldoria fino a mattina in qualche bettola.

E io? Io accompagnai Růženka a Krč, dove viveva con i genitori. Ci tenemmo tutta la strada per mano, senza dire neanche una parola. Non ce n'era bisogno, quella sera avevamo vissuto un'esperienza magica che le parole avrebbero potuto soltanto rovinare. Più tardi, mentre nel mio letto cercavo di addormentarmi, mi sembrava ancora di sentire il tocco della sua mano sulla mia. E sotto le palpebre chiuse, mi scorreva davanti il fenomenale concerto dei Funky Leninz.

Mi risveglio a Shibuya

Anna Cima

◇ eSamizdat (XII), pp. 193-199 ◇

PRAGA, PARTE TERZA

16

“SONO riuscito a trovarti qualche informazione su Kawashita”, dice Klíma mettendomi davanti una fotocopia fronte e retro.

“Che cos’è?”

“Una fotocopia da un libro su Riichi Yokomitsu. Lo sai chi era?”

“Per quanto ne so, anche lui scriveva per la rivista *Bungei Jidai*.”

“Proprio così. Era uno scrittore giapponese, più vecchio di Kawashita di soli quattro anni. Il libro da cui ho preso questa fotocopia si chiama *Oriente e occidente: Malinconia di viaggio di Yokomitsu Riichi* e lo ha scritto un certo Sekikawa Natsu. Parla del soggiorno di Yokomitsu in Europa del trentasei”, spiega Klíma. “E guarda cosa c’è scritto qui”, e mi indica a metà della pagina.

Yokomitsu ricordava chiaramente il bar Hasegawa, che si trovava nell’ottavo isolato del quartiere di Ginza. Yokomitsu, diretto verso la nave per Kobe, fu accompagnato alla stazione di Tokio dalla padrona di quel locale, Koyo Hasegawa, che era a sua volta poetessa di haiku. Suo marito, Kintaro Hasegawa, era anch’egli un poeta. Scriveva sotto lo pseudonimo di “Shunso” e per molti anni aveva lavorato come redattore della rivista Haikai zasshi. Shunso e la moglie avevano aperto Hasegawa nel 1931. Questo locale era frequentato spesso da Mantarō Kubota e Kiyomaru Kawashita. Ci era solito andare anche Yokomitsu, che però non beveva.

Klíma aveva sottolineato nel testo il nome di Kawashita.

“Ma questa è una scoperta fantastica!”, esclamo.

“Mh, non è che sia poi una gran scoperta”, alza le spalle Klíma, “ma almeno sappiamo che Kawashita è vissuto per davvero. Iniziavo a temere che non fosse proprio esistito, o che fosse lo pseudonimo di qualche altro autore.”

Annuisco.

“Quel che è certo è che era a Tokio nel trentasei e frequentava altri scrittori. E non è tutto”, e tira fuori dalla cartella un altro foglio, che poggia davanti a me sul tavolo.

“È dallo stesso libro?”

“Sì sì. Prova a tradurre questa parte”, e mi indica una delle colonne.

“Il due febbraio millenovecentotrentasei”, leggo scandendo le sillabe, “uscì sul quarto numero della rivista *Bungakukai* un articolo che narrava degli eventi organizzati per dare l’addio a Riichi Yokomitsu, in partenza per l’Europa per sei mesi. Vi parteciparono dodici scrittori, e tra gli altri Hideo Kobayashi e Kiyomaru Kawashita. Erano tutti più giovani di Yokomitsu.”

“Vedi? Kawashita frequentava per davvero gli altri scrittori.”

“Cavolo, questa è una fonte incredibile!”, esclamo.

“Eh sì. Pare che Kawashita e Yokomitsu fossero amici. Ho sfogliato in fretta il resto del libro ma il nome di Kawashita non compare più una terza volta. Ma è molto probabile che venga fuori qualcosa su di lui dai diari di Yokomitsu. Tutte le sue opere si trovano su internet, quindi non dovrebbe essere un problema trovarli.”

Mi sfugge un sospiro. Mi par di capire che l'anno prossimo lo dovrò passare incollata al computer.

“E tu, hai trovato qualcosa su Kawagoe, il posto dove ha vissuto Kawashita?”

Annuisco e metto sul tavolo il quaderno con gli appunti. “Ho scoperto che era una città di tradizione mercantile che si sviluppò ai piedi del castello di Kawagoe. Che, tra l'altro, furono pure capaci di buttare giù, durante il periodo Meiji.”

“Ah, i giapponesi e il loro rispetto per i monumenti storici...”, dice Klíma sospirando.

“Nel milleottocentonovantatrè Kawagoe fu colpita da un incendio”, continuo, “che ha raso al suolo tutta la città. Questo tema compare anche ne *Gli amanti*, stando a quel che sono riuscita a tradurre per ora.”

Klíma annuisce.

“Poi ho trovato vari dettagli su letti dei fiumi, ferrovie e così via, ma penso che siano inutili. Ma è sul serio una bella città, Kawagoe. Guarda, ho stampato una foto.”

“Carina”, conferma Klíma, “ricorda un po' la vecchia Edo.”

“Per come il protagonista descrive la città in cui vive, io direi che *Gli amanti* è ambientato proprio a Kawagoe. Mi dà l'idea di essere molto autobiografico. Si parla dell'incendio e di un certo Bunzo Koyama, che a quanto pare è vissuto per davvero a Kawagoe.”

“Bunzo Koyama?” dice Klíma piegando la testa di lato, “mai sentito.”

“Da quel che ho capito, era un ricco mercante di tabacco. Ha contribuito alla ricostruzione di Kawagoe dopo l'incendio.”

“Interessante”, fa Klíma annuendo.

“Poi, da quel che ho letto da *Gli amanti*, il padre del protagonista dovrebbe essere morto nel 1915 all'estero, probabilmente in Europa. Non si potrebbe sfruttare questo dato nella ricerca?”

“Sì, però devi stare attenta”, osserva Klíma, “non devi confondere troppo il protagonista con Kawashita. Lo sai bene. *La morte dell'autore* e così via... Ma possiamo fare una verifica, questo sì.”

Tento di non far trasparire il mio imbarazzo. Non son del tutto sicura di cosa intenda con “morte dell'autore”.

“Tu sai com'è morto Kawashita?” gli chiedo.

Klíma fissa il vuoto in silenzio. C'è qualcosa di storto. Qualcosa che non va. Forse ho perso un passaggio importante del suo discorso?

“... ma Barthes, lo conosci?” chiede lui.

Non so che rispondergli. Il nome mi dice qualcosa. Forse l'ho già sentito da qualche parte. Magari è uno studente più vecchio... o un prof. Non so che dire per riuscire a salvarmi da una terribile figuraccia.

“Beh, sì, ho letto qualcosina...” alzo le spalle.

“E non ti è mai capitato tra le mani il suo saggio *La morte dell'autore*?” mi chiede Klíma, “è davvero noto. Tratta del rapporto tra l'autore e il testo, di come il testo, dopo la sua pubblicazione, debba essere interpretato in maniera indipendente dal suo autore, e via dicendo.”

Ops. Per poco non mi ha scoperto. Non ho la più pallida idea di chi sia, questo Barthes.

“Ma sì... ovvio,” faccio segno di sì con la testa, “l'ho letto da qualche parte... ma me ne sono dimenticata.”

L'espressione di Klíma lascia intendere che non riesce affatto a capire come uno possa dimenticare *La morte dell'autore* di Barthes, ma per fortuna non fa ulteriori commenti. Dopo dovrò andarmi a cercare informazioni più precise.

“Tra l'altro”, riflette Klíma, “mi chiedevo se non vuoi che ti aiuti con la traduzione. Visto che ci siamo buttati su questo Kawashita, forse dovremmo prima di tutto tradurre quel che ha scritto. Chi lo sa quali cose interessanti ci potrebbero capitare tra le mani. E dai l'impressione di starti abbastanza ammazzando di lavoro.”

Esito un attimo. È vero sì che avrei bisogno di aiuto.

“E hai voglia di aiutarmi?”

“Beh, penso di essere abbastanza invischiato nella faccenda anch'io ormai. E a dirti il vero, Kawashita ha iniziato ad interessare anche me.”

“Allora ok”, accetto infine, “un aiuto mi farebbe anche comodo.”

“D’accordo quindi. Adesso scappo, devo andare ad insegnare. Prova a tradurne almeno metà, così la prossima volta avremo qualcosa di cui discutere. E io ti faccio sapere.”

“Insegni?”

“Sì, in una scuola di lingua” risponde con un sospiro Klíma, “ad una banda di ragazzine quattordicenni.”

Mi immagino Viktor Klíma con un pennarello in mano, davanti alla lavagna, che tenta di spiegare a delle ragazze di quattordici anni la grammatica del giapponese. E nel farlo la sua espressione è estremamente compassata. Son sicura che le povere ragazzine vadano alla scuola ogni settimana per parlare di manga e anime, e non per stare a seguire l’ampoloso Klíma, che peraltro risponde all’ideale di bellezza degli eroi giapponesi probabilmente tanto quanto il mio dizionario online.

17

Traducine metà. Certo, facile a dirsi. Solo che non riesco ad andare avanti così velocemente come mi ero immaginata.

Sulla mensola in ufficio, in un bicchiere di plastica, sta una cicala rinsecchita. La fisso e non so cosa fare. È appoggiata su un batuffolo di ovatta, secca e silenziosa. Il che trasmette un senso di innaturalità, visto che le cicale in Giappone, da vive, friniscono con un rumore che ricorda quello di una sega circolare.

Entra.

Nel negozio di strumenti da scrittura si sentiva odore di inchiostro. Un odore particolare, dolciastro, che non emana nessun’altra cosa al mondo. Dentro c’era silenzio, penombra, e solo di tanto in tanto giungeva fin là il vociò della strada.

“Buongiorno”, dissi, ma nessuno mi rispose. La stanza era piccola. Dal soffitto scendeva-

no lungo le pareti dei cartelli con i prezzi. Le merci erano ordinate in ceste lungo il muro.

“Buongiorno, signorino. Come posso esserle d’aiuto?” Qualcosa si mosse tra le ceste nell’angolo della stanza. Per poco non lanciavi un grido da quanto mi ero spaventato. Era il venditore, indossava un kimono scuro. All’inizio non lo avevo notato affatto. Mi rivolse la parola solo quando feci il gesto di prendere qualcosa dalla cesta alla mia destra. Il cuore aveva iniziato a battermi all’impazzata.

“Avrei bisogno di un pennello” dissi.

“E che tipo di pennello desidererebbe?”

“Il più comune che c’è” risposi.

“Il più comune che c’è?” disse il venditore inarcando le sopracciglia con aria interrogativa. “E perché mai? Non desidera piuttosto il signorino qualcosa di particolare?”

Mi passò per la mente il raffinato pennello di mio padre con il manico di madreperla, ma scossi la testa.

“Io i pennelli li perdo sempre...”

Il venditore mi trafisse con lo sguardo.

“È un gran peccato”, disse, “un pennello del genere, se ce ne prendiamo cura, si affeziona a noi e traccia segni ancor più belli.”

“Veramente?”

“Certo”, annuì il venditore e mi porse un meraviglioso pennello nero con delle libellule dorate disegnate sul manico. Lo presi in mano e subito mi colse il desiderio di possederlo. Qualcosa di così bello non l’avevo mai visto prima. Le libellule, con i loro guizzi dorati sul manico nero, sembravano volersi librare in volo da un momento all’altro, come se fossero vive.

“Quanto costa?” domandai. Il venditore scoppiò a ridere.

“È il più caro che ho”, rispose. Glielo restituii.

“Io ne vorrei uno comune” dissi.

L’uomo annuì.

“Si può scrivere bene anche con un pennello comune,” disse sorridendo, “dipende da quali cose ci stanno a cuore.”

La porta d'ingresso cigolò. Entrò nel negozio un altro cliente. Mi voltai. Sulla porta stava una giovane donna in kimono. La illuminavano da dietro i raggi che filtravano dall'esterno, mentre il suo volto era velato dalla penombra che regnava all'interno.

“Ah”, sorrise il proprietario del negozio di strumenti per la scrittura, “la signorina Kiyoko. Prego, venga avanti.”

La cicala sulla mensola mi piace molto, il che è peculiare, perché non è che vada proprio matta per gli insetti. È lì già da molti anni e ci girano attorno varie leggende. Nessuno sa da dove venga, quindi si è sparsa la voce che l'abbia portata qui tempo fa dal Giappone Miroslav Novák: da allora tutti la chiamano “la cicala di Novák”. Novák è stato un nipponista che ha avuto un ruolo importante nello sviluppo di questo campo di studi. È stato il fondatore dell'associazione cecoslovacco-giapponese e della rivista *Nuovo Oriente*. A suo tempo era anche stato a capo del dipartimento di nipponistica, per questo, oltre alla cicala, abbiamo anche un armadio pieno di “dispense di Novák”.

Probabilmente non è stato lui a portare in ufficio la cicala, ma non vorrei con questo toglierli i meriti. La cicala è raggrinzita come una mummia, sulla testolina però ha ancora dei puntini rossoverdi luccicanti, che anche dopo tanti anni brillano come pietre preziose. Testimoniano che in lei è rimasto ancora qualcosa. Riposa sul suo cuscino di ovatta e ha le zampette ritratte a riposo sotto al corpicino rinsecchito. Una volta l'ho messa davanti alla nostra lettrice di giapponese giusto mentre stava mangiando. Per poco non si è soffocata con il riso. Non avevo proprio idea che ai giapponesi le cicale facessero tanto schifo. Ma è pur vero che se qualcuno tirasse fuori davanti a me una scatolina con un ragno, salterei fuori dalla finestra.

La cicala è sulla mensola da così tanto tempo che ogni tanto mi chiedo quando inizierà a vivere di vita propria. Alcuni dottorandi sostengono che in realtà non è una cicala. È una cicala zombie. Una zom-

biecala. E che un giorno ci ucciderà tutti. Ma per il momento riposa in silenzio e sulla fronte le brillano i suoi rubini e smeraldi. In tutti questi anni si sarà dovuta sorbire così tanti colloqui e chiacchiere dei docenti che sarà sicuramente la cicala più istruita al mondo. Sente tutto, proprio come una cimice.

Lo sguardo mi si posa di nuovo su *Gli amanti*. In tutta la giornata son riuscita a tradurre a malapena due pagine. Sono disperatamente lenta. Quando Klíma vedrà con che passo da lumaca vado avanti, mi riderà dietro. So bene che devo darci dentro.

La donna fece qualche passo verso di noi.

“Buongiorno, signor Kitamuro”, disse sorridendo, poi fece per rivolgere un saluto anche a me, invece ammutolì. Aveva un grazioso viso tondo e un naso sottile. E dei begli occhi. Scuri, profondi, come disegnati con l'inchiostro.

“Buongiorno”, la salutai. Mi studiò a lungo con uno sguardo serio, nel quale era celato qualcosa che non riuscivo a comprendere. Probabilmente un'emozione che i miei dodici anni non mi permettevano ancora di cogliere.

“Buongiorno”, rispose infine.

“Dunque, signorino”, intervenne il venditore, “un pennello del genere farebbe al caso suo?”, e me ne diede un altro, stavolta comune, con le setole conficcate in una cannuccia di bambù.

Annuii e pagai il proprietario. Mi accorsi che aveva le dita nere per l'inchiostro.

“E cosa posso fare per lei, signorina Kiyoko?”, il venditore si voltò verso la giovane donna. Sembrava che si conoscessero bene.

“Avrei bisogno soltanto di una pietra da inchiostro e di un po' di fogli”, rispose, e mise mano alla borsetta per tirare fuori i soldi.

Sarei dovuto andarmene da tempo, ma non riuscivo a lasciare il negozio. Esaminai il motivo sul suo kimono e la sua acconciatura, che mi pareva molto complessa. Il venditore, nel mentre, tirò fuori dalla cesta la merce che lei aveva richiesto.

“Non le serve forse un pennello nuovo?” le chiese.

“No no”, rispose lei scuotendo la testa, “quelli che uso fanno già al caso mio.”

Mi avvicinai.

“E che pennelli usa? Con che tipo di setole, crini di cavallo?” le domandai. Volevo fare una buona impressione sulla donna, apparire più adulto. Gli occhi di entrambi si fissarono su di me. Il venditore fece un’espressione divertita. Con timore alzai lo sguardo verso il volto della donna, se per caso non vi individuassi tracce di derisione.

“Sì, è così”, rispose, “uso un pennello con crini di cavallo. Anche il signorino si interessa di scrittura?”

Di derisione nel suo sguardo non c’era nemmeno l’ombra. Mi sentii sollevato. Mi resi conto all’improvviso che era come se ci intendessimo già molto bene.

“Sì”, dissi, “mio padre era un calligrafo. Scrivo fin dall’infanzia.”

“Ah, è così”, disse la donna annuendo.

“Dunque vostro padre era un calligrafo?” La mia affermazione aveva interessato il venditore. “E posso permettermi di domandare il nome del vostro stimato padre?”

Gli dissi il nome di mio padre ed egli ammutolì. Poi osservò a lungo la giovane donna, che aveva lo sguardo fisso a terra.

“Mi sarebbe dovuto venire in mente subito”, disse il venditore annuendo, “siete molto simili. Suo padre era un mio cliente di fiducia.”

Poi diede alla donna la pietra da inchiostro e i fogli che aveva chiesto.

Fisso di nuovo la cicala sulla mensola. Poi tiro fuori l’acqua dalla borsa e bevo. Ho una sete terribile. Non avrei dovuto acconsentire a lavorare assieme a quella traduzione. Stressarsi in questo modo, quando tra l’altro dovrei scrivere la tesi, non mi fa bene. Solo che dall’ultimo incontro con Klima non riesco a pensare ad altro.

“Anche lei scrive da quando era piccola?” Non smettevo di fissare la giovane donna.

“Sì”, disse annuendo, “ho preso lezioni fin dalla più tenera età.”

Avevo dodici anni, non riuscivo ancora a capire del tutto il motivo per cui non riuscissi a levarle lo sguardo di dosso, ma mi dicevo che se mai avessi avuto una sorella maggiore, avrei voluto che fosse proprio come quella donna.

Dopo aver pagato l’inchiostro, la donna si inchinò dapprima al venditore e poi anche a me.

“Le auguro una buona giornata” disse.

“Anche a lei”, le risposi. La donna si voltò verso la porta. Ma proprio in quel momento da fuori si fece sentire la voce di mia zia. Probabilmente si era già procurata tutto quel che le serviva ed era venuta a prendermi. La giovane donna di fronte a me sussultò, si bloccò e percorse la stanza con sguardo ansioso, come se cercasse un riparo. Avrei dovuto precipitarmi fuori e risparmiarle l’incontro con la mia parente, ma non riuscii a decifrare la situazione in tempo.

“Satoshi? Sei qui?”, e la zia comparve sulla porta. Il suo arrivo, a differenza di quello della donna, non aveva la minima parvenza di soprannaturalità.

“Buongiorno”, salutò il venditore, poi si rivolse a me: “Hai trovato il pennello?”

Le feci vedere il mio acquisto.

“Ottimo. Andiamo allora”, disse la zia, ma proprio in quel momento si accorse della giovane donna, che ancora distoglieva lo sguardo. Nessuna delle due rivolse il saluto all’altra. L’espressione della zia si indurì.

“Satoshi, andiamo a casa!” mi disse.

La seguii fuori ubbidiente. Quando mi voltai indietro verso il negozio, vidi che la giovane donna si copriva il volto con la manica, mentre il venditore sistemava sul muro il cartello coi prezzi.

“Chi era quella donna?”, chiesi alla zia sulla strada verso casa, “La conosci?”

La zia ci mise un po' a rispondermi.

“Quella è una strega”, mi disse, “che, se non stai abbastanza attento, ti ruba il cuore! Non avvicinarti a lei! Se la dovessi incontrare di nuovo, scappa il più distante possibile!”

18

Smetto di leggere e osservo il cortile. Che cosa aveva detto Klíma l'ultima volta sulla morte? Non riesco a ricordarmelo. Avrei dovuto scrivermelo subito. Mi stropiccio gli occhi. Sicuramente aveva a che fare con la morte di un qualche autore.

Mi alzo e vado al computer. Apro google e cerco “morte”. E aggiungo “teoria della letteratura”. Ed ecco...! Mi esce fuori un articolo su Roland Barthes. Inizio a leggere. Ma pian piano la depressione mi inonda il cuore. Improvvisamente mi sento terribilmente stupida.

Se vado avanti così non potrò far fronte a Klíma in nessuna discussione. È un esperto in teoria della letteratura, e in più mi riderebbe dietro. La vedo già la sua espressione dipinta sul viso. La Kupková vuol fare il dottorato e non conosce nemmeno la differenza tra prolessi e analessi? Per fortuna che per ora non se ne è accorto. Sprofonderei per la vergogna. Dovrò mettermi sotto. Osservo il tavolo, sul quale son squadernati *Gli amanti*. Dio. Inizia ad essere troppo per i miei gusti. Tradurre, scavare nel passato di Kawashita, decifrare le note di Yokomitsu Riichi... e in più devo pure studiare teoria.

Prendo la chiave dello scaffale con la mensola di teoria della letteratura e tiro fuori i primi cinque volumi da sinistra. Dovrò andare con ordine. Li appoggio sul bordo della scrivania e prendo in mano il primo. Todorov, *Poetica della prosa*. Il libro è sgualcito, prima di me l'avranno avuto tra le mani un sacco di altri studenti. E molto probabilmente anche Klíma. Lo apro e vedo che è tutto sottolineato ed evidenziato.

Mi basta sfogliarlo un po' e già ho la sensazione che mi stia scoppiando la testa. Ma come si può

riuscire a leggere questa roba? Non si capisce niente. Pullula di così tanti concetti che ho la vista annebbiata. Prendo in mano il dizionario di teoria della letteratura, ma è del tutto inutile: visto che nel corso degli anni i termini hanno assunto nuovi significati, a ciascuno sono dedicate almeno due pagine scritte fitte fitte. Mi sento come al centro di una ragnatela. Da ciascuna parola si dipanano un milione di fili in tutte le direzioni, non si riesce a trovare il bandolo della matassa. Sono diventata una facile preda, una mosca intrappolata nella ragnatela della teoria della letteratura.

Osservo i libri e mi dispero. Quando Todorov parla di “motivo”, intende qualcosa di totalmente diverso da Barthes... Ma ora che ci arriva, uno ha la sensazione che gli scoppi il cervello e che sia meglio suicidarsi preventivamente. Giusto per non ammattire del tutto e finire per spogliarsi nudo e girovagare tra computer e volumi da catalogare. E tutti quei nomi! E ognuno aveva una qualche teoria! Che di solito non c'entra nulla con quella dei suoi predecessori. Ma chi è che riesce a ricordarselo? Se Klíma si ricorda tutte queste cose, tanto di cappello. Alla fine decido di portarmi a casa un po' di libri. La mia borsa pesa più di dieci chili. Inizio a capire perché Klíma si strascini così curvo. Con un peso così sulle spalle è impossibile non camminare storti!

19

“Figurati che ieri in laboratorio” dice Kristýna appoggiando la testa alla parete “ho pianto per tutto il pomeriggio.”

“Come mai?” le chiedo.

“Eh, è difficile da spiegare. È che mi ha chiamato mio papà dallo Sri Lanka.”

“Beh ma questa è una bella cosa, no?”

“Mah, non so a dire il vero... Sai, durante la meditazione hanno il divieto di usare il telefono, quindi di solito ce lo ha spento e non si riesce proprio a raggiungerlo. Uno deve sempre aspettare che si degni di farsi sentire. Prima chiamava più o meno una volta ogni tre mesi. Non che fosse abbastanza,

ma almeno avevo la sensazione che un pochino gli importasse. L'ultima volta mi ha chiamato a marzo e da allora non ci siamo più sentiti. Son nove mesi abbondanti ormai. Quindi all'inizio ero tutta contenta che mi stesse chiamando. Mi ha detto che magari torna in estate, perché forse gli paga il volo un australiano che considera mio padre un superguru spirituale. Lo sai che mio papà non ha soldi là, e quindi dipende da questi sussidi. In ogni caso, ha detto che viene e starà qui per un po'."

"Ma allora è un'ottima notizia, o no?"

"Sì, solo che gli è saltato in mente che qui in Repubblica Ceca vuole troncargli definitivamente con tutto quanto. Vuol metter fine a ciò che non ha fatto in tempo a chiudere anni fa, prima che andasse in monastero. Ha detto che conta su di me per questa cosa. Vuol ritirare tutti i soldi che ha qui in banca e dividerli tra me e mio fratello come eredità. Mi ha detto letteralmente che non vuole lasciare alcuna traccia qui, così che sembri che sia morto. Mi ha davvero lasciata sconvolta. Non son mica un becchino, che devo sbrigargli gli affari qui e aiutarlo a scomparire dalla mia vita. È orribile."

Non so cosa rispondere.

"E tu?", dice Kristýna sospirando, "Hai qualche novità? Quel tuo Kawashita? Sta andando avanti?"

"Ma sì", alzo le spalle, "io sto traducendo come una pazza e Klíma è riuscito a confermare che è vissuto per davvero. Solo che ora dovremo studiarci un sacco di appunti di vari autori dell'anteguerra e cercare se non ci sia scritto qualcosa su quel Kawashita. Ah, e mi sono anche buttata sulla teoria."

Kristýna sorride.

"Quindi sembra che Klíma ti abbia abbastanza motivato, no?"

"Eh, sì dai..."

"E teoria ti piace?"

"Ma sì", alzo le spalle, "solo che è un sacco difficile e mi sembra che piuttosto che scrivere una frase normale la maggior parte di quei teorici ten-

terebbe il suicidio. È un caos di linguistiche cognitive, strutturalismo, proliferazione, contiguità, correlazione, affermazione e cose simili."

Kristýna rabbrivisce.

"E Klíma sa tutte queste cose?"

"Eh sì."

"Allora è un grande, eh?"

"Sì", rispondo alzando le spalle. Kristýna beve un sorso del suo caffè.

"Quel Klíma tra poco inizierà perfino a piacerti!" ride.

"Ma non pensarci nemmeno. Non mi piacerebbe neanche se si tirasse gli angoli degli occhi fino alle orecchie con lo scotch per farli diventare a mandorla."

Kristýna mi squadra a lungo.

"Per favore, non dirmi che hai mai provato a fare una cosa del genere."

"Al liceo. Volevo troppo diventare una giapponese. Ma non ha funzionato."

Kristýna mi osserva esterrefatta.

"Tu sei proprio fuori di testa. Ma proprio fuori. Cioè, mi faceva strano che al liceo mi chiedevi ogni mattina se non eri più giapponese del giorno prima, ma dio, questo è davvero al limite..."

"Non dirlo a nessuno! Mi butterebbero fuori dall'università e mi rinchiuderebbero in manicomio."

"Ma direi proprio di sì! Però, in fondo, ci staresti bene là. Anche se... chissà cosa combinano quei bei tipi dei tuoi compagni di corso."

"Beh, uno crede di essere il demone di un cane di un certo anime."

"Spero che non sia Klíma," dice Kristýna disdegnando sul tavolo una formula con la cannuccia.

"No no. Lui come demone ci è proprio nato."

E il naufragar *non* m'è dolce in questo mare.

Il dottorato di ricerca e la slavistica

A cura di C. Cugnata, A. Frison e C. Rampazzo

◇ eSamizdat (XII), pp. 201-222 ◇

QUESTA indagine trae ispirazione dall'*anketa* su dottorato e slavistica curata da Alessandro Catalano e Simone Guagnelli e pubblicata nel secondo volume di eSamizdat 2004¹. A distanza di quindici anni, ci pareva interessante tornare a riflettere su questa tematica per capire se e quanto le cose siano cambiate. Ci teniamo a sottolineare sin da subito che non c'è alcun intento polemico e accusatorio dietro questa iniziativa, ma solo l'esigenza di dar voce in maniera trasparente a una serie di problemi di cui i dottorandi solitamente discutono dietro le quinte. Pertanto, tutti i commenti intendono essere esclusivamente un punto di partenza per uno scambio costruttivo, che ci auguriamo emerga dopo la pubblicazione di questo numero.

Abbiamo contattato 65 dottorandi e dottori di ricerca nel SSD L-LIN/21 dal 27° al 33° ciclo. Le risposte pervenute sono state 23, di conseguenza il quadro che emergerà non potrà che essere parziale. Dal canto nostro avremmo auspicato una partecipazione più ampia, ma ringraziamo vivamente tutti i colleghi che ci hanno dedicato tempo e attenzione. I dati su cui abbiamo lavorato provengono dalle seguenti università: Genova, La Sapienza, Milano Cattolica, Padova, Parma, Roma Tre, Venezia, Verona, Udine e Urbino.

Il questionario proposto si articolava in tre sezioni (delle quali le prime due a risposta semichiusa, l'ultima a risposta aperta). La prima parte mirava a valutare complessivamente il corso di dottorato pren-

dendo in esame in maniera specifica le attività svolte (seminari, pubblicazioni, soggiorni all'estero, convegni, tesi di ricerca); la seconda metteva in luce alcuni aspetti della fase successiva al conseguimento del titolo (adeguatezza della formazione ricevuta, contratti di lavoro, opportunità professionali, concorsi). Su queste due sezioni, che ci hanno fornito valori numerici, si fonda la riflessione seguente.

La terza parte riguardava invece il rapporto con il supervisore, le motivazioni che hanno condotto alla scelta di un simile percorso di studi, le osservazioni su possibili modifiche da introdurre al suo interno. Considerata la natura aperta delle domande di questa sezione, abbiamo ritenuto utile riproporre per esteso, in calce al nostro intervento, le risposte di tutti i partecipanti.

Dalla lettura dei materiali ricevuti ci siamo rese conto che è necessario scindere le riflessioni in due ambiti principali: al primo afferiscono questioni che nascono dall'impostazione data a livello nazionale ai corsi di dottorato, al secondo rimandano problematiche che invece riguardano nello specifico il settore scientifico della slavistica. Procediamo dunque con il primo punto, ovvero con alcuni aspetti spinosi che sembrano accomunare tutti gli atenei coinvolti. Sono emerse innanzitutto delle discrepanze in merito alla possibilità di usufruire di una proroga. La circolare del Miur del 18 maggio 2016 puntualizza quanto già espresso dal decreto ministeriale numero 45 dell'8 febbraio 2013 (articolo 8 comma 6) in cui si afferma che la cosiddetta proroga non deve essere richiesta direttamente dal dottorando e approvata dal collegio di dottorato, ma è di competen-

¹ Si veda "Nelle profondità delle cave siberiane...". Il dottorato di ricerca e la slavistica", a cura di A. Catalano – S. Guagnelli, eSamizdat, 2004 (II), 2, pp. 227-248.

za dei valutatori esterni che, dopo aver letto la tesi loro consegnata, propongono eventualmente un'estensione di non oltre 6 mesi per consentire al candidato di rifinire il proprio elaborato. Tale norma, che doveva essere in vigore già dal 2013, è stata recepita con tempistiche diverse dai vari atenei, con la conseguenza che a parità di ciclo alcuni dottorandi hanno richiesto personalmente al collegio di dottorato una proroga di 6 o anche 12 mesi, mentre ad altri non è stata accordata questa opportunità. Al giorno d'oggi, esistono ancora atenei che non si sono adeguati alla normativa e che consentono una proroga vecchio stile (anche annuale) ai propri dottorandi. Tra gli intervistati, i dottorandi che hanno usufruito di tale tipologia di proroga sono stati 9, di cui uno del 27° ciclo, due del 28°, cinque del 29° e uno del 31° ciclo.

Un altro aspetto su cui vogliamo portare l'attenzione riguarda la scarsa circolazione di indicazioni sulle possibilità di pubblicazione o sulla partecipazione a convegni pertinenti al proprio campo di indagine. Il 43,5% degli intervistati sostiene di non aver ricevuto comunicazioni adeguate in merito a convegni e iniziative simili, e di aver cercato tali informazioni autonomamente (trovandole per lo più in internet o grazie alla condivisione dei colleghi più anziani). Per quanto riguarda la nostra esperienza personale, possiamo dire che le rispettive segreterie di dottorato non hanno filtrato opportunamente le segnalazioni (forse) ricevute. Oltre il 50% dei partecipanti dichiara inoltre di non aver ricevuto indicazioni chiare sulle possibilità di pubblicazione (riviste adeguate, editoria del settore, modalità di scrittura di un articolo scientifico). Nonostante la scarsa informazione, durante gli anni del dottorato il 39,1% degli intervistati ha pubblicato oltre cinque articoli, il 26,1% da tre a quattro e il 30,4% da uno a due. Inoltre, il 43,5% ha partecipato a oltre cinque convegni, il 30,4% da tre a cinque e il 26,1% da uno a tre.

Vale anche la pena di fare una breve riflessione sul reperimento delle informazioni che riguardano gli

anni del post-dottorato: dieci intervistati affermano infatti di non aver ricevuto indicazioni chiare sulle possibili vie da intraprendere, mentre dodici dichiarano il contrario (un intervistato si è astenuto). Riteniamo invece necessaria una formazione di questo tipo sia da parte dell'ateneo, sia da parte dei docenti del settore L-LIN/21. Le università spesso organizzano incontri divulgativi su temi quali europrogettazione, finanziamenti europei (ad esempio i bandi Marie Curie) e così via, che però risultano non efficaci se rapportati al livello reale raggiunto da chi ha appena conseguito il titolo di dottore di ricerca. Sarebbe auspicabile ripensare tali incontri sulla base del *curriculum* accademico effettivo di un giovane ricercatore; in questo senso, il coinvolgimento dei docenti di slavistica potrebbe chiarire ulteriormente le possibilità che (non) si aprono al momento della fine del percorso di studi.

Rimanendo ancora sul post-dottorato, un aspetto risulta particolarmente critico: quello delle opportunità e delle condizioni lavorative. Tra i partecipanti, stando ai dati raccolti nel febbraio 2019, sedici hanno già conseguito il titolo e quindici di essi lavorano o hanno lavorato in ambito accademico. Tra questi, cinque lavorano anche a scuola mentre un dottore di ricerca lavora solo a scuola. Dei quindici, tredici hanno o hanno avuto incarichi di docenza a contratto; quattro hanno ottenuto a varia distanza dal conseguimento del titolo (si va dai quattro mesi a un anno e mezzo) assegni di ricerca (da trenta giorni a dodici mesi prorogabili). Attualmente solo tre persone hanno posizioni regolate da contratti di ricerca (di cui due all'estero). Dei quindici, una persona soltanto dopo un'esperienza di docenza ha deciso di cambiare strada. Tra i sedici dottori di ricerca, quattro attualmente svolgono altri lavori in parallelo ad attività in ambito accademico e/o scolastico. La partecipazione ai concorsi rimane comunque una costante per tutti: oltre l'80% dichiara di aver partecipato fino a cinque concorsi; il 13% da cinque a dieci; il 6% oltre dieci.

Il 52% degli intervistati dichiara inoltre di prendere

in considerazione la possibilità di cercare lavoro in ambito non accademico vista l'enorme precarietà, la non limpidezza dei concorsi, i compensi simbolici che non permettono l'indipendenza (cosa non dignitosa vista l'età adulta), le dinamiche familiari, la disparità tra il numero dei dottori di ricerca e i reali posti disponibili. Nonostante le difficoltà oggettive che derivano da tali condizioni lavorative, ci preme sottolineare il forte interesse mostrato da tutti i partecipanti per la ricerca e l'insegnamento. Il percorso scelto non nasconde infatti il tentativo di rinviare di qualche anno il dover affrontare il complesso mondo del lavoro, bensì dimostra l'intenzione di intraprendere una carriera professionale ben precisa. La buona volontà, l'impegno, lo spirito di sacrificio e la bravura personale non sono però reputati sufficienti vista la mancanza di sbocchi, di una retribuzione adeguata e di forme contrattuali dignitose (ricordiamo ad esempio che in un contratto di docenza non vengono calcolate le ore dedicate agli esami, alla supervisione delle tesi, alla partecipazione alle commissioni di laurea). Il fattore economico finisce così per condizionare in modo significativo le scelte da compiere al termine del dottorato.

Vi sono poi, come anticipato sopra, dei problemi più strettamente legati agli studi di slavistica. Il primo riguarda i seminari obbligatori, di rado pertinenti alle tematiche di ricerca, che i dottorandi sono tenuti a seguire. Siamo perfettamente consapevoli delle difficoltà organizzative di dottorati che, nella maggior parte dei casi, inglobano diversi settori scientifico-disciplinari. Questo ha però come diretta conseguenza l'eterogeneità dell'offerta formativa che, se da un lato può essere un arricchimento per il singolo dottorando, dall'altro, specialmente a fronte delle scadenze che egli deve rispettare, rischia di diventare un dispendio notevole di energie e di risorse. Su nostra successiva sollecitazione riguardo all'organizzazione dell'attività didattica, abbiamo ricevuto i chiarimenti seguenti (non tutti i partecipanti iniziali hanno risposto, quindi il quadro resta pur sempre incompleto).

◇◇◇

Anonimo 8 90% dei seminari dedicato a tematiche legate a letterature non slave (spesso molto specialistici, relativi a questioni tecniche per addetti ai lavori per nulla adatte a un pubblico "misto").

Martina Napolitano Abbiamo avuto un ciclo di seminari dedicati alla critica del testo, che sono risultati a mio avviso utili, per quanto non sempre interessanti o spiegati al meglio (Contini, Bachtin, Maas, Benveniste, Foucault, Genette, Eco, Guillen, Auerbach). Li ritengo utili anche se magari non necessari alla ricerca specifica di noi dottorandi, in quanto hanno fornito una panoramica di teoria della letteratura e di approcci allo studio del testo letterario che comunque risultano secondo me importanti come nozioni generali. Poi abbiamo dovuto seguire tutta una serie di seminari sostanzialmente, per me, inutili: lega linguistica balcanica (e non abbiamo dottorandi in lingue balcaniche), modernismo inglese (non abbiamo dottorandi in letteratura inglese), ottocento americano (non abbiamo dottorandi in letteratura americana), Le mille e una notte, teatro pirandelliano, filologia dantesca, Italo Svevo, linguistica del contatto, letteratura del settecento veneziano, traduzione audiovisiva, digitalizzazione dei testi medievali. I seminari vengono stabiliti dai docenti prima che i nuovi dottorandi accedano al corso di dottorato e pertanto non tengono conto delle aree di ricerca dei dottorandi e questa è una grave mancanza. Tra noi, ci sono dottorandi in letteratura francese, russa, filologia italiana d'autore, traduzione tedesca, spagnola, linguistica applicata italiana, linguistica storica delle lingue anatoliche, tutte aree di ricerca sostanzialmente non toccate dai seminari, se non appena parzialmente. Non vengono forniti corsi specifici ai dottorandi, né vengono costruiti dei percorsi di approfondimento con i supervisor. Il risultato è che il dottorando è lasciato solo con la propria ricerca, soprattutto se il supervisore non si mostra presente (non è questo il mio caso, e mi reputo fortunatissima).

Cheti Traini I seminari da me seguiti durante il dottorato hanno riguardato le tematiche più varie e diversi settori di ricerca. Nello specifico, attività organizzate all'interno del dottorato di ricerca dell'Università di Urbino: *La ricezione del Mediterraneo come strumento per capire le crisi moderne* (con particolare riferimento al settore della germanistica); *World Literatures and Theoretical Perspectives* (con particolare riferimento al settore degli studi anglo-americani); *Questioni di genere: rappresentazioni culturali tra legacy e agency* (settore italianistica); *Il lungo medioevo* (settori germanistica e slavistica); Giornata di studio interdisciplinare (tematiche diverse afferenti ai settori della germanistica, slavistica, anglistica, didattica delle lingue straniere); Giornata di studio interdisciplinare (con comunicazione personale) su tema del cibo; serie di seminari interdisciplinari (storia culturale, filosofia delle scienze, identità di genere, teoria dell'evoluzione e immagine dell'uomo, neuroscienze e pensiero, pensiero e linguaggio); seminario interdisciplinare *Mito e miti del nord*.

Alessandro Achilli Sono passati 6-7 anni da quando frequentavo le attività del dottorato, quindi non mi ricordo con esattezza i temi delle attività. Si trattava, in molti casi, di lezioni e seminari relativi ad altre aree linguistico-letterarie, a scapito di incontri a carattere metodologico-comparatistico, che sarebbero stati sicuramente più utili per tutti.

Lucia Baroni Per quanto riguarda i seminari del primo anno e la loro non pertinenza alle tematiche studiate, ci tengo a fare una breve precisazione: il mio corso di dottorato unisce linguisti, letterati e italianisti ed è questa, secondo me, la causa del problema. Trovandomi all'estero non posso dirvi con precisione i titoli dei seminari frequentati, ma le tematiche che sono state affrontate più spesso riguardano la teoria della traduzione e il canone letterario (spesso inerente alla letteratura italiana). Molte di queste lezioni sono state interessanti, però ho avuto l'impressione che mancasse un filo logico e che, alcune volte, fossero solo il risultato della ri-

cerca personale del singolo docente. Inoltre, ogni lezione durava due ore (alcune 4) e mancava quindi di continuità; credo che sarebbe molto più utile se il dottorando potesse scegliere di frequentare dei seminari con cadenza settimanale magari, sottraendo così alcune ore ai "seminari obbligatori".

◇◇◇

Ci sembra utile riallacciarsi a un punto significativo che emerge dalle risposte, sollevato in particolare da Alessandro Achilli e Martina Napolitano: quello della formazione metodologica. Entrambi, partendo da esperienze opposte, mettono in luce l'importanza di tale formazione, che spesso purtroppo risulta carente. Nella maggior parte dei casi, infatti, le lezioni proposte non hanno carattere metodologico, bensì mirano all'ampliamento dell'orizzonte culturale dei dottorandi. Per quanto si tratti di un aspetto innegabilmente fondamentale, l'ampliamento culturale può essere raggiunto dal dottorando anche in autonomia, mentre lo stesso dottorando dovrebbe essere guidato nell'acquisizione di metodologie di ricerca e di studio. Ricordiamo che i piani di studio delle lauree triennali e magistrali non formano più lo studente a fare ricerca, eppure al neo-dottorando viene implicitamente richiesto di essere in grado di farlo in completa autonomia. La necessità di acquisire formazione metodologica appropriata è comune a tutti gli intervistati, come si vedrà anche in seguito nelle risposte aperte.

Parallelamente alla mancanza di formazione metodologica, emerge anche l'esigenza di attirare l'attenzione su un secondo aspetto, ovvero la formazione alla didattica della lingua e della letteratura di indirizzo. Il 73,9 % degli intervistati dichiara di non aver ricevuto formazione nell'ambito della didattica della lingua/letteratura scelte (diciassette persone, contro le sei persone che costituiscono quindi il restante 26,1%). Questo rischia di essere controproducente, visto che il primo sbocco lavorativo riguarda proprio la didattica (che sia a scuola o all'università). Ad ogni modo, il 69,6% degli intervistati

(sedici persone) è stato direttamente coinvolto nella didattica durante gli studi, attraverso lezioni frontali (otto persone), tutorato (nove persone), correzione di esami (quattro persone) e preparazione di materiale didattico (cinque persone). La domanda che sorge spontanea è come sia possibile improvvisarsi docenti sulla scorta della propria formazione da studente. Al di là di esami occasionali puramente teorici su discipline quali la glottodidattica, sarebbe forse più efficace permettere ai dottorandi di affiancare un docente, partecipando almeno in parte alla programmazione di un corso, alla preparazione dei materiali didattici a seconda del livello dei destinatari, alla preparazione di una lezione, ai ricevimenti, alla stesura e valutazione delle prove d'esame. Secondo l'articolo 12 comma 2 del decreto ministeriale numero 45 dell'8 febbraio 2013:

I dottorandi, quale parte integrante del progetto formativo, possono svolgere, previo nulla osta del collegio dei docenti e senza che ciò comporti alcun incremento della borsa di studio, attività di tutorato degli studenti dei corsi di laurea e di laurea magistrale nonché, comunque entro il limite massimo di quaranta ore in ciascun anno accademico, attività di didattica integrativa.

A fronte di tale spunto normativo, perché non sfruttare questo monte ore a favore della formazione didattica del dottorando? Inoltre, i dati relativi alla didattica affidata ai dottorandi intervistati rilevano una situazione disomogenea: si passa dalle sei ore per l'intero triennio alle cinquanta annuali. Si tratta a nostro avviso di una discordanza notevole. Da integrare e potenziare è anche l'acquisizione di strumenti di ricerca specifici (ricerca presso archivi, biblioteche, database, software specializzati e così via). Oltre il 70% dichiara di aver acquisito tali strumenti, ma in misura quasi totalmente autonoma. Riportiamo ancora una volta i chiarimenti che solo alcuni intervistati ci hanno fornito a seguito di nostra richiesta.

◇◇◇

Alessandro Achilli Per quanto riguarda l'acquisizione di metodologie di ricerca specifiche (archivi, software...) direi che la preparazione che ho

ricevuto è stata quasi inesistente. Quando mi sono trovato a dover andare in un archivio e capire come/cosa fare ho dovuto arrangiarmi da me, senza avere un'adeguata preparazione preliminare.

Martina Napolitano Presso il nostro ateneo, sono organizzati dei corsi trasversali dedicati alla ricerca bibliografica e all'utilizzo dei database e archivi (8-12 ore, se non ricordo male). Tuttavia, li ho trovati davvero poco efficaci e superficiali. Tutte le ricerche in archivi (fisici e virtuali) sono state da me condotte autonomamente, acquisendo le abilità necessarie sul campo.

Anonimo 9 L'acquisizione degli strumenti necessari a condurre autonomamente la ricerca è avvenuta perlopiù grazie all'esperienza diretta in biblioteche e archivi e, in misura minore, grazie all'attività formativa organizzata dall'ateneo.

Cheti Traini L'università ha organizzato un unico incontro riguardante i software di ricerca e la costruzione di database per l'inserimento dei riferimenti bibliografici.

◇◇◇

Rimanendo ancora nell'ambito della formazione, un altro punto critico è la brevità dei soggiorni in un paese slavo. Solo quattro persone vi hanno trascorso da sei mesi a un anno, cinque persone da tre a sei mesi, mentre ben tredici da uno a tre mesi. Le cause sono da ricercarsi non nella mancanza di volontà dei dottorandi, ma negli accordi (in)esistenti tra gli atenei italiani ed esteri, accordi che prevedono soggiorni limitati. Chiaramente, esula da ciò il dottorato in cotutela.

Due aspetti positivi sono invece legati al confronto tra dottorandi e al rapporto con il supervisore. Per quanto riguarda il primo punto, il 91,3 % degli intervistati sostiene di aver avuto la possibilità di un confronto diretto con i colleghi (per lo più durante convegni e seminari); ciononostante, è desiderio comune che le occasioni di incontro diventino più frequenti o addirittura un appuntamento fisso. Circa il secondo punto, la maggior parte dei par-

tecipanti ha attribuito una valutazione alta al proprio supervisore (più della metà ha attribuito da tre a cinque punti, dove cinque indicava il massimo). Punti di forza sono in genere il supporto costante, la disponibilità, l'inquadramento metodologico (si rimanda alle risposte aperte in calce). Il 26,1 % degli intervistati inoltre è stato coinvolto dal proprio supervisore anche in attività che esulavano dal dottorato, come traduzioni, partecipazioni a convegni e progetti, presentazione di libri, partecipazione a segreterie di riviste scientifiche. Talvolta, emerge però una discrepanza tra le tematiche del progetto di ricerca del dottorando e il profilo scientifico del supervisore; questo potrebbe essere ovviato dalla nomina di un secondo supervisore o dalla stipula di una cotutela.

Una menzione a parte meritano i rapporti tra l'Associazione italiana degli slavisti (Ais) e i dottorandi. La maggior parte delle risposte evidenzia uno scarso coinvolgimento di questi ultimi all'interno dei lavori dell'associazione. Alcuni hanno addirittura dichiarato di non essere stati a conoscenza della sua esistenza durante il triennio di studi, altri sottolineano la totale mancanza di occasioni di dialogo proficuo. D'altro canto, l'Ais si è sempre dimostrata disponibile nel finanziare e patrocinare iniziative promosse dai dottorandi. Rimandiamo alle risposte aperte per una panoramica più ampia, ma ci teniamo a riassumere qui alcune delle aspettative e dei desideri nei confronti dell'associazione: supportare concretamente il percorso del dottorando, promuovere l'attività dei giovani slavisti italiani e il loro dialogo scientifico con studiosi stranieri, rendere fruibile la produzione scientifica della slavistica italiana, organizzare incontri aperti ai dottorandi con cadenza almeno annuale.

Per chiudere sinteticamente senza togliere spazio alle parole dei nostri colleghi, elenchiamo di seguito alcune idee per nuovi progetti o iniziative, come un laboratorio di scrittura accademica, corsi di potenziamento della lingua di specializzazione, organizzazione di una *summer school* (utile sia per

la formazione metodologica, sia come occasione di incontro e scambio tra i dottorandi), attivazione di convenzioni con biblioteche e archivi dell'area slava (se non già esistenti), esplicitazione sul certificato di dottorato del SSD L-LIN/21 come valorizzazione dell'area di studio.

Confidando in uno sviluppo positivo e produttivo di questa indagine riportiamo di seguito per esteso le risposte aperte di tutti coloro che hanno risposto e partecipato.

◇◇◇

Stai valutando di cercare un lavoro in un ambito che esula dall'università e dalla ricerca?

Anonimo 1 Sì. In ambito accademico le risorse sono molto limitate, la mole di lavoro e la pressione sono molto elevate, gli stipendi non sono concorrenziali, e alla precarietà intrinseca al sistema non corrisponde una sana flessibilità (ovvero, alla fine di un contratto è molto difficile trovarne uno nuovo, anche solo di un anno).

Un altro punto problematico del mondo accademico è legato allo statuto dell'università che è pubblico *de iure*, privato *de facto*. Tranne alcune lodevoli eccezioni, i concorsi (pubblici) all'università hanno spesso un candidato *in pectore*, rendendo quindi una relazione tra privati fondamento dell'esito della selezione.

Inoltre, pensare di lavorare in ambito accademico non come ricercatore ma come docente a contratto non è sostenibile, vista la paga vergognosamente insignificante destinata a questa mansione.

Marco Biasio Sì. Perché non amo l'ambiente universitario e sono perfettamente cosciente che oggi (e non solo oggi) la ricerca offre opportunità di lavoro qualitativamente e quantitativamente infime, sia in Italia che all'estero.

Martina Napolitano No.

Alessandro Achilli No.

Anonimo 2 No, ho già un lavoro accademico.

Anonimo 3 Sì, sicuramente, e forse è una considerazione abbastanza banale, perché non ho ricevuto alcuna indicazione sull'*iter* da seguire per restare nell'ambito della ricerca accademica. In secondo luogo, perché il dottorato di ricerca non è un titolo che fornisce garanzie, né professionalmente, né umanamente. Certamente, non posso negare che il desiderio di far parte del mondo universitario e occuparmi di ricerca e didattica sia scemato; bisogna però tenere in considerazione fattori oggettivi, come i continui ritardi del turnover e i blocchi alle assunzioni imposti dalla situazione politica nazionale, che contribuiscono a ingrossare le file dei precari. File comunque già grosse, vista l'evidente disparità, almeno nel nostro paese, tra il numero dei dottori di ricerca e dei posti di lavoro effettivamente disponibili, e tanti altri elementi che non mi sembra il caso di elencare, dato che si tratta di cose note a tutti coloro i quali bazzicano questo ambiente. Mi permetto di dire quanto segue sulla base di quanto ho visto sia in qualità di studente sia, ora, di ricercatore "in erba". *In primis*, una cosa concreta; credo che una carriera accademica non fornisca (almeno agli inizi, considerati i tempi dell'accademia ognuno può trarre le proprie conclusioni) i mezzi per giungere a una situazione economica tale da permettere a una persona di vivere dignitosamente la propria vita. Parallelamente, il dover sottostare alle più bieche leggi di mercato, ma di un mercato che non produce alcun tipo di plusvalore, e in questo caso basta ricordare la massima "publish or perish" e la questione del sistema di ranking universitario (inter)nazionale. È cosa ovvia, il problema è a monte, e coinvolge il sistema universitario nel suo complesso. Mi si perdoni il sarcasmo, ma sono incline a pensare che oggi, per intraprendere una carriera di questo genere, una persona onesta debba essere armata di una sana passione e di un po' di masochismo; ritengo anche che molti, come me, siano disposti anche a lanciarsi in quest'impresa in virtù di un'illusione, quella di poter "fare cultura" per davvero, motivata forse da ingenuità, o forse dal non

essere disposti a cancellare la voce "dottorato di ricerca" dal proprio *curriculum vitae* nella speranza di non essere respinti da una qualsiasi azienda perché "sovraqualificati".

Giorgia Rimondi No.

Anonimo 4 No. Al momento le mie forze sono soprattutto concentrate sull'insegnamento universitario e la pubblicazione di saggi, ma continuo a lavorare saltuariamente presso istituzioni scolastiche pubbliche e private.

Eleonora Bentivogli Sì, lo sto già facendo, sia per desiderio che per necessità. Oltre alla volontà di provare qualcosa di diverso dalla ricerca, sulle mie scelte hanno influito anche le dinamiche familiari in costante evoluzione.

Anonimo 5 No.

Daniele Franzoni Sì, perché la progressione nella carriera universitaria è troppo incerta, precaria ed economicamente insoddisfacente.

Anonimo 6 No, perché sono già Rtda.

Federico Iocca Sì, per le difficoltà di trovarne uno più o meno stabile nell'ambito della ricerca.

Cheti Traini Non sto al momento valutando di cercare un lavoro in ambito non universitario o della ricerca.

Silvia Ascione Sì, all'età di oltre trent'anni sarebbe auspicabile godere innanzitutto di una indipendenza economica (seppur modesta) e poi di una certa stabilità e continuità lavorativa.

Anonimo 7 No.

Anonimo 8 Sì, per mancanza di possibilità.

Anonimo 9 Sì, in ambito universitario non ci sono certezze, pertanto è opportuno non precludersi altre strade.

Tania Triberio No, mi piace quello che faccio e vorrei continuare a farlo.

Chiara Rampazzo Sì, anche e soprattutto per esigenze familiari. Sebbene il mio desiderio sia quello di rimanere nell'ambito della ricerca e continuare a occuparmi di letteratura e cultura, al contempo è necessario prendere atto della precarietà a cui può condurre una tale scelta.

Anita Frison Sì. Per quanto continuare a lavorare in ambito universitario sia un mio grande desiderio, ritengo poco dignitoso il sistema delle docenze a contratto; al contempo, l'attesa di un eventuale assegno di ricerca, unita alla consapevolezza che esso avrà comunque una durata molto limitata nel tempo e che magari in seguito non vi saranno altre possibilità, rende la situazione di precarietà a tratti estremamente pesante.

Cristina Cugnata Sì, perché in ambito accademico i contratti di lavoro sono estremamente precari e scarsamente retribuiti a fronte dell'enorme carico di lavoro richiesto.



Ritieni che il dottorato di ricerca ti abbia preparato adeguatamente all'insegnamento della lingua/letteratura straniera di specializzazione? Perché?

Anonimo 1 No. Ho un dottorato in linguistica con tema di area slavistica. La conoscenza strutturale della lingua e la riflessione metalinguistica, oltre a una solida formazione scientifica quasi da *hard science*, mi permettono di vedere il sistema lingua con una chiarezza nuova, che si riflette in una chiarezza espositiva in sede didattica.

Inoltre, tutte le conoscenze di letteratura russa che ho acquisito sono frutto del percorso di studi precedente, di corsi e seminari esterni al mio dottorato e di interesse personale. Il mio dottorato era focalizzato sulla componente linguistica.

Marco Biasio No. Non il dottorato in sé, quanto gli anni precedenti e lo studio individuale, ivi compresi i periodi di studio passati all'estero (che sono e rimangono il metodo più efficace per entrare in un sistema linguistico diverso dal proprio e scardinare il falso e ahimè resistentissimo mito, anche tra i linguisti, dell'equazione lingua = grammatica normativa). Inoltre, non mi sono occupato di letteratura, se non frequentando seminari collaterali, e le mie conoscenze teoriche non mi permetterebbe-

ro di insegnarla se non riprendendola in mano a mia volta.

Martina Napolitano No. Non c'è stata nessuna attività formativa.

Alessandro Achilli Sì.

Anonimo 2 No, non mi sono stati forniti molti strumenti didattici. Il programma di dottorato inoltre non era focalizzato sulla letteratura, né lo erano i miei temi di ricerca.

Anonimo 3 No, in primo luogo, perché mi occupo di letteratura. In secondo luogo, perché personalmente non ho avuto modo né di frequentare, né di venire a conoscenza dell'esistenza di corsi/seminari/modalità di qualsiasi tipo finalizzati a una preparazione del dottorando in questi termini. L'offerta formativa/didattica della scuola di dottorato di cui ho avuto modo di fruire nel complesso del triennio a mio parere non è stata né calibrata, né differenziata. In particolare, durante i primi due anni del triennio, mi sono trovato obbligato, stando al regolamento di dottorato dell'ateneo di cui faccio parte, a dover frequentare (e rendicontare) ogni anno dieci incontri di un corso di argomento letterario/metodologico generale: solo uno, su un totale di venti incontri, è stato dedicato nello specifico a un tema inerente alla slavistica. Purtroppo, non si è trattato di nulla di afferente alla materia di cui mi occupo nello specifico, ma meglio di niente.

Anonimo 4 L'ambito della mia ricerca ha attinenza solo marginale con la linguistica, mentre non ne ha nessuna con la didattica del russo. Invece, posso dire che il mio percorso di studi, sin dalla laurea triennale, è stato interamente votato allo studio della letteratura.

Eleonora Bentivogli La didattica della lingua non rientrava tra gli obiettivi del corso. Non è mancata tuttavia la possibilità di frequentare seminari e convegni di linguistica, anche se in misura molto minore rispetto a quelli di stampo letterario. Invece, per quanto limitata sia stata l'esperienza di didattica della letteratura durante il dottorato, non ho poi incontrato difficoltà nel preparare il corso di let-

teratura che ho tenuto dopo il conseguimento del titolo.

Anonimo 5 No. Sicuramente mi ha aiutato ad approfondire molti aspetti della lingua russa, ma insegnare e fare ricerca sono due cose diverse. La didattica della letteratura invece non era pertinente alla mia ricerca, che si sviluppava in ambito linguistico.

Daniele Franzoni Sì, perché grazie al fatto di essere un dottorando, ho avuto la possibilità di trascorrere un anno e mezzo in Azerbaigian, esperienza che ha cambiato radicalmente la mia conoscenza del russo. Ho altresì avuto modo di approfondire molti autori e critici a cui, durante il percorso di studi canonico, si accennava.

Anonimo 6 Non è mai stato affrontato il tema della didattica durante il dottorato di ricerca. Il dottorato è servito a impostare la metodologia di ricerca (e scrittura) scientifica, l'insegnamento della letteratura prevede competenze parzialmente diverse.

Federico Iocca Sì.

Cheti Traini Nell'ambito del dottorato non erano previsti corsi finalizzati alla didattica della lingua straniera in ambito accademico, rispetto a una preparazione esclusivamente linguistica (per altro lasciata alla propria organizzazione personale). Ma credo che questa sia una mancanza generalizzata dei dottorati di natura linguistico-letteraria in Italia, dove forse si dà per scontato che a una conoscenza della lingua straniera corrisponda automaticamente anche l'abilità di saperla insegnare. Molto dipende dal peso che si vuole dare all'avverbio "adeguatamente". Nel mio caso "adeguatamente" non è mai sufficiente. Nel corso del dottorato non ho seguito corsi specifici organizzati dall'ateneo sulla letteratura di specializzazione, né avuto indicazioni riguardo a letture particolari di preparazione generale. Ho però avuto modo di avere sempre confronti aperti e suggerimenti dal mio tutor che mi hanno permesso di costruirmi una sorta di autoguida alla mia preparazione per l'insegnamento della

letteratura.

Silvia Ascione No, non sono stati forniti strumenti effettivi relativi alla pratica della didattica della lingua russa e a quella della didattica della letteratura russa.

Anonimo 7 Sì.

Anonimo 8 No. Mancanza totale di lezioni di lingua nel triennio del dottorato, che si è concentrato esclusivamente su una porzione molto specialistica di storia letteraria.

Anonimo 9 No, non mi sono state impartite lezioni sulla metodologia d'insegnamento della lingua slava di specializzazione.

Tania Triberio Per quanto riguarda la lingua di specializzazione il percorso di dottorato ha senz'altro affinato sia le tecniche di ricerca, offrendo varie prospettive di analisi e approfondimento, sia la capacità di rielaborare e rimodulare i risultati ottenuti, coniugandoli alle reali necessità che l'insegnamento comporta, a vari livelli. Al contempo, il mio percorso è stato di carattere principalmente linguistico, a scapito della didattica della letteratura. Gli spunti letterari sarebbero molti e mi auguro di poterli sviluppare, contestualmente all'approfondimento della ricerca linguistica.

Chiara Rampazzo Durante il mio percorso non sono stati organizzati corsi di didattica né della lingua né della letteratura straniera di specializzazione.

Anita Frison No, non sono stati organizzati corsi per formare i dottorandi alla didattica.

Cristina Cugnata Eccetto una singola esperienza di tutorato, nel corso del dottorato di ricerca non è offerto alcun corso che prepari alla didattica della lingua di specializzazione come lingua straniera, così come non è prevista alcuna formazione specifica per la didattica della letteratura.



Come valuti il supporto scientifico del tuo supervisore in rapporto alla tua ricerca?

Anonimo 1 Ho avuto un'ottima supervisione sulla componente espositiva (struttura di paper e tesi, scrittura scientifica e così via), meno sulle conoscenze teoriche e sugli strumenti metodologici. Il tutor ha sempre supportato la mia attività scientifica.

Marco Biasio Lavoro con lo stesso supervisore da ormai tre anni, dalla preparazione della tesi magistrale al periodo di dottorato. Sebbene, soprattutto all'inizio della nostra collaborazione, i rapporti umani non siano sempre stati dei migliori, specialmente in relazione al piano comunicativo, lo scorrere del tempo e il rispetto reciproco hanno appianato molte divergenze e hanno facilitato lo scambio intellettuale. Lo considero uno dei più importanti traguardi del mio percorso, soprattutto da un punto di vista umano (che per me è fondamentale, ben più e ben prima di quello prettamente scientifico). Nel nostro dialogo vi sono ancora dei limiti, dovuti principalmente a uno scarto nel numero e nella quantità di interessi specifici (nel metodo e nel merito), ma niente che lo possa inficiare alla base. Ho la fortuna di avere un supervisore molto ricettivo nei confronti delle mie proposte di partecipazione a varie tipologie di convegni (e alla natura dei lavori di volta in volta presentati).

Martina Napolitano Il mio supervisore mi è stato accanto durante tutto il mio percorso di ricerca, fornendomi spunti e approcci di lavoro utili. Ha accolto i miei contributi scientifici sempre positivamente e dandomi ottimi consigli.

Alessandro Achilli Abbiamo avuto un ottimo rapporto umano e mi ha coinvolto in convegni e progetti.

Anonimo 2 Ho ricevuto sostegno, indicazioni, consigli, ma avrei avuto bisogno di più critica verso il mio lavoro di ricerca. Ha accolto i miei contributi sempre molto positivamente.

Anonimo 3 Ho due supervisori, e il rapporto tra loro è sinergico, in un certo senso. Non posso dirmi pienamente soddisfatto, ma non ho di che lamentarmi, se non del fatto che mi sarei aspettato

un'impronta un po' più dialogica nell'impostazione del rapporto supervisore-dottorando. Non ho mai avuto ostacoli di alcun genere e ho potuto confrontarmi liberamente giungendo a ridimensionare, di conseguenza, molti dei miei progetti iniziali. D'altro canto, però, non ho mai ricevuto giudizi di valore di alcun tipo, né commenti o pareri "costruttivi" sui contenuti delle mie ricerche. Personalmente l'ho trovato un peccato, perché credo che oggi come non mai il sapere e il saper fare della ricerca (soprattutto in ambito umanistico) si muovano preferenzialmente con altri mezzi, tra cui la banale conversazione, che sono paralleli (e di rado trasversali, purtroppo) ai canali di diffusione più noti (pubblicazioni di vario genere, convegni e così via).

Lucia Baroni Il mio supervisore è molto disponibile nel confrontarsi con me rispetto al mio progetto di ricerca, un tema sul quale egli detiene una vasta conoscenza. Ha seguito passo passo l'iter organizzativo del convegno dottorale che abbiamo organizzato a Udine *Le forme dell'Intertestualità: dalla citazione all'allusione*. Il supervisore è favorevole alla mia partecipazione a convegni dottorali, poiché rappresentano un vero e proprio momento di crescita e confronto. Per quanto riguarda conferenze e convegni di più ampio respiro, invece, egli mi suggerisce, per il momento, di concentrarmi sulla ricerca e di approfondire il più possibile i miei studi.

Giorgia Rimondi Molto positivamente. Il supervisore mi ha sempre fornito indicazioni utili.

Anonimo 4 Il supporto, i suggerimenti e l'incoraggiamento forniti dal mio supervisore sono stati fondamentali per me. Ha accolto positivamente il mio apporto scientifico, spronandomi sempre a partecipare a convegni e pubblicare.

Eleonora Bentivogli Sono stata seguita, corretta e incoraggiata durante tutto il percorso. Mi è dispiaciuto solo che il progetto di ricerca si sia rivelato in larga parte già studiato in modo approfondito. Il lavoro che mi ha dato più soddisfazione e che costituisce il nucleo più innovativo della mia te-

si si concentra in fin dei conti in un unico capitolo. Ho partecipato ad almeno un progetto “collaterale” per anno. In un’occasione sono stata io a rifiutare un invito, perché temevo avrebbe preso troppo tempo al mio lavoro di tesi dottorale. Mi ha anche coinvolta in traduzioni per eventi culturali.

Anonimo 5 Il mio supervisore è stato una guida fondamentale durante i tre anni e continua a esserlo. Si è sempre dimostrato disponibile a consigliarmi, a leggere e correggere i miei interventi e i miei elaborati.

Daniele Franzoni La mia tutor, Laura Salmon, mi ha seguito con attenzione e competenza fin dalla scelta del tema. Durante la stesura della tesi, grazie al suo contributo, ho avuto modo di maturare una buona coscienza scientifico-metodologica, incrementare la mia competenza riguardo alla cultura e alla storia russa, migliorare di molto le mie capacità espositive e argomentative. Mi ha sempre spronato a cogliere tutte le occasioni che mi si sono presentate e a mettermi sempre in gioco.

Anonimo 6 Molto favorevolmente, ho svolto il mio lavoro in quasi totale autonomia.

Federico Iocca Sono soddisfatto del supporto scientifico del mio supervisore. Credo che abbia accolto la mia attività scientifica in maniera abbastanza positiva, infatti mi ha coinvolto per delle traduzioni da pubblicare in un’antologia poetica.

Cheti Traini Ritengo il supporto scientifico del mio supervisore adeguato, mi ha permesso anche di avere contatti per pubblicazioni riguardo alla mia ricerca. Valuto in generale positivamente il suo appoggio alla mia attività scientifica.

Silvia Ascione Nelle fasi iniziali, in cui la ricerca stava ancora prendendo forma, ho goduto di un’autonomia pressoché totale (tanto necessaria per la crescita scientifica quanto apprezzata), tuttavia sarebbe stato auspicabile un intervento del supervisore per indicare la giusta prospettiva di ricerca. Invece, nella fase di redazione il supporto del supervisore è stato essenziale, puntuale e acuto. Ha accolto positivamente il mio apporto scientifico, of-

frendo il suo contributo supervisionando e fornendo consigli.

Anonimo 7 Il mio supervisore ha sempre saputo consigliarmi e sostenermi durante il mio percorso di dottorato, fornendomi indicazioni utili per migliorare il lavoro e suggerimenti fondamentali a livello metodologico. Ha accolto la mia attività scientifica sempre con molto entusiasmo, sollecitandomi continuamente a prendere parte a convegni e a pubblicare i miei contributi.

Anonimo 8 Mancanza di reale interesse, interventi sterili sul testo della tesi, apporto nullo nelle indicazioni di bibliografia o metodologie da adottare. Ha accolto con sostanziale indifferenza la mia attività scientifica, a volte quasi con fastidio.

Anonimo 9 Il supervisore non è specializzato nell’ambito trattato durante la ricerca, ma ha saputo fornire consigli metodologici, segnalare le parti scientificamente meno solide durante la stesura e suggerire cambiamenti utili. L’accoglienza del mio apporto scientifico è stata positiva ed entusiasta. Il riconoscimento delle competenze attraverso pubblicazioni e partecipazioni a convegni è stato ritenuto importante.

Tania Triberio Il mio tutor è stato sempre presente e disponibile; le sue osservazioni mi hanno aiutato molto a migliorare il mio senso critico, argomentando le scelte di volta in volta adottate. Ha accolto in maniera positiva la mia attività scientifica. Abbiamo anche discusso della possibilità di creare una maggiore sinergia tra università e scuola superiore, attraverso vari progetti, come ad esempio il Tandem o periodi di tirocinio di studenti universitari a scuola.

Chiara Rampazzo Il mio supervisore è sempre stato molto disponibile e attento nei miei confronti. Sono soddisfatta del lavoro che abbiamo svolto insieme. Ha accolto positivamente le mie iniziative, ha sempre cercato di farmi acquisire sicurezza e autonomia “intellettuale”. Inoltre, mi ha dato la possibilità di conoscere in maniera più approfondita il funzionamento di una rivista scienti-

fica, permettendomi di entrare nella segreteria di redazione.

Anita Frison Il mio supervisore mi ha seguito in modo puntuale. Mi ha incoraggiato quando necessario e offerto sempre consigli molto pragmatici. Inoltre, mi ha coinvolto come segretaria di redazione in una rivista accademica. Ho avuto la fortuna di trovare una persona non solo molto competente, ma anche estremamente gentile e disponibile.

Cristina Cugnata Nel corso del triennio di studi dottorali il supporto del mio supervisore è stato costante in termini di indirizzamento metodologico e di aiuto nell'inquadramento delle problematiche affrontate. Poiché però il periodo e l'argomento trattato si discostavano molto dall'ambito di ricerca e di interesse del mio supervisore sarebbe stato più efficace individuare un secondo supervisore, in ambito italiano o europeo, con cui poter lavorare in maniera più mirata sul tema di indagine. Per quanto concerne la mia attività scientifica l'ha sempre accolta positivamente. Tuttavia, avrei trovato utile un maggiore coinvolgimento in altre attività, collaterali rispetto al percorso di dottorato, semplicemente perché, vista la mole di lavoro, si rischia di focalizzarsi fin troppo su un singolo tema o aspetto perdendo di vista molto altro. Il coinvolgimento, seppur limitato, in altri progetti culturali sarebbe potuto essere un ottimo pretesto per trovare nuove idee, spunti di indagine, per fare riflessioni più ampie, e per alimentare la motivazione e la convinzione nel perseguire determinati obiettivi.

◇◇◇

Perché hai deciso di intraprendere un percorso di studi dottorali? Quali sono/erano le tue aspettative iniziali? Sei soddisfatto di questa esperienza? Che considerazioni puoi fare alla fine del dottorato?

Anonimo 1 Avevo una forte passione per i temi affrontati durante il percorso di studi precedente e ho sempre desiderato poter fare ricerca. Le mie aspettative iniziali erano legate soprattutto alla

possibilità di apprendere nuove nozioni e poter consolidare la mia formazione metodologica. In generale sono soddisfatto del percorso di studi, anche se con il famoso “senno di poi” avrei fatto scelte orientate alla costruzione di un curriculum più coerente e meno legato ai miei tanti (troppi, per il mondo accademico) interessi. Inoltre penso che il percorso di dottorato mi abbia chiesto un po' poco in termini di apprendimento metodologico. Ho lavorato troppo alla mia ricerca e non abbastanza alla formazione.

Marco Biasio Risposta noiosa e banale ma sincera: amo da sempre studiare e mi affascinava l'idea di venire addirittura pagato per questo, seppur per un periodo di tempo relativamente limitato (capirai...). Nessuna brama di visibilità o di future (e inesistenti) posizioni di prestigio: cerco la conoscenza per la conoscenza, nella speranza di poter capire meglio me stesso, il mondo che ci circonda e, perché no, di condividere quanto scopro con persone che possano avere degli interessi in comune con me. Sono cosciente che la mia risposta apparirà a molti bizzarra se non borderline, ma desidero essere sincero, e la sincerità a volte si paga anche con un pizzico di *naïveté*. Da quando ho imparato che nulla nella nostra esistenza è mai davvero sotto controllo e che ogni più piccolo inconveniente può mandare all'aria anni di piani meticolosamente (e vanamente) progettati, ho sempre cercato di non pianificare la mia vita in base ad aspettative irrealizzabili o, come si direbbe, “bigger than life” – che, se deluse, come spesso accade, possono rivelarsi dei boomerang formidabili. L'unica cosa che speravo – aspetto tutt'altro che banale, se ci si pensa – era quella di incontrare persone, prima che dottorandi: nuovi amici, prima che colleghi competenti; poter costruire con loro (o, più realisticamente, con la maggior parte di loro) un'affinità culturale e intellettuale capace di resistere al tempo e alle avversità. Sono contento di dire che, almeno in questo, sono stato fortunato.

Se per “soddisfatto” intendiamo la coscienza del privilegio di poterci mantenere studiando le cose

che più ci piacciono (un privilegio che da molte altre parti non esiste e di cui spesso ci sfugge il valore), mi posso certamente dichiarare soddisfatto. Difficile aspettarsi molto di più, data la considerazione, anche sociale, di chi fa ricerca oggi, a tutti i livelli (spesso ripeto, scherzando ma non troppo, che noi dottorandi siamo la penultima ruota del carro, in quanto non godiamo nemmeno della menzione d'onore del modo di dire). Rileggendo alcune delle risposte che, nella precedente anketa, dottorandi e post-doc di allora davano in merito alla loro condizione viene quasi da sorridere: si direbbe che “mala tempora currunt” in ogni epoca e a ogni latitudine, e molte di quelle criticità oggi appaiono quasi inconsistenti – specie considerando che allora l'ondata nera dell'Internet 3.0, dei social, della post-verità e della crescente incomunicabilità fra settori sempre più ampi della nostra società si profilava in forma solamente embrionale.

Se per “soddisfatto” intendiamo invece l'approdo alla meta, la risposta positiva alle domande esplicitamente poste dalla ricerca, allora no, non sono soddisfatto e non mi aspettavo di esserlo. Alla consegna del premio Solženicyn, nel 2007, Andrej Anatol'evič Zaliznjak disse che “istina suščestvuet, i cel'ju nauki javljaetsja ee poisk”. Mi piace ricordarlo, di tanto in tanto, per riscoprire il senso profondo della ricerca, mia e altrui: conscio del fatto, tuttavia, che si tratta di un traguardo a cui si tende e ci si avvicina progressivamente senza mai raggiungerlo del tutto, così come – citando il classico esempio di Cusano – un poligono inscritto in una circonferenza non arriverà mai del tutto a identificarsi con essa, per quanto si moltiplichino lati e angoli. Ecco, vero ricercatore secondo me è proprio chi continua a tendere alla verità, pur nella consapevolezza che non riuscirà mai a raggiungerla. Non posso pronunciarmi in merito alla fine del mio percorso. In un anno o poco più queste considerazioni sparse potranno invecchiare molto rapidamente o risultare più attuali di prima.

Martina Napolitano Per interesse verso la

letteratura contemporanea e verso l'insegnamento in ambito accademico. Mi aspettavo di acquisire contenuti, pubblicare, poter approfondire le conoscenze nel settore di ricerca, ricevere istruzioni su come proseguire poi il percorso nell'accademia. Sono soddisfatta, ma ho trovato pesante il numero di seminari obbligatori non inerenti al mio ambito di studi e mi è mancata la formazione verso l'insegnamento della materia.

Alessandro Achilli Per passione per l'ambito di studi. Sono soddisfatto, sapevo da subito che alla fine del percorso ci sarebbe stata molta incertezza.

Anonimo 2 Per seguire le mie passioni e poter trovare lavoro nell'ambito della ricerca sui paesi che amo. Sono soddisfatto, ma pensavo di trovare più spazio di confronto.

Anonimo 3 Perché avevo l'illusione di poter far parte dell'*entourage* della cultura. Mi aspettavo un percorso sicuramente faticoso e stressante, ma in certa misura anche appagante. Speravo che avrei potuto avere uno scambio continuo e stimolante con i supervisor e con i docenti in generale che si occupano o si sono occupati del mio stesso tema di ricerca.

In fin dei conti, non posso dirmi insoddisfatto: ho avuto l'opportunità di dedicarmi a una cosa che amo, studiare, per altri tre anni. Come se non bastasse, essendo pure retribuito. Cosa si può desiderare di più?

Invece, desiderare di più si può, senza dubbio. Mi ricollego alla risposta che ho dato al punto precedente: le mie aspettative e speranze sono state frustrate. Il percorso è stato (e continua a essere) faticoso e stressante, ben poco appagante. Di scambi con i supervisor e con altri docenti ne ho avuti parecchi, ma non sempre stimolanti. Ricordo alcuni colleghi che hanno cercato di dissuadermi dall'intraprendere questo percorso di studi prima che io stesso riuscissi a farcela, per tutti questi motivi, uniti ad altri esclusivamente personali nel rapporto di lavoro (perché di questo si dovrebbe trattare, alla fine) tra dottorando e supervisore. Oggi

non so come spiegare, né a me stesso, né agli altri, che ho ancora passione per ciò di cui mi occupo, e che coltivo ancora l'illusione di poter proseguire la carriera universitaria, in qualche modo. So solo che non è grazie a quell'insieme di situazioni e di rapporti umani che costituiscono il "dottorato di ricerca". Probabilmente non sono un buon ricercatore: non mi sembra di contribuire in alcun modo all'avanzamento dello stato dell'arte; non mi sto occupando di cultura, né in senso stretto, né in senso lato, e le pochissime opportunità di divulgazione che sto cogliendo sono frutto di un lavoro condotto autonomamente. Una domanda mi perseguita: interesserà mai a qualcuno il lavoro che sto facendo? Ma soprattutto, qualcuno lo leggerà? Se tornassi indietro, sicuramente non rifarei questa scelta.

Lucia Baroni Studiare è sempre stata la mia passione e sin dall'inizio della mia carriera universitaria ho guardato al dottorato come il necessario completamento di quest'ultima.

Prima di intraprendere questo percorso di studi non credevo, onestamente, che al dottorando venisse chiesto di seguire un numero elevato di seminari e convegni affatto inerenti al suo ambito di ricerca.

In generale posso affermare di essere soddisfatta del mio dottorato in slavistica perché mi permette di approfondire argomenti e tematiche di estremo interesse, lavorando in biblioteche in cui sono conservati ricchi fondi slavistici e confrontandomi con il mio supervisore e i miei colleghi.

A questo proposito, ci tengo a precisare che i convegni dottorali ai quali ho partecipato (sia da relatrice, che come uditrice) si sono rivelati dei veri e propri momenti di crescita umana e professionale, dove il confronto tra noi dottorandi è stato sempre positivo e produttivo.

Giorgia Rimondi Per avere la possibilità di fare ricerca nel mio ambito specifico, relativamente poco studiato in Italia. Mi aspettavo di potere proseguire nell'ambito della ricerca. In generale sono soddisfatta.

Anonimo 4 Desideravo fortemente proseguire

gli studi universitari, vedevo il dottorato come una loro continuazione naturale. Ero spaventato dalla mole del lavoro, ma non vedevo l'ora di concentrarmi sulle letterature di specializzazione, di partecipare a convegni dove avrei incontrato altri colleghi con cui confrontarmi, e di viaggiare per fare ricerca. Sono soddisfatto di aver intrapreso il dottorato e, soprattutto, di essere riuscito a portarlo a termine.

Eleonora Bentivogli Per curiosità, interesse per la materia, possibilità di trascorrere un altro periodo di studi a Praga. Mi aspettavo un'esperienza culturale di alto livello, senza pensare che necessariamente fosse un primo passo verso la carriera accademica.

Sono in generale contenta di questi tre anni di formazione specialistica che mi hanno messa più volte alla prova. Tuttavia noto con rammarico che, specialmente in Italia, la spendibilità sul piano lavorativo delle competenze acquisite resta molto bassa.

Anonimo 5 Per passione nei confronti della lingua russa e desiderio di approfondirne la conoscenza. Il mio obiettivo è stato fin da subito quello di intraprendere la carriera accademica e sono soddisfatto per le opportunità che mi si sono presentate alla conclusione del dottorato.

Daniele Franzoni Perché amo la Russia, in particolare il periodo sovietico, in tutti i suoi aspetti e ne volevo sapere di più, anche se inizialmente dal dottorato non sapevo bene cosa aspettarmi. In generale posso dirmi soddisfatto. Le mie competenze odierne non sono paragonabili a quelle di quando ho iniziato questo percorso. Inoltre, ho avuto la possibilità di entrare in contatto con altri studiosi e dottorandi di ogni parte del mondo, cosa che mi ha arricchito non solo a livello professionale, ma anche a livello umano.

Anonimo 6 Per ampliare le possibilità di lavorare nel campo delle discipline umanistiche e imparare un solido metodo di ricerca. Sono soddisfatto del risultato ottenuto nei tempi stabiliti e dell'ambito di ricerca scelto. Alla fine del percorso sono pe-

rò emerse lacune che avrebbero potuto essere colmate durante il percorso dottorale, se ci fosse stata un'impostazione diversa del lavoro.

Federico Iocca Per passione verso la materia trattata. In generale sono soddisfatto del mio percorso di crescita e dei risultati raggiunti durante il corso di dottorato.

Cheti Traini Ho iniziato il mio percorso dottorale a distanza di anni dal conseguimento della laurea e dopo altre esperienze di studio e lavorative. Volevo ritornare un po' alle origini della mia formazione e riprendere un progetto (quello di intraprendere un dottorato di ricerca) al quale avevo continuamente pensato ma che poi, per alterne vicende di vita, avevo dovuto rimandare, nonché dedicarmi esclusivamente a un campo di studi che mi appassionava per un periodo di tempo relativamente lungo. In generale direi che sono mediamente soddisfatta. Ho sofferto molto la solitudine di essere l'unica dottoranda in slavistica del mio ciclo e quindi mi è mancato il confronto continuo con altri colleghi dello stesso ambito di studi.

Mi sarei aspettata inoltre di trovare un'organizzazione meno attenta a politiche formative formali (soprattutto degli ultimi due anni di dottorato) e maggiormente coinvolta a supportare il dottorando in un percorso di preparazione meno fumoso e più concreto.

Silvia Ascione Essenzialmente per passione. L'incontro con la cultura russa per me è stato un vero e proprio colpo di fulmine, più la conoscevo e più la amavo. Quindi, una volta conclusi gli studi, sentivo di non avere alternative: volevo immergermi nello studio della letteratura russa. Non avevo molte aspettative, ero molto concentrata sul percorso. Probabilmente credevo che dopo il dottorato ci sarebbero state maggiori opportunità per continuare a lavorare nell'ambito della ricerca. In generale mi ritengo soddisfatta; ritengo il dottorato un'esperienza unica che ha segnato profondamente la mia vita. Il problema è quello già segnalato: l'università incoraggia e sostiene i dottorandi, ma poi lascia orfani

i dottori di ricerca. Formare greggi di dottori senza offrire loro delle possibilità concrete di inserimento e ricerca dopo il conseguimento del titolo non ha senso.

Anonimo 7 Perché ho pensato fosse la giusta prosecuzione del percorso universitario, un'occasione importante per continuare a fare quello che mi piace. Ormai giunto a conclusione di questo percorso mi definisco abbastanza soddisfatto, nonostante qualche difficoltà e alcuni momenti di crisi. Quando ho iniziato non avevo ancora le idee molto chiare su cosa volesse dire "fare dottorato", quindi non avevo neppure grandi aspettative. Ora posso dire che questi tre anni mi sono serviti per approfondire le mie ricerche, imparare nuove metodologie di lavoro e nuovi approcci. In generale sono stati anni importanti per la mia crescita.

Anonimo 8 Per approfondire lo studio della letteratura e per apprendere metodologie di ricerca. Mi aspetterei un naturale proseguimento dell'attività di ricerca dopo il dottorato, ma le prospettive sembrano mortificanti. Sono soddisfatto del mio percorso di crescita personale, della maggiore sicurezza acquisita nei convegni, delle mie pubblicazioni. Non sono soddisfatto del clima nel quale ho svolto il dottorato, che mi ha trasmesso un costante senso di inadeguatezza, della mancanza di un reale sostegno da parte del tutor e soprattutto del vuoto del dopo dottorato.

Anonimo 9 Volevo approfondire lo studio di alcune tematiche sfiorate durante i 5 anni di studio universitario. I docenti hanno segnalato alcune mie buone capacità e mi hanno consigliato di continuare gli studi. Non avevo un'idea chiara e precisa di cosa fosse un dottorato di ricerca, dunque non nuttivo particolari aspettative, se non quella di imparare un mestiere dalle basi e acquisire nuove competenze. Forse mi aspettavo maggiori indicazioni e approfondimenti relativi alla slavistica nel primo anno di frequenza delle lezioni. Il percorso di studi intrapreso è stato tortuoso e fatto di alcuni ripensamenti. A esperienza conclusa posso esprimere sod-

disfazione per la mia maturazione e crescita, a livello scientifico e umano. In particolare, credo di aver imparato a cambiare idea e modificare il mio punto di vista grazie all'approfondimento e allo studio.

Tania Triberio Perché è sempre stato forte in me il desiderio di approfondire la ricerca su temi legati alla lingua di specializzazione e di poter, in tal senso, collaborare con l'università. Mi aspettavo di poter avviare una collaborazione con colleghi che si occupano di lingua russa, di confrontarmi con loro, di proseguire nella ricerca e di migliorare le mie competenze anche nell'ambito dell'insegnamento. Sono molto soddisfatta del percorso di studi intrapreso. Non nego sia stata un po' dura, specialmente alla mia età (non più giovanissima); non nego che tante volte lo sconforto abbia preso il sopravvento, per la mole di lavoro, per il dover coniugare i tanti impegni e le scadenze del dottorato con il lavoro a scuola e la vita privata... ma rifarei tutto! Il dottorato è sempre stato il mio "sogno nel cassetto" e l'ho realizzato avanti negli anni; l'ho voluto fortemente! Mi ha dato tanto, sia a livello di crescita personale e professionale, sia a livello di rapporti interpersonali.

Chiara Rampazzo Ho deciso di intraprendere un percorso di studi dottorali perché desideravo approfondire lo studio degli argomenti trattati durante la specializzazione e apprendere nuove metodologie di ricerca. In tal senso ho avuto quindi la possibilità di studiare temi che mi interessano particolarmente, di lavorare ad aspetti nuovi e molto stimolanti, di accrescere le mie capacità e competenze non solo tecniche, ma anche sociali e relazionali. In generale mi ritengo soddisfatta di questo percorso. Avrei però preferito un approccio diverso nell'organizzazione generale del dottorato, nel quale fosse attribuito maggior rilievo alla formazione metodologica, e avrei favorito una condivisione più spontanea tra le diverse aree disciplinari.

Anita Frison Al termine della laurea magistrale ritenevo la mia preparazione ancora lacunosa, e mi pareva quindi naturale e necessario continuare gli studi. Non avevo delle aspettative ben precise,

a parte quella di potermi dedicare per altri tre anni allo studio. Sì, sono soddisfatta del percorso che ho intrapreso. Durante questi anni ho imparato molto, e conosciuto professori e colleghi non solo validi ma anche molto umani. Una considerazione importante che sento però di dover fare riguarda la scarsità di strumenti metodologici che mi sono stati forniti; il corso di dottorato non prevedeva infatti una formazione di tipo metodologico, che ritengo essere assolutamente doverosa e non opzionale.

Cristina Cugnata Perché mi interessava proseguire con gli studi, ampliare il tema di ricerca trattato alla fine del percorso di laurea magistrale, acquisire nuovi metodi e strumenti di analisi. Mi aspettavo di poter riuscire a lavorare in ambito accademico restituendo così all'università stessa ciò che aveva investito sulla mia preparazione e formazione.

In generale ritengo di essere soddisfatta del dottorato di ricerca perché è stato un percorso duro e faticoso che mi ha preparata a saper affrontare e gestire situazioni e problematiche complesse. Inoltre, ho avuto l'opportunità di instaurare ottime conoscenze soprattutto grazie a progetti di networking condivisi con alcuni colleghi di Ca' Foscari e/o di altri atenei (convegni dottorali, trasmissioni radio, e così via). Devo però aggiungere che ho trovato sconfortante la scarsa importanza o, ancor peggio, il non riconoscimento attribuiti al titolo di dottore di ricerca nella fase successiva al conseguimento del titolo, quella di ricerca del lavoro.

◇◇◇

Se potessi/avessi potuto partecipare all'organizzazione del tuo percorso di studi dottorali, cosa cambieresti/avresti cambiato, aggiunto o eliminato?

Anonimo 1 Avrei aggiunto un primo anno di corsi di formazione metodologica con obbligo di frequenza, avrei reso obbligatorio almeno un semestre di studio presso una istituzione estera, avrei creato momenti (con cadenza trimestrale) in cui i dot-

torandi devono presentare lo stato d'avanzamento della propria ricerca, avrei previsto dei crediti formativi specifici per la partecipazione attiva del/la dottorando/a alla vita accademica (ore in organizzazione di convegni, partecipazione a conferenze pubbliche, tutorato studenti, supporto esami, didattica integrativa, gestione Erasmus). Infine avrei previsto un corso di orientamento al post-dottorato, che preveda formazione su tutto ciò che riguarda il dopo (come funzionano i bandi europei, i PRIN, i post-doc, cosa è e cosa serve per ottenere l'abilitazione scientifica, come vengono valutati i prodotti della ricerca, cosa sono le riviste di fascia A, e così via).

Marco Biasio Avrei modificato l'impostazione della e alla didattica comune, rendendola più vicina a tutti, anziché un peso morto, un compito gravoso cui bisogna ottemperare a tutti i costi. Questo lo si fa non solo fornendo ai dottorandi conoscenze tecniche specifiche che possano aiutarli a organizzare in maniera migliore il proprio lavoro, ma anche mettendo in comunicazione le varie anime scientifiche di ciascun ciclo, trasformando la settorializzazione in un'opportunità di dialogo. Questo a Padova si fa già da un paio d'anni, grazie al ciclo di incontri seminariali dell'Officina del Dottorato (che, se posso permettermi un inciso, mi hanno permesso di ascoltare e conoscere ricerche e metodologie con cui in nessun altro modo avrei potuto entrare in contatto), ma si tratta di un'iniziativa proposta e gestita dai dottorandi stessi, se si vuole dal basso, in nessun modo suggerita a livello di "quadri" universitari.

Per quanto riguarda l'entità fumosa che risponde al nome di "slavistica" e sotto il cui cappello confluiscono indiscriminatamente linguistica, filologia, letteratura, cultura, antropologia e chissà cos'altro ancora, sono stati fatti dei grandi passi avanti negli ultimi anni, grazie all'intraprendenza e al pragmatismo di molti bravi dottorandi che hanno permesso la creazione di uno spazio comune in cui far dialogare, fra di loro, giovani ricercatori di slavisti-

ca provenienti da esperienze anche molto diverse fra di loro. Io stesso sono intervenuto al più recente di questi incontri, quello svoltosi a Udine nel novembre del 2018, e pur avendo un profilo molto diverso dalla maggior parte degli altri partecipanti ho trovato un ambiente ricettivo, curioso e informale. Sono stato molto contento di aver avuto l'occasione di conoscere giovani e preparatissimi studiosi con cui difficilmente avrei avuto l'opportunità di dialogare al di fuori di questo contesto *ad hoc* e con cui, lo spero vivamente, il rapporto proseguirà anche negli anni a venire.

Martina Napolitano Avrei inserito seminari attinenti agli ambiti di studio dei dottorandi e seminari formativi relativi alla didattica.

Alessandro Achilli Avrei inserito più seminari metodologici e letture obbligatorie.

Anonimo 2 Avrei inserito più attività, e avrei coinvolto più attivamente i dottorandi in attività di insegnamento e di ricerca.

Anonimo 3 A mio avviso bisogna ripensare radicalmente la didattica rivolta ai dottorandi, sia per fornire maggiori strumenti metodologici per condurre il lavoro di ricerca, sia per permettere il confronto con docenti o esperti. Ma c'è bisogno di un terreno comune da cui partire, e nel mio caso c'è stato una volta su venti (si veda la risposta alla domanda sulla didattica). Se io ho concordato con il supervisore di svolgere una ricerca finalizzata alla stesura di una tesi, per esempio, sulle lettere del monaco Chrabr, perché devo essere OBBLIGATO a seguire una lezione sul cosiddetto realismo magico? Perché non posso frequentare dei corsi tenuti da un docente (o dal supervisore) che siano concordati, come se si trattasse di una sorta di piano di studi per il dottorato di ricerca, ma finalizzati a un approfondimento utile per il lavoro che intendo condurre? Non so precisamente come sia la situazione in atenei diversi, ma fino a ora la situazione nel mio è stata tragica.

Lucia Baroni Se avessi potuto partecipare attivamente all'organizzazione del dottorato, avrei si-

curamente ridotto il numero delle ore obbligatorie destinate alla didattica. Non credo sia molto utile per il dottorando seguire un ricco programma di seminari e convegni del tutto distanti dal suo ambito di ricerca. Piuttosto, avrei trovato interessante la proposta di una sorta di “piano di studi”, in cui ogni dottorando avesse potuto scegliere quali e quanti seminari frequentare in maniera continuativa.

Mi piacerebbe, infine, che il corso di dottorato coinvolgesse di più il dottorando nell’organizzazione didattica di seminari e lezioni.

Giorgia Rimondi Avrei aggiunto seminari specifici su pubblicazioni e finanziamenti nell’ambito della slavistica.

Anonimo 4 Mi sarebbe piaciuto essere coinvolto già da allora nell’insegnamento universitario.

Eleonora Bentivogli Avrei preferito dei seminari metodologici ben strutturati alle occasionali conferenze dedicate agli argomenti più svariati. So che di recente La Sapienza ha attivato un nuovo corso di dottorato di studi germanici e slavi e che risponde a queste esigenze. Spero che abbia successo e sia presto imitato altrove. Credo che i punti più critici non riguardino tanto la slavistica, quanto i corsi di dottorato in generale. Mi sembra evidente che sono troppe le persone a conseguire questo titolo, a fronte del numero di ricercatori che il sistema universitario italiano è in grado di assorbire. Da un lato sono convinta che il titolo dovrebbe essere valorizzato in altri contesti (docenze nelle scuole secondarie, concorsi nell’amministrazione pubblica, incarichi nell’editoria e così via), dall’altro credo che si dovrebbe intervenire per diminuire il numero di posti e fare sì che tutti siano coperti da borsa di studio.

Anonimo 5 Avrei dato la possibilità di scegliere i seminari e le lezioni a cui partecipare in base all’interesse.

Daniele Franzoni Il problema più rilevante che ho riscontrato è stato quello finanziario. Non essendo beneficiario di borsa di studio, non ho avuto

pressoché nessun appoggio da parte dell’istituzione per le spese che ho dovuto affrontare: per i non beneficiari di borsa di studio sono stati stanziati solamente mille euro, spalmati in tre anni, come rimborso delle spese di viaggio sostenute per partecipare alle conferenze. L’assenza di supporto finanziario da parte dell’istituzione porta anche un ovvio squilibrio competitivo fra dottorandi.

In questo quadro, l’abolizione della norma che proibisce ai dottorandi di lavorare nell’università di appartenenza potrebbe essere una parziale soluzione al cronico sottofinanziamento delle borse di studio.

Anonimo 6 Avrei proposto un maggior numero di convegni, seminari e pubblicazioni, della didattica obbligatoria (per un numero contenuto di ore), avrei fornito maggiori informazioni su bandi europei ed extraeuropei.

Federico Iocca Avrei puntato più sull’internazionalizzazione del percorso di studi e sull’attivazione di contatti diretti con docenti stranieri specializzati nel mio campo di studi.

Cheti Traini Avrei arricchito il percorso con un numero maggiore di incontri tra dottorandi e tra dottorandi e docenti, incentivato l’organizzazione di seminari e giornate di studio tra dottorandi, coinvolto i dottorandi in gruppi di lavoro e ricerca, prevedendo anche una loro parziale partecipazione (con opportuna supervisione) all’attività didattica d’ateneo supportata dal docente tutor o altri docenti disponibili all’interno dello specifico ambito di studi.

Silvia Ascione Avrei snellito tutta la mole di pratiche burocratiche di cui ogni dottorando è tenuto a occuparsi e avrei concepito il primo anno come un’annualità volta a colmare tutte le lacune esistenti, durante la quale dedicarsi alle letture, letterarie e critiche, canoniche del settore.

Anonimo 7 Avrei voluto che tra le attività didattiche del primo anno ci fossero state lezioni attinenti al mio percorso di studi.

Anonimo 8 Avrei aggiunto lezioni di lingua e di filologia, seminari dal respiro molto ampio che coprissero tutta la storia letteraria del paese, laboratori di traduzione e di scrittura accademica.

Anonimo 9 Avrei certamente inserito una maggiore formazione slavistica durante il primo anno di dottorato. So che in passato si organizzavano molti seminari e attività tenute da illustri slavisti, e credo che l'esperienza e i consigli di specialisti del settore (in aggiunta a quelli del supervisore) sarebbero stati molto utili per impostare le basi del lavoro, che invece ho dovuto imparare a costruire in corso d'opera e in maniera piuttosto autonoma.

Tania Triberio Non è facile rispondere a questa domanda; in generale l'organizzazione del mio percorso è stata molto buona, le proposte di attività varie e molto diversificate a seconda degli indirizzi di ricerca.

Chiara Rampazzo Avrei sicuramente proposto dei seminari di formazione metodologica, di approfondimento sulla critica letteraria con uno sguardo rivolto alla produzione più recente e avrei promosso un coinvolgimento diretto dei dottorandi nella pratica didattica.

Anita Frison Avrei creato dei seminari metodologici utili a far orientare in modo più produttivo i dottorandi all'interno delle rispettive branche di studi. Avrei anche dedicato un certo numero di ore alla didattica, visto che la prima opportunità lavorativa di dottore di ricerca è quasi sempre una docenza a contratto.

Cristina Cugnata Ritengo che sia fondamentale elaborare un piano di studi all'inizio del triennio di studi dottorali, da aggiornare e riapprovare eventualmente di anno in anno, in cui il/la dottorando/a in stretta collaborazione con il supervisore e il collegio docenti del corso di studi pianifica chiaramente il lavoro in termini di partecipazione a seminari (nel proprio ateneo e/o altrove), partecipazione a convegni/conferenze/tavole rotonde/giornate di studi, soggiorni all'estero, altre attività propedeutiche alla propria ricerca al fine di creare un profilo accademico

e professionale efficace, coerente, competitivo e concretamente spendibile in ambito lavorativo.

Infine, penso che ciascun dipartimento, in accordo con i singoli supervisori e/o responsabili d'area, dovrebbe offrire a ciascun dottorando l'opportunità di condividere la ricerca svolta, i risultati e i dati raccolti al fine di favorire la divulgazione scientifica e l'arricchimento dei contenuti dei corsi previsti dall'offerta formativa.



Qual è stato il ruolo dell'Ais all'interno del tuo percorso di studi dottorali? Cosa ti ha offerto? E cosa ti aspetteresti?

Anonimo 1 Non sapevo dell'esistenza dell'Ais durante il dottorato. Dall'Ais mi aspetto un'azione su due fronti. Sul fronte pubblico mi aspetto che combatta a livello istituzionale e ministeriale perché venga riconosciuta una maggiore dignità dei giovani slavisti, sia in termini di possibilità lavorative sia in termini di promozione della disciplina (cerchiamo di far capire quanto prezioso è il nostro lavoro, anche al di fuori degli ambienti accademici!).

Sul fronte interno mi aspetto che l'Ais riconosca il grave status di incertezza in cui versano le nuove generazioni di slavisti in seguito alle riforme degli ultimi anni. Mi attendo che a questo riconoscimento segua una presa di coscienza collettiva di tutti gli slavisti italiani, in modo che tra generazioni ci sia supporto, soprattutto sul versante informativo. Mi aspetto che l'Ais possa essere il luogo in cui i giovani possano trovare consigli e informazioni su come meglio orientare le proprie scelte.

Marco Biasio Sarei curioso di sapere quanti dottorandi di slavistica, giovani e meno giovani, sanno che cos'è l'Ais e, soprattutto, che esiste un'Ais. Se lo scopo principale di una tale associazione è tutelare i propri affiliati – dalla mera rappresentanza istituzionale all'impegno per garantire la diffusione degli studi slavistici in Italia alla promozione del dialogo scientifico tra studiosi in Italia

e all'estero, sino a facilitare l'inserimento dei propri più giovani affiliati nel settore scientifico di appartenenza, anche grazie a un solido network di iniziative scientifiche ed editoriali – c'è moltissimo su cui lavorare. A titolo personale, l'Ais non ha avuto alcun ruolo nel mio percorso dottorale. Percepisco un totale disinteresse verso i giovani studiosi, uno scollamento assoluto tra cavilli burocratici e quotidianità, tra etichetta e pragmatismo che, in un'ottica funzionale, dovrebbe essere la prima cosa cui porre rimedio.

Martina Napolitano L'Ais ha supportato economicamente il convegno dottorale organizzato presso la nostra università.

Alessandro Achilli L'Ais ha supportato una conferenza di dottorandi da me organizzata.

Anonimo 2 Non è stato rilevante per me.

Anonimo 3 Prima di sentirne parlare da alcuni colleghi l'anno scorso, non sapevo nemmeno che esistesse. Non mi aspetto nulla, se non che venga portato avanti lo sforzo per l'inserimento lavorativo dei dottori di ricerca, condotto anche dal comitato nazionale per la valorizzazione del dottorato.

Lucia Baroni L'Associazione Italiana degli Slavisti si è dimostrata molto disponibile a finanziare una buona parte dei costi relativi al convegno dottorale *Le forme dell'Intertestualità: dalla citazione all'allusione*. Inoltre, trovo che il sito dell'Ais sia un portale piuttosto utile nella veicolazione di eventi, bandi e call for papers relativi alla slavistica.

Giorgia Rimondi Nessuno.

Anonimo 4 Sono grata all'Ais.

Anonimo 5 Nessuno. Non saprei cosa aspettarmi.

Daniele Franzoni Credo che l'Ais dovrebbe cercare di rendere il più accessibile possibile la produzione scientifica della slavistica italiana. Per esempio, oltre ai consueti e utilissimi pdf bibliografici che vengono pubblicati sul sito, si potrebbe costruire un database che raduna le informazioni bibliografiche circa la produzione scientifica del-

la slavistica italiana. Questo agevolerebbe di molto la ricerca di fonti per il nostro lavoro. Inoltre, credo che l'Ais dovrebbe supportare quanto più possibile le pubblicazioni in regime di open access, che sta diventando lo standard per i progetti di ricerca europea.

Per quanto riguarda il dottorato, ho trovato molto utile la sezione "Bandi e Call for Papers" del sito Ais, sempre aggiornata. Inoltre, credo dovrebbe esistere una procedura agevolata per i dottorandi desiderosi di iscriversi all'Ais.

Anonimo 6 Nessuno.

Federico Iocca Non ho avuto contatti con l'Ais.

Cheti Traini L'Ais ha rappresentato la migliore fonte di informazione riguardo all'organizzazione di convegni, seminari e giornate di studio e le più recenti pubblicazioni di studi slavistici.

Silvia Ascione Non ha avuto alcun ruolo.

Anonimo 7 Grazie all'Ais (innanzitutto attraverso il suo sito) ho saputo dell'organizzazione di convegni a cui ho partecipato, di nuove uscite editoriali, eventi, e così via.

Anonimo 8 Non sono iscritto all'associazione.

Anonimo 9 L'Ais non ha avuto un ruolo nel mio percorso di studi dottorali. Conosco il sito internet e lo ho consultato sporadicamente per avere informazioni su convegni, bandi, pubblicazioni ecc. Credo che l'Ais dovrebbe interessarsi maggiormente ai dottorandi di ricerca, promuovere maggiormente le attività relative alla slavistica in Italia e segnalare con maggiore puntualità convegni e bandi.

Tania Triberio Al momento non sono socia ma alcune delle mie pubblicazioni sono citate; penso sia una grande opportunità per poter conoscere altre persone che condividono interessi e scopi. Mi auguro un domani di poterne far parte.

Chiara Rampazzo L'Ais ha patrocinato e finanziato un convegno che abbiamo organizzato nel 2016. Mi sarei forse aspettata un maggiore coinvolgimento dei giovani dottorandi di slavistica all'interno delle attività dell'associazione, come potrebbe essere, ad esempio, l'organizzazione di in-

contri con cadenza annuale durante i quali i dottorandi abbiano la possibilità di esporre gli esiti della propria ricerca, di confrontarsi su nuove prospettive e così via, al fine di creare una solida rete comune.

Anita Frison L'Ais ha gentilmente cofinanziato il convegno per dottorandi di slavistica che ho organizzato nel 2016 insieme a Chiara Rampazzo e Cristina Cugnata. A parte questo non ci sono stati altri contatti. Sarebbe auspicabile che un'associazione di questo tipo cercasse di coinvolgere maggiormente i dottorandi, organizzando magari dei momenti di confronto annuali.

Cristina Cugnata Ho avuto modo di interagire con l'Associazione Italiana degli Slavisti solo in occasione del primo convegno dottorale per giovani slavisti, organizzato con le colleghe dell'Università degli Studi di Padova. In quel caso l'Ais ha concretamente supportato la nostra iniziativa (con un finanziamento e attraverso la pubblicità).

A mio avviso sarebbe utile che ciascun dottorando, che si occupi di lingue e letterature slave nel corso degli studi dottorali, fosse coinvolto più direttamente in alcune attività organizzate dall'associazione in primo luogo perché ciò permetterebbe di fare networking, di essere aggiornati costantemente e di poter partecipare a eventuali seminari, convegni o altre attività organizzate nel territorio nazionale.

Si potrebbe iniziare dal far circolare una semplice newsletter tra tutti i dottorandi e dall'organizzare uno o due eventi annuali fissi (tavole rotonde, workshop o altro) dove tutti i giovani ricercatori hanno la possibilità di incontrarsi, conoscersi e scambiarsi idee e progetti.



Quale strada professionale hai deciso di intraprendere? Perché? Stai riscontrato/hai riscontrato difficoltà? Di che tipo?

Anonimo 1 Ho deciso di intraprendere la carriera accademica. Le difficoltà che ho riscontrato e che riscontro tutt'ora, anche in questo momento,

sono legate soprattutto all'incertezza in cui mi trovo. Dopo anni e anni di formazione, contratti attesi e vinti che, seppur sprovvisti delle basilari garanzie sociali (quali malattia, contributi pensionistici, o un qualsiasi tipo di rimborso per la partecipazione a convegni), sono comunque meglio delle lunghe pause in cui si lavora comunque in attesa di un bando ma senza percepire uno stipendio, senza contare i concorsi falliti, tutto questo mina profondamente la motivazione di lavorare nell'area della didattica e della ricerca: l'università ha oltrepassato ormai da un po' i limiti della "scelta di vita".

Alessandro Achilli Dopo due anni di incertezza, con una borsa di 4 mesi all'estero e insegnamenti a contratto in Italia, ho trovato una buona posizione (in un altro paese).

Anonimo 2 Ho deciso di intraprendere la carriera accademica, che si sta rivelando fortunatamente possibile.

Giorgia Rimondi Docenza a contratto.

Anonimo 4 Kak ni stranno, lavorare nell'ambito dell'università e della ricerca è il mio desiderio più grande. Al momento sono contrattista con la speranza di ottenere un giorno una posizione più stabile.

Eleonora Bentivogli Non ho intrapreso un unico percorso professionale. Dopo un semestre di docenza presso l'Università di Udine mi sono trasferita in Inghilterra e ho accolto proposte diverse come insegnante di italiano, traduttrice, assistente per i servizi agli studenti, accompagnatrice turistica. Talvolta il PhD è stato d'aiuto; in altri contesti mi ha penalizzata l'età "avanzata". Naturalmente mi auguro un futuro di maggiore stabilità lavorativa, possibilmente in Italia.

Anonimo 5 Ho intrapreso il percorso accademico. Ho riscontrato delle difficoltà inizialmente nell'ottenere l'assegno di ricerca, principalmente per il solito motivo: mancanza di fondi.

Daniele Franzoni Vorrei restare nell'ambito accademico, ma vista la precarietà che lo carat-

terizza, non escludo, a malincuore, di dovermi dedicare ad altro.

Anonimo 6 Ricercatore.

Federico Iocca Per il momento quella universitaria, con grandi e persistenti dubbi sulla bontà di questa scelta. I motivi sono noti: in particolare precarietà dell'impiego, inadeguatezza della retribuzione (rispetto, ad esempio, alla situazione vissuta dai nostri colleghi all'estero) e subordinazione dei contenuti (la ricerca, l'insegnamento) alla miriade di incombenze di tipo burocratico-amministrativo.

Cheti Traini Non so se ci si possa riferire a una strada professionale da intraprendere nell'ambito universitario e della ricerca in Italia, vista la situazione stagnante e forse addirittura in regresso riguardo alle effettive possibilità di procedere nella carriera universitaria, se non con contratti a tempo, non adeguatamente retribuiti e con scarso riconoscimento generale per le attività di ricerca e didattica, soprattutto in ambito umanistico. Comunque, personalmente, cerco di portare avanti il percorso intrapreso, affiancandolo necessariamente ad altra attività di tipo lavorativo e non escludendo la possibilità di cercare altrove, fuori dai confini nazionali, possibilità di inserimento in ambito accademico.

Silvia Ascione Ho deciso di voler inserirmi nel campo della ricerca, in quanto ciò rappresenta la continuazione naturale della mia formazione (nonché la piena realizzazione della mia passione). A oggi, sono riuscita a ottenere solo diverse docenze a contratto nella mia università di origine e in altre. Tali docenze mi costringono ad affrontare numerosi viaggi nell'arco della settimana; la retribuzione è simbolica (non corrisponde nemmeno a un rimborso spese) e le spese di viaggio e permanenza completamente a mio carico. È disarmante vedere come l'università non riesca a offrire prospettive per i propri dottori di ricerca.

Anonimo 9 Sto attualmente cercando di capire se è possibile impostare un percorso all'interno dell'università o se è opportuno optare per strade professionali differenti. Le difficoltà che riscontro sono

relative al sistema universitario in generale e alla tematica di ricerca scelta durante il dottorato, che non è fra le più "spendibili" per partecipare a concorsi per assegni di ricerca.

Tania Triberio Sto continuando a insegnare nella scuola superiore, già lo facevo durante il percorso di dottorato.

Chiara Rampazzo Vorrei continuare nell'ambito della ricerca, perché significherebbe dare una certa continuità al percorso intrapreso sinora. Tuttavia la mancanza di prospettive economiche e occupazionali a breve termine e lo stato di generale precarietà incidono notevolmente, destabilizzando ogni certezza.

Anita Frison Ho deciso di tentare la carriera universitaria, perché mi piacerebbe continuare a occuparmi di letteratura russa. Le difficoltà sorgono inevitabilmente: le lunghe attese dei bandi, le lunghe attese per pubblicare, le docenze a contratto sulle quali non si può fare affidamento per guadagnarsi da vivere. Questa situazione di estrema incertezza rischia purtroppo di minare una passione molto forte.

Cristina Cugnata Ho le idee molto confuse e sono restia a intraprendere un percorso accademico post-dottorale. Inoltre, ho riscontrato enormi difficoltà nella ricerca del lavoro nonostante il mio titolo di studio che, molto spesso, non è compreso, riconosciuto e debitamente valorizzato.



◇ eSamizdat 2003



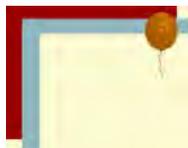
◇◇ eSamizdat 2004/1



◇◇ eSamizdat 2004/2



◇◇ eSamizdat 2004/3



◇◇◇ eSamizdat 2005/1



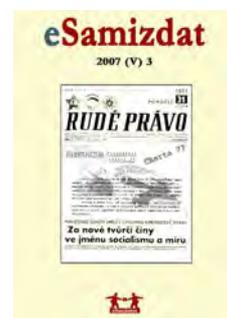
◇◇◇ eSamizdat 2005/2-3



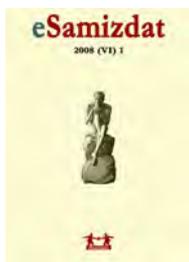
◇◇◇◇ eSamizdat 2006



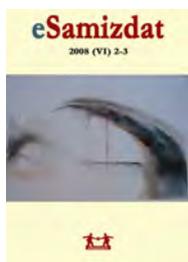
▽ eSamizdat 2007/1-2



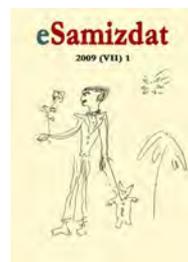
▽ eSamizdat 2007/3



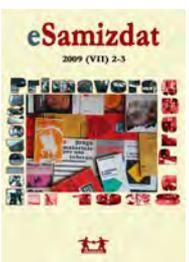
▽◇ eSamizdat 2008/1



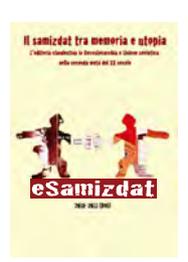
▽◇ eSamizdat 2008/2-3



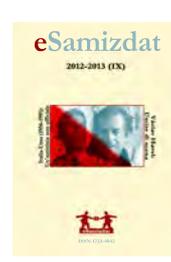
▽◇◇ eSamizdat 2009/1



▽◇◇ eSamizdat 2009/2-3



▽◇◇◇ eSamizdat 2010-2011



◇★ eSamizdat 2012-2013



★ eSamizdat 2014-2015



★◇ eSamizdat 2016

A cura di Cristina Cugnata, Anita Frison e Chiara Rampazzo

In questo numero testi e contributi di:

Ilaria Aletto	Martina Morabito
Svetlana Boym	Martina Napolitano
Alice Bravin	Chiara Rampazzo
Anna Cima	Alessandro Riti
Luca Cortesi	Giovanna Siviero
Cristina Cugnata	Simone Spampinato
Alessandro Farsetti	Boris Tomaševskij
Anita Frison	Cheti Traini
Anna Hrabáčková	Alessandro Alberto Trani
Bohumil Hrabal	Olga Trukhanova
Federico Iocca	Karel Veselý
Fredric Jameson	Elena Zuccolo