

eSamizdat

2009 (VII) 1



eSamizdat

2009 (VII) 1



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

Copyright eSamizdat 2003-2009 Alessandro Catalano e Simone Guagnelli

DIRETTORE RESPONSABILE

Simona Ragusa

CURATORI

Alessandro Catalano e Simone Guagnelli

COMITATO SCIENTIFICO

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

COMITATO DI REDAZIONE

Alessandro Ajres, Alessandro Amenta, Silvia Burini, Alessandro Catalano, Marco Dinelli, Eleonora Gallucci, Simone Guagnelli, Katia Margolis, Alessandro Niero, Laura Piccolo, Marco Sabbatini, Massimo Tria, Andrea Trovesi

IN COPERTINA

Un disegno di Georgij Ivanov conservato alla Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, Roman Gul' Papers 1879-1966, GEN MSS 90, Correspondence between Roman Gul' and Georgij [Ivanov] & Irina Odoevceva, Series I box 6 folder 130.

IMPAGINAZIONE E PROGETTO GRAFICO

Simone Guagnelli

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.

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

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

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

A cura di Simone Guagnelli	
Simone Guagnelli, “Jura, Juročka, Žorž, Žoržik, Georges, Georgij. Omaggio a un cattivo maestro”	11-16
Nikolaj Bogomolov, “Il talento di un duplice sguardo”, traduzione di Simone Guagnelli	17-38
Andrej Ar’ev, “‘Bene che Dio non c’è’. Il principale testo poetico di Georgij Ivanov”, traduzione di Marco Sabbatini	39-47
Nina Barkovskaja, “I ‘generi pietroburghesi’ nell’opera di Georgij Ivanov”, traduzione di Simone Guagnelli e Raffaella Vassena	49-57
Asja Aksenova, “La metafisica dell’aneddoto o la semantica della menzogna”, traduzione di Simone Guagnelli	59-72
Roman Gul’, “Georgij Ivanov”, traduzione di Stefano Bartoni	73-84
Stefano Garzonio, “A proposito della canzonetta di Georgij Ivanov <i>Ocup, Ocup, gde ty byl?</i> ”	85-87
Georgij Ivanov, <i>Посмертный дневник / Diario post mortem</i> , traduzione e cura di Alessandro Niero	89-102
Georgij Ivanov, <i>A metà settembre</i> e altre poesie sparse, traduzioni di Renato Poggioli e Angelo Maria Ripellino	103-104
Georgij Ivanov, <i>Quattro racconti</i> , traduzione di Giulia Marcucci	105-125
Georgij Ivanov, <i>Aleksandr Ivanovič</i> , traduzione di Marco Dinelli	127-132
Georgij Ivanov, <i>Gli inverni pietroburghesi. Capitoli scelti</i> , traduzione di Simone Guagnelli	133-153
Irina Odoevceva, “ <i>L’assoluta incarnazione del poeta</i> ”. Brano da <i>Sulle rive della Senna</i> , traduzione di Agnese Accattoli	155-181
Andrej Ar’ev, “‘Siete dei nostri, una <i>černosotenka</i> ’. Una lettera di Georgij Ivanov a Ju.V. Kruzenštern-Peterec”, traduzione di Andrea Gullotta	183-187
Francesco Vietti, “‘Chiedi a zio Western Union!’. Bilanci economici transnazionali e mutamento dei legami familiari tra l’Italia e la Repubblica Moldova”	191-209
Veronica Vanossi, “Infanzia disagiata in Tagikistan: emblema di una società in transizione”	211-236

IMMAGINI

Alessandra Agostinelli, "Collezionisti italiani alla Biennale del dissenso: Franco Miele, Alberto Morgante e Alberto Sandretti" 239-288

RECENSIONI

S. Samsonov, *Un fuoriclasse vero. Distopia calcistica*, traduzione di E. Buvina, Isbn Edizioni, Milano 2009 (Claudia Criveller) 293-295

S. Samsonov, *Un fuoriclasse vero. Distopia calcistica*, traduzione di E. Buvina, Isbn edizioni, Milano 2009 (Massimo Maurizio) 295-296

J. Topol, *Anděl. L'incrocio dell'angelo*, traduzione di L. Angeloni, Azimut, Roma 2008 (Massimo Tria) 296-299

V. Grossman, *Vita e destino*, traduzione di C. Zonghetti, Adelphi, Milano 2008 (Pietro Tosco) 299-301

M. Shishkin, *La presa di Izmail*, a cura di E. Bonacorsi, Voland, Roma 2007 (Sergio Mazzanti) 301-303

I. Mitrofanov, *Il testimone*, traduzione di M.A. Curletto, Isbn Edizioni, Milano 2007 (Erica Faccioli) 303-304

M. Hvorecký, *XXX*, traduzione di A. Mura, Livello quattro, Roma 2008 (Alessandro Catalano) 304-306

S. Nosov, *Il volo dei corvi*, traduzione di L. Pagliara, Voland, Roma 2008 (Claudia Criveller) 306-307

R. Weiner, *Assemblea generale* – J. Deml, *La luce dimenticata*, presentazione e cura di S. Marchese, traduzione dal ceco e postfazione di S. Corduas, Poldi libri, Porto Valtravaglia (Va) 2007 (Massimo Tria) 307-310

D. Jančar, *L'allievo di Joyce*, traduzione di V. Breclj, Ibiskos editrice, Empoli 2007 (Lorenzo Pompeo) 310-311

A. Ulinich, *Petropolis*, traduzione dall'inglese di I. Vaj, Garzanti, Milano 2007 (Ilaria Remonato) 312-314

B. Svit, *Morte di una primadonna slovena*, traduzione di S. Trzan – S. Calaon, Zandonai, Rovereto (Tn) 2007 (Erica Faccioli) 314-315

S. Zhadan, *Depeche mode*, traduzione di L. Pompeo, Castelvechi, Roma 2009 (Sergio Mazzanti) 315-317

J. Čapek, *L'ombra della felce*, a cura di D. Sormani, Poldi libri, Porto Valtravaglia (Va) 2007 (Massimo Tria) 317-320

P. Sanaev, <i>Pochoronite menja za plintusom</i> , Ast, Moskva 2008 (Tat'jana Korneeva)	320-322
V. Kaverin, <i>Il Grande gioco: romanzo fantastico</i> , a cura di C. Scandura, La Mongolfiera, Doria di Cassano Jonio (CS) 2008 (Valentina Silvestri)	322-324
H. Klimko-Dobrzaniecki, <i>La casa di Rosa</i> , traduzione di M. Borejczuk, Keller Editore, Rovereto 2007 (Leonardo Masi)	324-325
C. Kosmač, <i>Sulle orme di un vagabondo. Due racconti</i> , a cura di M. Bidovec, Mladika, Trieste 2007 (Lorenzo Pompeo)	325-326
M.A. Berman-Cikinovskij, <i>Il tempo in prestito. Biografia di un medico scrittore tra Char'kov e Chicago</i> , a cura di M.P. Pagani, L'Harmattan Italia, Torino 2008 (Ilaria Remonato)	326-329
<i>Poeti russi oggi</i> , a cura di A. Alleva, Scheiwiller, Milano 2008 (Giulia Gigante)	329-330
E. Rejn, <i>"Balcone" e altre poesie</i> , prefazione di I. Brodskij, a cura di A. Niero, Diabasis, Reggio Emilia 2008 (Massimo Maurizio)	330-332
Onegin e Puškin (Paolo Nori)	332-334
T. Rózewicz, <i>Le parole sgomentate. Poesie 1947-2004</i> , a cura di S. De Fanti, postfazione di M. Kneip, Metauro Edizioni, Pesaro 2007 (Leonardo Masi)	334-337
T. Kibirov, <i>Latrine</i> , a cura di C. Scandura, Le Lettere, Firenze 2008 (Massimo Maurizio)	337-339
B. Chersonskij, <i>Semejnyj archiv</i> , Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva 2006; Idem, <i>Ploščadka pod zastrojku</i> , Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva 2008 (Massimo Maurizio)	339-341
M. Dinelli – A. Jampol'skaja, <i>Lenin. Dalla Pravda a Prada: storie da una rivoluzione</i> , Neon!, Milano 2008 (Eugenia Gresta)	341-342
Due punti di vista a confronto sull'Unione sovietica, C. Rossella, <i>Vodka. Superalcolici e socialismo reale</i> , Mondadori, Milano 2008; M. Dinelli – A. Jampol'skaja, <i>Lenin. Dalla Pravda a Prada: storie da una rivoluzione</i> , Neon!, Milano 2008 (Emanuela Bulli)	343-347
M. Sabbatini, <i>"Quel che si metteva in rima": cultura e poesia underground a Leningrado</i> [Collana di Europa orientalis 8], Europa Orientalis, Salerno 2008 (Massimo Maurizio)	347-348
M. Sabbatini, <i>"Quel che si metteva in rima": cultura e poesia underground a Leningrado</i> [Collana di Europa orientalis 8], Europa Orientalis, Salerno 2008 (Laura Piccolo)	349-350
<i>Il romanzo della libertà, Vasilij Grossman tra i classici del XX secolo</i> , a cura di G. Maddalena e P. Tosco, Rubbettino, Soveria Mannelli (Cz) 2007 (Andrea Gullotta)	350-353

T. Kataeva, <i>Anti-Achmatova</i> , Euro-Info, Moskva 2007 (Tat'jana Korneeva)	353-355
A. Niero, <i>L'arte del possibile. Iosif Brodskij poeta-traduttore di Quasimodo, Bassani, Govoni, Fortini, De Libero e Saba</i> , Cafoscarina, Venezia 2008 (Marco Sabbatini)	355-357
M. Maurizio, "Bespredmetnaja junost'" A. Egunova: <i>tekst i kontekst</i> , Izdatel'stvo Kulaginoj-Intrada, Moskva 2008 (Milly Berrone)	357-359
B. Sokolov, <i>Rasšifrovannyj Dostoevskij</i> , Eksmo, Mosca 2007 (Giulia Gigante)	359-361
M. Flores, <i>1917. La rivoluzione</i> , Einaudi, Torino 2007 (Dario Ravalli)	361-362
J. Hösler, <i>Slovenia – Storia di una giovane identità europea</i> , postfazione di J. Pirjevec, traduzione italiana di P. Budinich e S. Reina, Beit Casa Editrice, Trieste 2008 (Maria Bidovec)	362-365
F. Gentilini, <i>Infiniti Balcani. Viaggio sentimentale da Pristina a Bruxelles</i> , Pendragon, Bologna 2007 (Eugenia Gresta)	365-367
L. Tolstoj – T.A. Kuzminskaja, <i>Memorie di una contadina</i> , traduzione e cura di I. Panfido, Casagrande, Bellinzona 2008 (Andrea Franco)	367-368
<i>L'Europa dei giovani: sguardi su autori emergenti e nuove tendenze nelle letterature europee contemporanee</i> , a cura di M. Boschiero, M. Piva, M. Prandoni, Cleup, Padova 2007 (Valentina Silvestri)	368-370
Modest Musorgskij (nella cunetta) (Paolo Nori)	370-372
C. Emerson, <i>Vita di Musorgskij</i> , traduzione dall'inglese di A. Cogolo, EDT, Torino 2006 (Ilaria Remonato)	372-375
P.A. Florenskij, <i>Iconostasi. Saggio sull'icona</i> , a cura di G. Giuliano, Medusa, Milano 2008 (Antonio Maccioni)	375-376
M. Elia, <i>VChUTEMAS. Design e avanguardie nella Russia dei Soviet</i> , Lupetti, Milano 2008 (Antonio Maccioni)	376-377
M. Voždová, J. Špička, <i>Francouzská a italská dramatická tvorba na moravských a slezských divadelních scénách</i> , Vydavatelství Univerzity Palackého, Olomouc 2007 (Massimo Tria)	377-379
M.P. Pagani, <i>I mestieri di Pantalone. La fortuna della maschera tra Venezia e la Russia</i> , Angelo Colla Editore, Costabissara (Vi) 2007 (Erica Faccioli)	379-380
A. Popovič, <i>La scienza della traduzione. Aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva</i> , Hoepli, Milano 2006 (Dario Ravalli)	380-383

- A. Lûdskanov, *Un approccio semiotico alla traduzione. Dalla prospettiva informatica alla scienza traduttiva*, a cura di B. Osimo, Hoepli, Milano 2008 (Stella Carella) 383-385
- T. Berger, *Studien zur historischen Grammatik des Tschechischen. Bohemistische Beiträge zur Kontaktlinguistik* [Travaux Linguistiques de Brno 02], Lincom Europa, München 2008 (Andrea Trovesi) 385-386
- Bol'shoj Akademičeskij Slovar' Russkogo Jazyka*, diretto da K.S. Gorbačevič e A.S. Gerd, Nauka, Moskva – Sankt-Peterburg 2004 (Paola Bocale) 386-388
- S. Burov, *Poznanieto v ezika na bǎlgarite. Gramatično izsledvanie na konceptualnata kategorizacija na predmetnostta*, Faber, Veliko Tǎrnovo 2004 (Paola Bocale) 388-391
- G. Lunghi, *Nasha Reklama. Pubblico, Media e Advertising nell'Ucraina Contemporanea*, Editrice Uni Service, Trento 2008 (Emanuela Bulli) 391-395
- Recensioni da un viaggio nell'Aldilà dell'Europa, 395-399
 M. Bulaj, *Genti di Dio. Viaggio nell'Altra Europa*, prefazione di M. Ovadia, Frassinelli, Milano 2008;
 C. Kosmač, *Sulle orme di un vagabondo. Due racconti*, a cura di M. Bidovec, Mladika, Trieste 2007;
Fiabe e leggende slovene, a cura di M. Bidovec, Besa, Lecce 2008;
 M. Bidovec, *Raccontare la Slovenia. Narratività ed echi della cultura popolare in "Die Ehre Dess Herzogthunms Crain" di J.W.Valvasor*, Firenze University press, Firenze 2008;
 M. Bidovec – I. Palladino, *Johann Weichard von Valvasor (1641-1693). Ein Protagonist der Wissenschaftersrevolution der Fruehen Neuzeit*, Bohlau, Wien-Koln-Weimar 2008;
 J. Hösler, *Slovenia. Storia di una giovane identità europea*, Beit, Udine 2008 (Angelo Floramo)
- Glosse storiche e letterarie VI (e ultime) [F. Jappelli, *Da Praga 1983-1988. Immagini di una topografia letteraria*, con un testo di S. Corduas, Edizioni Polistampa, Firenze 2008; *Socialistický realismus Československo 1948-1989 – Socialist realism Czechoslovak 1948-1989 – Realismo socialista Cecoslovacchia 1948-1989*, Nadační fond Eleutheria, Praha 2008; "Versi sparsi"; "Su Ripellino"; G. Dierna, "Sulla letteratura ceca degli anni Cinquanta, ma non solo: precisazioni storico-letterarie e note metodologiche", *Europa orientalis*, 2008 (XXLII), pp. 389-426] (Alessandro Catalano) 400-407

CON una certa malinconia, ma allo stesso tempo con l'umile consapevolezza di aver offerto un servizio destinato a sopravvivere ai confini materiali di questa esperienza, questo numero di eSamizdat chiude un ciclo forse irripetibile iniziato nel 2003.

A essere sinceri, temendo di scendere nella retorica, eravamo piuttosto in crisi su come strutturare l'editoriale dell'ultimo numero "vero" della rivista. Il prossimo (i prossimi?) saranno esclusivamente monografici (quindi verrà meno anche una delle sezioni a cui tenevamo di più, quella delle recensioni) e ogni forma di eventuale collaborazione avverrà esclusivamente su invito di una redazione ridotta rispetto al passato. Preghiamo quindi tutti i nostri amici, simpatizzanti e sostenitori di non inviarci più materiali di alcun tipo, non saremmo in grado di pubblicarli né tanto meno di recensirli.

Massimo Maurizio ha voluto scrivere questa dichiarazione-manifesto che ci ha commossi e in parte ripagati di una stanchezza fisica e mentale che, continuando, non avrebbe probabilmente avuto ritorno. E abbiamo deciso di lasciare a lui l'ultima parola.

Orgogliosi di essere stati, in controtendenza, forti con i forti e deboli con i deboli, noi due scendiamo, buon proseguimento...



L'ULTIMA uscita della rivista eSamizdat... la cosa mi rattrista, ma comprendo la necessità, da parte degli iniziatori del progetto eSamizdat, di chiuderlo. So che i redattori ci hanno pensato a lungo, che sono state provate diverse soluzioni, e se si è arrivati a questa decisione, sicuramente non è stato a cuor leggero. Ma alle feste d'addio si sta allegri, si gioisce di quell'allegria intensa e autentica che, si sa, precede le lacrime in solitudine e i rimorsi... allegri, anche solo per non lasciare un ricordo pesante.

Progetto eSamizdat, dico, e sottolineo la prima parola, in quanto per me questa non è stata soltanto una rivista, ma qualcosa di molto più ampio.

Chiude il progetto eSamizdat, dunque, si chiude quella stagione che per me si è aperta al terzo numero della rivista, nel 2004, dopo che senza grosse speranze avevo mandato delle traduzioni risalenti a qualche tempo prima. Da allora per questi cinque anni ho sempre cercato di scrivere qualcosa, anche solo un paio di recensioni, perché semplicemente mi pareva una cosa che andava fatta. La magia di eSamizdat, e soprattutto la capacità dei redattori di farmela avvertire, sta secondo me nel fatto che, tralasciando *boutade* retoriche del tipo "siamo come una grande famiglia", questa rivista è un qualcosa che riguarda anche me.

Alle prime collaborazioni sono successi degli incontri (non molti, in verità) con coloro che vi scrivevano, dandomi l'impressione che la slavistica italiana, quell'ambiente che io ritenevo sterile, frammentato e incapace, per volontà o necessità, di creare comunicazione al proprio interno, fosse in realtà un organismo molto più unitario e interdipendente di quanto non credessi, o quanto meno che potesse diventare tale. Questo pensiero mi ha dato e mi dà una grande forza, che mi porta a ingoiare di buon grado i rospi ben noti a tutti coloro

che hanno a che fare con l'università.

La molla che spingeva a una collaborazione continuativa, nonostante consegne e scadenze di altre cose, lezioni o esami da preparare, è stato l'entusiasmo, quell'entusiasmo contagioso che sprigiona la rivista. Per me eSamizdat è stato, e in questi anni ho avuto occasione di dirlo ad Alessandro e Simone più volte, uno spazio libero, al tempo stesso professionale e intimo, nel quale e per il quale lavorare era davvero stimolante.

Attorno alla chiusura del progetto eSamizdat ci sono state discussioni, lettere e controlettere, forum e quant'altro. Personalmente ho sempre cercato di non entrare nel merito, non tanto per disinteresse o per tenere i piedi in due scarpe (quali poi?), ma perché per me queste cose hanno un valore molto relativo. Sta finendo una stagione, come sono finite le stagioni di altre pubblicazioni importanti. Mi resta l'impressione di non aver fatto abbastanza, qualche momento di pigrizia che avrebbe potuto essere più costruttivo, ma tant'è... Prima della morte non si può respirare a pieni polmoni, recita un detto russo, quel che è stato fatto rimane, *scripta manent*, anche in internet, il resto deve rimanere dentro te, in forma di pensieri personali e riflessioni silenziose. Una cosa mi pare che vada riconosciuta al di là delle faziosità: noi, che siamo stati coinvolti nel progetto eSamizdat, risiediamo in parti diverse d'Italia e d'Europa, forse non ci vediamo come vorremmo, ma a me resta la sensazione di aver partecipato a qualcosa che io da solo sicuramente non avrei mai avuto la presunzione di creare. Un grazie di cuore a chi questa presunzione, che com'è stato dimostrato dai fatti era più che legittima, l'ha avuta, insieme alla volontà e all'umiltà di metterla a disposizione degli altri.

E non mi pare che sia cosa da poco.

Il fatto che il tempo opacizza e ossida le cose forse vale anche per gli affetti, ma spero che questo assunto, forse banale e trito, non abbia una sua validità generale.

Massimo Maurizio

A cura di Simone Guagnelli	
Simone Guagnelli, “Jura, Juročka, Žorž, Žoržik, Georges, Georgij. Omaggio a un cattivo maestro”	11-16
Nikolaj Bogomolov, “Il talento di un duplice sguardo”, traduzione di Simone Guagnelli	17-38
Andrej Ar’ev, “‘Bene che Dio non c’è’. Il principale testo poetico di Georgij Ivanov”, traduzione di Marco Sabbatini	39-47
Nina Barkovskaja, “I ‘generi pietroburchesi’ nell’opera di Georgij Ivanov”, traduzione di Simone Guagnelli e Raffaella Vassena	49-57
Asja Aksenova, “La metafisica dell’aneddoto o la semantica della menzogna”, traduzione di Simone Guagnelli	59-72
Roman Gul’, “Georgij Ivanov”, traduzione di Stefano Bartoni	73-84
Stefano Garzonio, “A proposito della canzonetta di Georgij Ivanov <i>Ocup, Ocup, gde ty byl?</i> ”	85-87
Georgij Ivanov, <i>Посмертный дневник / Diario post mortem</i> , traduzione e cura di Alessandro Niero	89-102
Georgij Ivanov, <i>A metà settembre</i> e altre poesie sparse, traduzioni di Renato Poggioli e Angelo Maria Ripellino	103-104
Georgij Ivanov, <i>Quattro racconti</i> , traduzione di Giulia Marcucci	105-125
Georgij Ivanov, <i>Aleksandr Ivanovič</i> , traduzione di Marco Dinelli	127-132
Georgij Ivanov, <i>Gli inverni pietroburchesi. Capitoli scelti</i> , traduzione di Simone Guagnelli	133-153
Irina Odoevceva, “ <i>L’assoluta incarnazione del poeta</i> ”. <i>Brano da</i> <i>Sulle rive della Senna</i> , traduzione di Agnese Accattoli	155-181
Andrej Ar’ev, “‘Siete dei nostri, una <i>černosotenka</i> ’. Una lettera di Georgij Ivanov a Ju.V. Kruzenštern-Peterec”, traduzione di Andrea Gullotta	183-187

Jura, Juročka, Žorž, Žoržik, Georges, Georgij. Omaggio a un cattivo maestro*

Simone Guagnelli

◇ eSamizdat 2009 (VII) 1, pp. 11-16 ◇

Giorgio Ivanov: da non confondersi né col più grande poeta Venceslao, né coi molti altri Ivanov della letteratura russa contemporanea.

R. Poggioli¹

Because my name
is

George

G. Caproni²

IL DESTINO DI GEORGIJ IVANOV (1894-1958)

DA un punto di vista meramente biografico, la sorte umana di Georgij Vladimirovič Ivanov, di cui nel 2008 è ricorso il cinquantenario dalla morte³, non si differenzia da quella di tanti suoi coevi colleghi russi. Esordì come poeta nell'anno della crisi del simbolismo (1910), firmò uno dei tanti manifesti d'avanguardia dell'epoca (quello egofuturista)⁴, passò presto al nascente movimento acmeista e ne

organizzò successivamente la Gilda dei poeti⁵, emigrò nel 1922 viaggiando da Riga a Berlino, per sistemarsi poi definitivamente in Francia, produsse poesia, prosa e saggistica, scrisse di sé, della propria epoca e del proprio ambiente, conobbe grandi successi e cocenti umiliazioni, fu promotore e oggetto di scandali, conobbe miseria e disperazione, in ultimo morì (di morte naturale) a 64 anni senza mai rivedere il proprio paese⁶. Eppure, un po' per l'indole controversa dello stesso Ivanov, un po' per la silenziosa penuria delle fonti, un po' per la pigrizia canonica della critica, alla fama di questo poeta, il quale, almeno dopo la morte di Cvetaeva e Chodasevič⁷, assurse al poco consolatorio primato di più importante poeta russo

* La sezione dedicata a Georgij Ivanov di questo numero di eSamizdat è stata realizzata nell'ambito del progetto di ricerca di Ateneo dell'Università di Padova CPDA087493.

¹ *La violetta notturna. Antologia di poeti russi del '900*, a cura di R. Poggioli, Lanciano 1933, p. 165.

² G. Caproni, *Tutte le poesie*, Milano 1999, p. 358.

³ In Russia l'evento è stato celebrato con una conferenza internazionale tenutasi il 29 e 30 ottobre 2008 all'Istituto di letteratura Gor'kij di San Pietroburgo <<http://svetorana.livejournal.com/136131.html>>.

⁴ Sul periodo egofuturista di Ivanov si veda N. Bogomolov, "Egofuturističeskij period Georgija Ivanova", Idem, *Russkaja literatura pervoj treťi XX veka. Portrety. Problemy. Razyskanija*, Tomsk 1999, pp. 406-422. Sul futurismo russo, in particolare per i suoi rapporti con l'omologo movimento italiano, si veda il recente C.G. De Michelis, *L'avanguardia trasversale. Il futurismo in Italia e in Russia*, Venezia 2009. Approfitto di questa occasione per correggere quanto da me erroneamente scritto qualche anno fa nel corso di una mia recensione (eSamizdat 2005/2-3, pp. 528-530): contrariamente a quanto scrivevo allora, nella meritoria antologia di *Poesia russa*, a cura di S. Garzonio e G. Carpi, Roma 2004, è presente, nella parte dedicata all'egofuturismo russo, la traduzione di A.M. Ripellino della poesia di G. Ivanov *Come amo i pannelli fiamminghi*.

⁵ Sull'acmeismo si veda almeno il classico R.D. Timenčik, "Zametki ob akmeizme", *Russian Literature*, 1974, 7-8, pp. 23-46.

⁶ L'unico volume monografico su Georgij Ivanov è il recente V. Krejd, *Georgij Ivanov*, Moskva 2007. Il libro in realtà è una raccolta di lavori (spesso non esenti da critiche per l'eccessiva disinvoltura con cui, per ricostruire troppe circostanze, ci si affida acriticamente alle parole dello stesso Ivanov) scritti dall'autore nel corso degli anni e relativi a vari aspetti della vita e delle opere di Georgij Ivanov. Il già citato articolo di Bogomolov sull'egofuturismo di Ivanov, per ammissione dello stesso autore, parte proprio dal desiderio di confutare molte posizioni di Krejd.

⁷ Sul controverso rapporto tra G. Ivanov e V. Chodasevič si veda N. Bogomolov, "Georgij Ivanov i Vladislav Chodasevič", Idem, *Russkaja literatura*, op. cit., pp. 406-422. Amichevole ma conflittuale fu il suo rapporto con Georgij Adamovič: si veda a tal proposito "Epizod sorokapjatiletnej družby-vraždy. Pis'ma G. Adamoviča I. Odoevcevoj i G. Ivanovu (1955-1958)", a cura di O.A. Korostelev, *Minusee. Istoričeskij al'manach*, 1997, 21, pp. 391-502 <<http://litcatalog.al.ru/personalii/korostelev/publications/2pred.html>>. Decisamente livorose furono infine le relazioni tra Georgij Ivanov e Vladimir Nabokov, per le quali si rimanda a R. Jangirov, "Primer tavitologii: Zametki o vojne Vladimira Nabokova s Georgiem Ivanovym", *Diaspora. Novye materialy, Pariž-Sankt Peterburg* 2005, VII, pp. 594-618 e A. Ar'ev, "Georgij Ivanov i Vladimir Nabokov: k istorii literaturnoj vojny", <www.svobodanews.ru/content/article/423166.html>.

dell'emigrazione, non sembra giovare il placido scorrere del tempo perché si giunga, finalmente, alla definizione del suo posto nel canone letterario russo del XX secolo. Ancora oggi, a chi volesse proporre un'analisi imparziale del suo lascito letterario, per approdare a un sobrio giudizio affidato unicamente a ciò che i suoi testi realmente tramandano, resterebbero d'impaccio non poche considerazioni di ordine morale, alla cui genesi, va ribadito con massima schiettezza, contribuì consapevolmente lo stesso poeta. "Assassino", "bugiardo", "cinico", "delatore", "traditore" e "fascista" sono solo alcuni dei poco invidiabili giudizi che, primariamente, e a volte pregiudizialmente, contemporanei e posteri riservano da sempre a questo scrittore. L'inevitabile conseguenza di tale tradizione accusatoria sta peraltro in un controcanto difensivo (spesso estraneo all'arte e fuorviante quanto la relativa controparte), presente in molte analisi dell'opera che, come è obiettivamente lecito, aspirerebbero in realtà a indipendenza ed equanimità di giudizio. Anche il lettore più inconsapevole non faticerà peraltro a riscontrare i medesimi difetti anche in questa mia semplice e breve introduzione. Basti considerare che quando nel 1994, dunque nel centenario della nascita, E. Vitkovskij firmava l'introduzione alla più completa raccolta delle opere di Georgij Ivanov⁸, in realtà non stava solo utilizzando una buona parte del suo spazio per difendere l'autore dei tre ponderosi volumi che stava pubblicando contro le classiche accuse di Anna Achmatova, Nadežda Mandel'stam, Marina Cvetaeva e Igor' Severjanin, ma stava anche indossando la toga da avvocato già stata, in tempi più remoti e pressanti, sulle spalle di Roman Gul' e Vladimir Markov⁹.

⁸ E. Vitkovskij, "Žizn' kotoraja mne snilas'", G. Ivanov, *Sobranie sočinenij v trech tomach*, Moskva 1994, I, pp. 5-40.

⁹ A proposito di Gul', si veda il suo articolo dal titolo "Georgij Ivanov", tradotto in italiano in questo stesso numero di eSamizdat. Per quanto riguarda Markov si veda invece il suo articolo "O poezii Georgija Ivanova", *Opyty*, 1957, 8, pp. 83-92; o, ancora, "... Ja molčal 20 let, no eto otrazilos' na mne skoree blagoprijatno". Pis'ma D.I. Klenovskogo V.F. Markovu 1952-1962 gg.", *Diaspora. Novye materialy*, Pariž-Sankt Peterburg 2001, II, pp. 585-693. Per una breve analisi del rapporto che legava Ivanov a Gul' e Markov, si veda anche S. Guagnelli, "Il

A 50 anni dalla morte, dal non essere che Georgij Ivanov ormai condivide con tutti coloro che in vita ebbero modo e ragione di esternare tutta l'indignazione per certa provocazione letteraria, per la distanza che separava concetti diversi di arte e costruzione della propria biografia, per l'incomprensione dei ruoli, delle pose, delle maschere, delle ideologie, credo sia giunto il tempo di calare di nuovo e definitivamente tutto questo nell'unico ambito che possa davvero interessare e dare frutti, quello della letteratura. Gli scandali e le polemiche andrebbero tenuti in considerazione solo se non estrapolati dal contesto, storico e culturale insieme, in cui trovarono linfa, per comprendere, e magari riscoprire, la complessità di un'epoca, per interpretare e dare senso a parole, testi, prese di posizione di un poeta dai sembianti non solo molteplici ma spesso apparentemente inconciliabili.

L'universo che proprompe dalle difformi opere del poeta è mosso da un meccanismo non solo impegnativo, ma a volte cigolante o privo di logica e coerenza. Quella di Georgij Ivanov è prima di tutto letteratura che di letteratura si nutre, in tutte le sue forme, in tutti i suoi esiti, in tutte le sue sproporzioni, in tutte le sue contraddizioni; è un dialogo fatto di tante voci non sempre distinguibili, non sempre rintracciabili; è un alternarsi, intrecciarsi, confondersi di categorie agli antipodi, un balbettio caotico da cui improvvisa si eleva la musica; è un luogo che non c'è più, è una città e un paese che non hanno più lo stesso nome, è un nome che non ha più corpo, è un passato che non ha nessuna possibilità di tornare, è disperazione che si tramuta in gioco, è sogno che rovescia la realtà.

Il destino di Georgij Ivanov, come quello di qualsiasi poeta, è ormai affidato esclusivamente ai suoi libri, a ciò che ha saputo e voluto produrre. Sta solo al potere semplice della sua arte la facoltà di convincere e difendere da accuse, velate o esplicite, veniali o pesanti, provenienti dal passato o dal presente, dalla Russia o, co-

cattivo maestro e la congiura del silenzio: appunti e testimonianze su *Raspad atoma* di Georgij Ivanov", *eSamizdat*, 2004, 2, pp. 205-210.

me nel caso del recente ed encomiabile volume delle poesie di Vladimir Narbut tradotte e curate da Danilo Cavaion, anche dall'Italia:

Nel 1928 un intellettuale emigrato, Georgij Ivanov, pubblica un articolo in cui presenta Narbut come un ricco proprietario terriero, sfruttatore dei contadini, con l'aggiunta dell'impegnativa del poeta a non collaborare più con i rossi.

Per alcuni anni questo scritto rimane senza conseguenze e Narbut può continuare nel suo impegno politico e culturale.

A lungo la sua personalità magnetica, o demoniaca secondo alcuni, resiste sulla grande scena russa. Zoppo e senza un braccio, nuovo Riccardo III, Narbut impone il proprio fascino ad uomini e a donne, esce indenne dalle *čistki*, le purghe che salassano la dirigenza sovietica dopo la morte di Lenin, occupando anzi posizioni sempre più alte nella scala gerarchica.

Ma nel 1936 qualcuno si ricorda del pamphlet di Ivanov: il 26 ottobre Narbut viene arrestato e internato in un lager a Kolyma, Siberia orientale, dove muore il 15.11.1944¹⁰.

Ciò che colpisce in queste poche righe, che ho preferito lasciare nella loro interezza, non è tanto la serie di informazioni parziali (Ivanov era un poeta e uno scrittore, non genericamente un intellettuale; ciò che scrive su Narbut non è un articolo, ma uno dei tanti brani di letteratura dedicati a vari personaggi della cultura russa che da qualche anno licenziava periodicamente su riviste dell'emigrazione riunendoli sotto rubriche dal titolo *Peterburgskie zimy* [Inverni pietroburghesi] e *Kitajskie teni* [Ombre cinesi]; nel 1928 Ivanov pubblica, a Parigi, non solo l'"articolo" su Narbut, ma l'intero volume degli *Inverni pietroburghesi* che conteneva proprio una scelta di quei brani letterari; il ritratto su Narbut era stato già pubblicato nel 1926 su *Poslednie novosti* [Ultime notizie] del 30 dicembre) o le imprecisioni testuali (il Narbut di Ivanov non viene dipinto come un ricco proprietario terriero, né come sfruttatore di contadini: è semmai al fratello Egor che Ivanov fa accennare a una piccola tenuta nella regione di Saratov – *imen'ice tam u nego* –, ed è il personaggio Narbut a lamentarsi dell'immeritata fama di essere uno sfruttatore; per finire, non c'è traccia nel testo di Ivanov di impegnativa di Narbut a non collaborare più con i

rossi, c'è piuttosto l'accento, nel finale, all'adesione da parte di Narbut al bolscevismo, cosa che difficilmente avrebbe potuto comprometterlo al cospetto del nuovo potere), quanto l'assenza di un rimando bibliografico in grado di supportare la fondatezza di quanto affermato.

Non è del resto difficile rintracciare la fonte che sta all'origine della tesi che attribuisce una possibile influenza del testo di Ivanov sul futuro, tragico destino di Vladimir Narbut. Mi riferisco al prestigioso volume *Izbrannye stichi* [Poesie scelte] di Vladimir Narbut edito a Parigi nel 1983 e curato da Leonid Čertkov¹¹, scrittore e studioso degno del massimo rispetto, il quale, a proposito dell'espulsione di Narbut dal Partito comunista nel 1928, scriveva nell'introduzione al libro:

Un ruolo indiscutibile nella sua espulsione lo ebbe anche il *feuilleton* scritto su di lui da Georgij Ivanov e apparso nella stampa dell'emigrazione, incluso nel libro *Inverni pietroburghesi* (1928), scritto con la consueta, per Georgij Ivanov, incisività, ma anche con numerose imprecisioni e forzature (ad esempio, dovette chiaramente fare al caso dei bolscevichi la raffigurazione di Narbut negli anni Dieci come un ricchissimo proprietario terriero, sfruttatore di contadini e scialacquatore di denaro)¹².

Tralasciando ciò che realmente c'è scritto nel testo di Ivanov, ma rimandando in tal senso alla traduzione italiana presente in questo stesso numero di eSamizdat, va detto che se non c'è nessuna prova della responsabilità di Ivanov nei fatti tragici che travolsero Narbut, è altrettanto vero che non si può nemmeno escludere a priori che una qualche incidenza possa averla avuta anche l'ironia ivanoviana, tenendo in ogni caso sempre presente il contesto dell'epoca e il fatto che al regime sovietico non erano comunque certo necessari pretesti eclatanti per mettere in atto nefandezze per le quali solo in chi quel potere gestiva va individuato il reale e unico colpevole¹³.

¹¹ Leonid Čertkov (1933-2000), fu poeta, scrittore, critico letterario e traduttore. Nel 1957 fu arrestato per "propaganda antisovietica" e scontò la pena di 5 anni in un lager sovietico.

¹² L. Čertkov, "Sud'ba Vladimira Narbuta", V. Narbut, *Izbrannye stichi*, Paris 1983, pp. 25-26.

¹³ La notizia dell'espulsione di Narbut dal partito venne comunicata sulla Krasnaja gazeta il 3 ottobre 1928 in questo modo: "Visto che Narbut V.I. ha tenuto nascosto al partito, tanto nel 1919 quando venne liberato dal carcere di Rostov ed en-

¹⁰ D. Cavaion, "Introduzione", V. Narbut, *La carne. Vita ordinaria ed epos*, Roma 2008, p. 11.

Il valore che oggi si può e si deve riconoscere all'opera di Georgij Ivanov sta tutto nel lento ma proficuo abbandono, cominciato in modo sistematico solo dopo il 1991, da parte della critica della limitante e malcompresa funzione di testimonianza attribuibile ai suoi scritti, in favore di una presa di consapevolezza dell'esistenza di più linee interpretative che veicolano le strategie dei suoi eterogenei contributi artistici all'interno del cosiddetto "testo pietroburghese"¹⁴ che, per certi versi, viene, dal punto di vista di Ivanov, condotto a conclusione¹⁵. Una volta compreso che *Gli inverni pietroburghesi* non sono un'opera memorialistica, idea che l'autore non ha mai tentato di difendere¹⁶, non resta che spostare l'attenzione sul perché Ivanov scelga consapevolmente di confondere i lettori in modo così scoperto; e ancora interrogarsi sul rapporto tra poesia e prosa, tra il prima

trò nell'organizzazione, quanto successivamente, quando il suo caso venne esaminato dal Comitato centrale del partito, le proprie deposizioni al servizio di controspionaggio di Denikin, diffamatorie per il partito e indegne di un membro del partito, viene espulso dalle fila del Partito comunista sovietico dei bolscevichi". Stando alla critica contemporanea, si ritiene che Vladimir Narbut nel 1928 venne escluso dal partito perché, mentre nel 1919 si trovava a Saratov, città in quel momento occupata dai "bianchi", venne da questi arrestato e indotto a firmare un suo disimpegno nei confronti dei bolscevichi. Il documento venne rinvenuto successivamente ma, come già detto, Georgij Ivanov non fa nessun cenno a questo episodio. A questo proposito si vedano: R. Timenčik, "Narbut Vladimir Ivanovič", *Russkie pisateli. 1800-1917. Biografičeskij slovar'*, Moskva 1999, IV, pp. 227-230; N. Bjalosinskaja – N. Pančenko, "Kosoj dožd'", V. Narbut, *Stichotvorenija*, Moskva 1990, pp. 5-44. Ringrazio A. Ar'ev per alcune delle informazioni riguardanti il rapporto tra il capitolo degli *Inverni pietroburghesi* di Ivanov e le disgrazie di Narbut.

¹⁴ Per il concetto di "testo pietroburghese" si veda V.N. Toporov, *Peterburgskij tekst ruskoj literatury*, Sankt-Peterburg 2003.

¹⁵ "Il romanzo [La terza Roma] deve essere letto in questa chiave, all'interno del concetto di 'testo pietroburghese'. Di quella tradizione, di quello specifico fenomeno culturale è esso, in definitiva, insieme ai romanzi di Konstantin Vaginov, una delle ultime manifestazioni", S. Garzonio, "Georgij Ivanov poeta della fine", G. Ivanov, *La terza Roma*, traduzione di D. Di Sora, Roma 1995, p. 183.

¹⁶ Oltre alla classica testimonianza di Nina Berberova (in *Il corsivo è mio*, traduzione di P. Deotto, Milano 1993³, p. 439), Georgij Ivanov in una lettera a Roman Gul' del maggio 1953 scrive: "Volete qualcosa sul genere degli *Inverni parigini*? – Cioè, magari senza quel precedente 'gioco di penna' – ma più serio e senza quella superficialità che guasta gli *Inverni* [Pietroburghesi]?", Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, Roman Gul' Papers 1879-1966, GEN MSS 90, Correspondence between Roman Gul' and Georgij [Ivanov] & Irina Odoevceva, Series I box 6 folder 129.

e dopo l'esilio, tra il destino di un paese (o di una cultura, se si vuole) e la tragedia personale di un poeta.

L'OMAGGIO, DUNQUE

A queste domande si è tentato di offrire una serie di possibili risposte accostando un'ampia scelta di testi letterari e critici. In questa introduzione non mi soffermerò più di tanto né sulle vicende biografiche, né sui dettagli critici che contraddistinguono il percorso artistico dell'autore. Il lettore troverà sparse tra i vari contributi di cui la sezione si compone molte delle informazioni necessarie.

Un ampio e fondamentale saggio di Nikolaj Bogomolov apre il dibattito, scoprendo praticamente tutte le carte a disposizione di lettori e studiosi. Alla duplicità dello sguardo artistico di Ivanov, evocato sin dal titolo, corrisponde un'eterogeneità di eroi lirici che Bogomolov prova con successo a ricondurre a un percorso frammentario, ma in grado comunque di definire il posto che l'opera in questione occupa nel contesto della cultura russa dell'epoca.

Andrej Ar'ev si sofferma invece sull'analisi di uno dei testi poetici di Ivanov più controversi, quel *Chorošo, čto net Zarja* [Bene che non c'è lo zar] che non mancò di far guadagnare al poeta l'accusa di cinismo. Al nulla rimasto dopo che "La Rus' è svanita in due giorni", secondo la formula di V. Rozanov, G. Ivanov contrappone questa composizione apofatica che è al contempo anche una doppia risposta a Majakovskij: al suo suicidio (avvenuto nel 1930, anno in cui Ivanov scrive la sua poesia) e soprattutto al suo poema *Chorošo* [Bene!, 1927].

Nina Barkovskaja offre invece una serie di spunti interessanti relativamente all'influenza sulla prosa di Ivanov del "realismo fantastico" di Dostoevskij e in generale di Pietroburgo come testo. A N. Barkovskaja va peraltro il merito di aver per prima individuato la sotterranea presenza del racconto dostoevskiano *Bobok* all'interno degli *Inverni pietroburghesi*¹⁷.

¹⁷ A questo proposito, si veda anche il mio "Sulla prosa memorialistica di Georgij Ivanov", *Europa Orientalis*, XXV (2006), pp. 17-36.

Particolarmente originale è il saggio firmato da Asja Aksenova che, soffermandosi sulle falsificazioni presenti nei cosiddetti testi memorialistici di Ivanov, in particolare per quanto riguarda Mandel'stam, e riprendendo certi spunti di Bogomolov, da una parte inquadra la questione del *vrane* [fandonia] ivanoviano all'interno di una possibile influenza della filosofia buddista, dall'altra confronta la struttura fortemente aneddotica degli *Inverni pietroburghesi* con la tradizione russa del genere che, prendendo di mira Puškin, va dai suoi contemporanei fino a Charms.

Un discorso a parte merita il classico articolo di Roman Gul' che, originariamente pubblicato nel 1955, è stato più volte ripresentato e "modificato" dal suo autore. Quella di Gul' è l'unica voce critica presente nella sezione ad appartenere a un contemporaneo di Ivanov. Come è noto i due furono protagonisti di una vivace e interessante corrispondenza tra Francia e Stati Uniti a partire dal 1953 e fino alla morte di Ivanov¹⁸. Gul' scrisse il suo articolo quasi su richiesta di Ivanov al quale peraltro anticipò l'idea generale e l'incipit del saggio. Ivanov indicò, dopo la prima uscita, una serie di cambiamenti formali e sostanziali¹⁹. Così, rispetto alla versione canonica, qui presentata in traduzione, in quella originale veniva erroneamente identificata in Chodasevič l'anonima "madre russa" che aveva organizzato la cosiddetta "congiura del silenzio" ordita nei confronti della *Disintegrazione dell'atomo*²⁰; mentre Ivanov

non mancò di contestare l'ultimo dei quattro temi concreti individuati da Gul' a proposito della poesia ivanoviana, quello dell'omicidio²¹. La cosa diede il primo spunto per il complicato testo che tradizionalmente viene indicato come *Delo počtamskoj ulicy* [L'affare di via počtamskaja]²².

La sezione degli articoli è conclusa e impreziosita dall'intervento inedito di Stefano Garzonio, incentrato sull'analisi di una poesia scherzosa scritta nel 1920 e dedicata a Nikolaj Ocuip.

La parte dedicata alle traduzioni dei testi letterari è invece aperta dall'ultimo capolavoro poetico di Georgij Ivanov, *Posmertnyj dnevnik* [Diario *post mortem*], affidato alla cura di Alessandro Niero. Si tratta peraltro non solo della più ampia traduzione in italiano dei versi di Ivanov, ma della prima resa completa nella nostra lingua di una delle sue raccolte. Con il titolo di *"A metà settembre" e altre poesie sparse* vengono invece ripubblicate le versioni di due dei principali interpreti della poesia russa come Renato Poggioli e Angelo Maria Ripellino. *Quattro racconti* di Ivanov, incentrati soprattutto sul tema della *femme fatale*, e che denunciano un debito nei confronti dei racconti pietroburghesi di Gogol' calati in atmosfere blokiane, sono tradotti da Giulia Marcucci. Marco Dinelli dà invece voce all'unico racconto estrapolato dalla raccolta in prosa che va sotto il nome di *Ombre cinesi*. L'Aleksandr Ivanovič del titolo è lo scrittore

¹⁸ L'edizione critica dell'epistolario tra Georgij Ivanov, Irina Odoevceva e Roman Gul' è in corso di stampa, a cura di A. Ar'ev e S. Guagnelli, per la casa editrice pietroburghese Petropolis.

¹⁹ "Oh, per favore, scrivete Voi un articolo su di me", lettera di Ivanov a Gul' del 10 marzo 1955; "So persino da dove comincerò. Non indovinerete: da una citazione di Michajlovskij, sì, sì, a proposito di etica ed estetica (su Caino e Abele). Non temete, Voi sarete sicuramente Caino, non Vi offenderò con nessun tipo di nevrastenia", lettera di Gul' a Ivanov del 14 maggio 1955; "Scrivete, caro, su di me. Scrivete cosa e come volete. Parola d'onore: non mi sono mai abbassato davanti a nessuno [...] con la richiesta di scrivere di me", lettera di Ivanov a Gul' del 15 giugno 1955: Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, Roman Gul' Papers 1879-1966, GEN MSS 90, Correspondence between Roman Gul' and Georgij [Ivanov] & Irina Odoevceva.

²⁰ Si veda S. Guagnelli, "Il cattivo maestro", op. cit., pp. 207-

209. "La 'madre russa' è la moglie del dottor Manuchin", lettera di Ivanov a Gul' del 25 ottobre 1955: Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, Roman Gul' Papers 1879-1966, GEN MSS 90, Correspondence between Roman Gul' and Georgij [Ivanov] & Irina Odoevceva.

²¹ "Ho solo una perplessità nell'orchestra di entusiasmo: 'L'ultimo tema concreto che spesso risuona nell'orchestra della poesia ivanoviana è quello... dell'omicidio' (il corsivo è mio). E più avanti una cosa ancora più sorprendente: 'Georgij Ivanov vi ritorna con notevole insistenza, quasi si trattasse di un'allucinazione...'. Allargo le braccia e strabuzzo gli occhi. Ma ditemi, per cortesia, dove e quando? E dove avete ricavato tutto questo?", lettera di Ivanov a Gul' del 20 ottobre 1955: Ibidem.

²² Si vedano G. Ivanov, "Delo Počtamskoj ulicy / L'affare di via Počtamskaja", cura di S. Guagnelli, *eSamizdat* 2005, 2-3, pp. 453-467 (si veda anche l'introduzione "Quel pasticciaccio brutto di via Počtamskaja", pp. 453-461); A. Ar'ev, "Kogda zamrut otčajan'e i sloba", *Zvezda*, 2008, 8, pp. 55-82 <<http://www.zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=1025>>.

Tinjakov (1886-1934), tipica figura “maledetta” di poeta-accattone che spesso si firmò con lo pseudonimo di Odinokij [Solitario]²³. L’influenza del “piccolo mito” tinjakoviano sull’opera di Ivanov è considerevole: E.V. Vitkovskij ha scritto che l’ultimo Georgij Ivanov ricorda una mostruosa caricatura di Tinjakov²⁴ e, in una lettera a Roman Gul’, lo stesso poeta ammetteva a proposito della *Disintegrazione dell’atomo* di aver fatto proprie “molte ‘immagini’ – la bambina morta e altro – dell’immortale Aleksandr Ivanovič Tinjakov-Odinokij”²⁵. Mie sono le traduzioni di quattro dei capitoli degli *Inverni pietroburghesi* nei quali, capitolo su Narbut a parte, meglio si evidenzia la struttura dialogica e la centralità del *Bobok* dostoevskiano²⁶. Chiude la serie delle traduzioni un lungo ritratto di Ivanov, interessante ma in più punti di dubbia veridicità, scritto dalla moglie Irina Odoevceva e affidato per la sua versione italiana ad Agnese Accattoli.

La penuria o comunque la faticosa reperibilità dei documenti archivistici in grado di fare luce direttamente sulle vicende biografiche ed artistiche di Georgij Ivanov, giustamente lamentata da Bogomolov nel suo saggio, è stata negli ultimi anni combattuta soprattutto dal certosino e costante lavoro di alcuni irriducibili studiosi, tra i quali primeggia sicuramente Andrej Ar’ev che, per la sezione tradizionalmente riservata da eSamizdat agli archivi, ha offerto una versione ampliata e definitiva di un suo scritto dedicato alla breve ma significativa corrispondenza tra gli Ivanov e la scrittrice russa emigrata (prima in Cina, poi in Brasile, da dove corrisponderà appunto con Georgij Ivanov e Irina Odoevceva, infine negli Stati Uniti) Justina

Vladimirovna Kruzenštern-Peterec.

Nel corso dell’opera di traduzione tanto dei saggi quanto dei testi letterari si è naturalmente scelto di unificare tutte quelle citazioni (soprattutto relative alle numerose poesie presenti) che compaiono in più contributi. Di queste versioni finali e comuni porto ovviamente io la responsabilità. Lo stesso discorso vale per la preferenza accordata al non accompagnare quasi mai i brani in prosa con note esplicative che potessero facilitare la conoscenza di fatti e persone citate. Il labirinto delle incongruenze e delle imprecisioni ivanoviane necessita sicuramente un’edizione specifica e un’occasione diversa da questa, incentrata soprattutto sul desiderio di far conoscere al pubblico italiano un autore forse minore, ma sicuramente non trascurabile nel panorama culturale russo del Novecento²⁷.

In conclusione desidero ringraziare gli studiosi, russi e italiani, che hanno messo a disposizione di questa sezione-omaggio la loro competenza e, soprattutto, il loro entusiastico sostegno. In particolare sono riconoscente ad Andrej Ar’ev e Nikolaj Bogomolov per i costanti e fondamentali suggerimenti. La mia gratitudine si estende poi a tutti i traduttori che hanno permesso la realizzazione di questo faticoso lavoro: oltre a quelli citati, vanno nominati ancora Stefano Bartoni, Andrea Gullotta, Marco Sabbatini e Raffaella Vassena.

Dedico questo lavoro a Mila e Nanni; e ancora a Beatrice, Caterina, Ljudmila Sofia, Matilde Sofia, Pietro, Pietro, Sofia, Viola e a tutti gli altri piccoli che stanno per arrivare e arriveranno, perché è soprattutto grazie a loro se siamo diventati grandi.

www.esamizdat.it

²³ Su di lui si veda N. Bogomolov, “Predislovie”, A. Tinjakov (Odinokij), *Stichotvorenija*, Tomsk-Moskva 2002, pp. 3-8.

²⁴ E. Vitkovskij, “Žizn’”, op. cit., p. 36.

²⁵ Lettera di Ivanov a Gul’ del 29 luglio 1955: Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, Roman Gul’ Papers 1879-1966, GEN MSS 90, Correspondence between Roman Gul’ and Georgij [Ivanov] & Irina Odoevceva.

²⁶ Per una interpretazione diversa del primo capitolo degli *Inverni pietroburghesi* si veda N. Bogomolov, “O načale Peterburgskich zim”, *Tekst. Intertekst. Kul’tura. Sbornik dokladov meždunarodnoj naučnoj konferencii (Moskva, 4-7 aprelja 2001 goda)*, Moskva 2001, pp. 198-203.

²⁷ Finora la conoscenza in Italia di Ivanov era sostanzialmente limitata alla traduzione del romanzo *La terza Roma* (Roma, 1995), alle poche poesie tradotte da Poggioli e Ripellino, e alle mie due versioni della *Disintegrazione dell’atomo* e dell’*Affare di via Počtamtskaja*. Nella traduzione italiana del secondo numero della rivista del dissenso sovietico *Kontinent* sono inoltre presenti 5 sue poesie: *Kontinent 2. La rivista del dissenso gli intellettuali e il potere sovietico*, traduzione di A. Riba e C. Rupert, Milano 1976, pp. 63-65.

Il talento di un duplice sguardo

Nikolaj Bogomolov

◇ eSamizdat 2009 (VII) 1, pp. 17-38 ◇

SE ai lettori russi degli anni Dieci o dei primi anni Venti del XX secolo avessero detto che, trascorsi settant'anni, l'intera opera di Georgij Ivanov sarebbe stata ai vertici nelle gerarchie dei valori letterari, con ogni probabilità si sarebbero enormemente sorpresi. Le impressioni di quei lettori furono espresse con particolare precisione da Blok, quando nel 1919 recensì l'inedito libro di G. Ivanov *Gornica* [Camera]:

Ascoltando versi come quelli raccolti nel libretto di G. Ivanov *Camera*, si può d'improvviso cominciare a piangere, non per i versi o per il loro autore, ma per la nostra impotenza, per il fatto che esistono versi così terribili che non parlano di nulla, cui non manca nulla, né talento, né intelligenza, né gusto, e allo stesso tempo, come se questi versi non esistessero, sono privi di tutto, e non ci si può fare niente [...]. È questo un libro ucciso dalla civiltà, ucciso senza spargimento di sangue, il che per me è più terribile di tutte gli scenari cruenti di questo secolo; la rivelazione di una cattiveria effettivamente inumana, contro la quale nessuno può fare nulla: è la nemesi¹.

Ma, probabilmente, non meno si sarebbero stupiti del ritorno in patria dei libri di Ivanov quei critici che hanno scritto di lui in tempi relativamente recenti e che davano ai suoi versi un valore ormai completamente diverso:

Il posto triste e povero, e nello stesso tempo onorevole e nobile di primo poeta dell'emigrazione russa Georgij Ivanov l'ha meritato in virtù di ciò per cui lo meritano tutti i grandi poeti².

In questa esigenza di affermare l'indiscutibile importanza della poesia di Ivanov da parte di un suo contemporaneo c'era soprattutto la fiducia nel fatto che, oltre i confini dell'emigrazione, essa potesse essere accolta in tutt'altro modo e, in particolare, non con quell'acredine che le avevano riservato gli stessi emigranti.

Ma nel frattempo, la prima raccolta delle poesie di Ivanov, pubblicata in Russia dopo un lungo intervallo, riuscì subito a inserire il nome del suo autore nel dibattito sulla vera poesia russa del XX secolo, indipendentemente dal fatto che fosse stata scritta in Russia oppure oltre i suoi confini³. Il poeta che sognava di "tornare in Russia in versi", in Russia è ora tornato. Ma come qualsiasi altro fenomeno culturale, la sua poesia necessita di interpretazione e analisi, di una definizione del posto che occupa⁴.

Osserviamo attentamente quel volto che ci guarda dal ritratto eseguito da Jurij Annenkov con gli occhi umidi e languidi, con il sorriso storto, con la scriminatura dei capelli irreprensibile, intento a fumare indolente una sigaretta... E osserviamone un altro, catturato dall'obiettivo poco prima della morte: una fotografia che da un punto di vista professionale è inconcepibile, ma che per il lettore di Ivanov è splendida. Il volto non si vede, c'è soltanto una macchia indefinita e le sagome della testa e delle spalle. E dietro questo vuoto ci sono anni di trionfo e di disperazione, di entusiasmo e di condanna, di approvazione indulgente da parte di pochi lettori e di incanto di fronte alla fragranza che precede la morte degli ultimi versi. Non c'è nessuna certezza che la poesia se-

¹ A. Blok, *Sobranie sočinenij v 8-mi tomach*, Moskva-Leningrad 1962, VI, p. 337.

² R. Gul', "Georgij Ivanov", G. Ivanov, 1943-1958. *Stichi*, New York 1958, p. 4.

³ Ci si riferisce alle poesie di Ivanov curate da V.P. Smirnov nel 1987 sul numero 3 della rivista *Znamja*.

⁴ La prima versione di questo articolo risale al 1988, ma ancora adesso la quantità delle interpretazioni dell'opera di Georgij Ivanov è palesemente insufficiente. La situazione è addirittura peggiore per quanto riguarda le edizioni delle sue opere. Persino l'uscita della raccolta delle opere in tre volumi con l'introduzione di E.V. Vitkovskij (G. Ivanov, *Sobranie sočinenij v trech tomach*, Moskva 1994), da cui in seguito verranno citate le opere di Ivanov se la fonte non è particolarmente fallace, ha suscitato qualche dubbio presso qualificati filologi: R. Timenčik, "Georgij Ivanov kak ob'ekt i sub'ekt", *Novoe literaturnoe obozrenie*, 1996, 16, pp. 341-348.

guente di Nina Berberova sia a lui dedicata, ma potrebbe esserlo perfettamente:

L'ultimo poeta della Russia:
la testa bianca nel sangue.
Dategli un bicchierino, leggerà versi e
del passato prenderà a parlare.

[...]

Dateglielo, non vergognatevi,
guardatelo dritto negli occhi.
Non evitatelo e non segnatevi,
tanto lo sognerete più volte.

Ecco, esamineremo questi ritratti, questi occhi, cercheremo quel poeta che è già tornato in Russia, ma che ancora non è stato sufficientemente interpretato.

Quando ci si trova di fronte alla raccolta più o meno completa delle poesie di Ivanov, quando si legge la sua prosa, si ha l'impressione che la figura dell'autore si duplichi o si triplichi continuamente, che non sia mai la stessa. Ecco le prime poesie, i versi di un ozioso flâneur che passeggia per la sua spensierata e dolcemente lasciva Pietroburgo:

Ancora con la guglia dell'Ammiragliato
gioca l'alba. Dame truccate
e giovani – dolci e non sfrontati,
passando fra la nebbia, respirano le tenebre oscure.

Cammino tra loro, proprio come loro,
l'aspetto disinvolto, e non trovo affatto assurdi
la cravatta vistosa, i garofani rossi...
Ordino all'occhio: "Ammicca".

Splende l'acqua oltre le follie delle ringhiere.
Ecco, un vecchio snob si è messo a parlare con me.
"Ahimè, signore, sono le dame la mia specialità!"

S'allontana borbottando "Ma che sfrontato!"
Ma che dirò incontrando una dama?
"Signora, non è la mia specialità!"⁵

E, a seguire, Ivanov degli anni Trenta:

Si avvicina l'eternità degli astri,
Si sparge di polvere il granito,
l'infinità, solo l'infinità

⁵ "Ešče s Admiraltejskoju igloj / Zarja igraet. Krašenye damy / I junošī – mily i ne uprjamy, – / Skol'zja v tumane, temnoj dyšat mgloj. // Idu sred' nich, takoj že, kak oni, / Razvjazen vid, i vse mne ne diki / Neskromnyj galstuk, krasnye gvozdiki... / Prikazyvaju glazu: 'Podmigni'. // Blestit voda za vyčurom peril. Vot – staryj snob so mnoj zagovoril. / 'Uvy, sen'or, – moja special'nost' – damy!' // Otchodit on vorča, – 'Kakoj uprjamyj!' / No čto skažu pri vstreče s damoj ja? – / 'Sudarynja, – special'nost' ne moja!'", G. Ivanov, *Sobranie*, op. cit., I, p. 469.

risuona nel mondo che s'agghiaccia⁶.

Ed ecco quello degli anni Cinquanta:

E venne in mente al povero scemo,
una volta saggiata la saldezza del cappio,
mentre saltava disperato nel buio,
non ciò per cui è bella la terra,
ma una sudicia bettola di Mosca,
il frac bisunto d'un servitore,
il suono sciocco d'una fisarmonica,
il moccolo d'una candela, un corridoio,
su di uno porta due zeri bianchi⁷.

Come è possibile conciliare questi differenti ritratti, come formare da loro un'unica immagine tridimensionale in cui sia possibile vedere la lontananza, la profondità e la prospettiva? Il metodo che con questo intento viene solitamente usato dai critici consiste nella raccolta della più ampia quantità possibile di documenti che permettano di gettare un ponte tra due fasi, di spiegare passaggi che sembrano misteriosi... Purtroppo, siamo privi di questa possibilità: l'archivio prerivoluzionario di Ivanov, ammesso che sia mai esistito, non si è conservato nei depositi statali; l'archivio del periodo dell'emigrazione si è disperso tra le mani dei collezionisti ed è difficilmente accessibile⁸. Per

⁶ "Približaetsja zvezdnaja večnost', / Rassypaetsja pyl'ju granit, / Beskonečnost', odna beskonečnost' / V ledenejuščem mire zvenit", Ivi, p. 298.

⁷ "I vspomnil nesčastnyj durak, / Poščupav, krepka li petlja, / S otčajan'em prygaja v mrak, / Ne to, čem prekrasna zemlja, / A grjaznyj moskovskij kabak, / Lakeja zasalennyj frak, / Garmoški zalivistyj vzdor, / Ogarok sveči, koridor, / Na dverce dva belych nulja", Ivi, p. 414.

⁸ Dalla prima stesura del presente articolo sono apparse, riguardo a Ivanov, due nuove pubblicazioni d'archivio sostanziose: G. Ivanov - I. Odojevceva, *Briefe an Vladimir Markov: 1954-1958*, Köln-Weimar-Wien 1994 (va peraltro detto che una di queste lettere era stata già pubblicata in Russia: "Tulon... Taman'... Tuman... Pis'mo Georgija Ivanova Vladimiru Markovu", a cura di A. Ar'ev, *Minušee. Istoričeskij almanach*, 1996, 19, pp. 254-272; per le citazioni, l'ortografia e la punteggiatura di Ivanov vengono riportate secondo le norme attuali); "Epizod sorokapjatiletnej družby-vraždy: Pis'ma G. Adamoviča I. Odojevcevoj i G. Ivanovu (1955-1958)", a cura di O.A. Korostelev, Ivi, 1997, 21, pp. 391-501 (con in appendice un ampio scambio di lettere tra Ivanov e M. Aldanov). Singole lettere di Ivanov sono state pubblicate in "Pis'ma pisatelej k R. Gulju", a cura di G. Poljak, *Novyj žurnal*, 1995, 200, pp. 296-310. Inoltre, per questo articolo vengono utilizzate alcune lettere, in precedenza inaccessibili, di Ivanov a R. Gul' ("Perepiska čerez okean G. Ivanova i Romana Gulja", Ivi, 1980, 140, pp. 182-210; R. Gul', *Ja unes Rossiju*, New-York 1989).

il momento, al posto di un poeta con una biografia, ne abbiamo a disposizione uno sul quale, tranne le sue poesie e i suoi testi in prosa, si conosce molto poco.

Tutto ciò che sappiamo con certezza del cammino biografico di Ivanov, lo si può racchiudere in poche frasi. Nasce il 29 ottobre (11 novembre) del 1894 nel governatorato di Kovno, in una famiglia nobile⁹. Studia nel secondo corpo dei cadetti a Pietroburgo, ma, a dispetto di molte affermazioni, non termina gli studi. Debutta in letteratura nel 1910 su una rivista dal lungo titolo, *Vse novosti literatury, iskusstva, teatra, tehniki i promyšlennosti* [Tutte le novità della letteratura, dell'arte, del teatro, della tecnica e dell'industria]. Nel 1911 aderisce al gruppo degli egofuturisti, ma già nella primavera del 1912 se ne allontana apertamente e si avvicina agli acmeisti¹⁰. Negli anni della prima guerra mondiale collabora assiduamente con alcuni settimanali divulgativi, scrive una enorme quantità di poesie "belliche" e "patriottiche", per la maggior parte non incluse nei suoi libri successivi. Nel 1917 e nei primi anni dopo la rivoluzione partecipa attivamente ai lavori del secondo (o, stando a un'altra numerazione, terzo) *Cech poetov* [Gilda dei poeti] e alla vita letteraria pietrogradese. Nel 1922, insieme alla giovane poetessa Irina Odoevceva, divenuta sua moglie, abbandona la Russia, vive a Berlino, a Parigi, ogni tanto a Riga, collabora con i più svariati tipi di giornali e riviste. Gli anni della seconda guerra mondiale li trascorre a Biarritz, dopo il conflitto torna a Parigi. Dal 1953 (secondo altri documenti, dal 1955)¹¹ e fino alla morte, avvenuta il 26 agosto del 1958,

vive insieme a I. Odoevceva nella casa di cura per anziani Beau sejour a Hyères, non lontano da Tolone. Gli ultimi anni di vita sono per lui un periodo di povertà e sofferenze.

Ecco, in sostanza, la scarna trama biografica che è più o meno certa e va confrontata con il suo lascito poetico, con le circostanze della vita letteraria in Russia e nell'emigrazione e, per finire, con la storia.

Questo confronto peraltro può riguardare realmente solo l'intervallo tra gli anni Dieci e gli anni Trenta, dopodiché Ivanov quasi sparisce dalla letteratura, divenendo un organismo che vive in modo autonomo fuori del tempo e dello spazio. Non è casuale che, pur vivendo in Francia, pubblici sistematicamente sul new-yorkese *Novyj žurnal* [Nuova rivista]: nel mondo di cui fa parte le sue poesie semplicemente non servono a nessuno. Stando ai ricordi di uno degli amici di Ivanov degli anni Cinquanta, "l'ultima sera del 1956 nella sala piccola del conservatorio di Parigi, dove lui avrebbe letto le sue poesie, erano presenti meno di quaranta persone"¹². Persino nell'emigrazione il suo nome dopo la morte è stato conservato da pochi¹³. Ma una volta a casa, in Russia...

Tra i manoscritti custoditi nell'archivio del poeta Dmitrij Cenzor c'è un'annotazione: "Le primissime poesie di Georgij Ivanov". Queste poesie possono essere interessanti come esempio di ciò che si considerava decente negli ambienti provinciali di inizio secolo:

*Perché nessuno fra i miti e gli offesi
ha versato lacrime nel mio rifugio?
Perché nessuno con gesta di mani preganti
ha acceso i fuochi della pena?*

*Li accende la notte al capezzale dei solitari,
dei suoi innamorati, di una quieta mestizia.*

⁹ Si veda la lettera del 28 maggio 1956: "Tutti i miei, da mio fratello maggiore, mio padre, i miei nonni, i miei bisnonni e [illeggibile] erano militari", G. Ivanov - I. Odoevceva, *Briefe*, op. cit., p. 35. Più nel dettaglio (sebbene sia assolutamente possibile che si tratti di elucubrazioni) sulla nascita e l'infanzia di Ivanov si veda anche Ivi, pp. 70-71 e I. Odoevceva, *Izbrannoe*, Moskva 1998, pp. 756-775.

¹⁰ Per maggiori dettagli si veda N. Bogomolov, "Egofuturističeskij period Georgija Ivanova", Idem, *Russkaja literatura pervoj treti XX veka. Portrety. Problemy. Razyskanija*, Tomsk 1999, pp. 406-422.

¹¹ La prima lettera di Adamovič a Hyères venne spedita l'8 febbraio del 1955, "Epizod", op. cit., p. 402.

¹² K. Pomerancev, "Skvoz' smert'. II. Georgij Ivanov", *Russkaja mysl'*, 1984, 27 settembre.

¹³ Quando sono stato a Hyères nel settembre del 1988 mi sono convinto che il suo nome è assolutamente sconosciuto agli abitanti della cittadina che pure amavano alcuni scrittori visuti o capitati lì, come R. Stevenson, J. Conrad, Saint-John Perse. Va notato a questo proposito che le sue spoglie sono state trasferite nel cimitero parigino di Sainte Geneviève des Bois (sebbene, secondo alcuni documenti cimiteriali di Hyères, come luogo del trasferimento venga indicato Père Lachaise), indicazione che non viene data nella voce enciclopedica dell'autorevolissimo e già citato *Russkie pisateli 1800-1917*.

*Perché nessuno ha diretto gli occhi profondi
verso la mia lontananza misteriosa?*¹⁴

Qui non si può vedere neppure il tentativo di fare propria la cultura del verso, ormai definitivamente raggiunta alla fine del primo decennio del Novecento, la cultura del verso dei simbolisti; tutto è immerso nella poesia aridamente piatta del XIX secolo. Ma ben presto appariranno anche gli “ardimenti” che costituiscono il marchio fedele di un decadentismo stereotipato nello spirito di Bal'mont:

E insolente verme, partorito dalle tenebre,
io verso il sole destinai il mio volo,
ma lo sguardo d'un astro di fuoco
fuse le mie ali possenti.

E caddi io, come cenere dei monti.
Fui putrefatto, folle perituro...
Io morivo... Alle mie orecchie
rideva il sole, re dell'universo¹⁵.

In questa poesia, scritta nel 1910, è chiaramente visibile la moda letteraria pressappoco di cinque anni prima. Ivanov non si ferma alle imitazioni dei simbolisti, si fa invece strada con forza verso la letteratura, all'inizio tramite riviste di secondo ordine che accoglievano con un certo favore i principianti, e poco dopo unendosi agli egofuturisti.

Questa unione va evidentemente considerata il suo primo passo nel cammino verso l'autodeterminazione. Il fatto è che tra le prime frequentazioni letterarie di Ivanov figuravano M. Kuzmin, S. Gorodeckij, G. Čulkov, e persino Blok, persino Vjačeslav Ivanov. Ma diventare adepto del simbolismo Ivanov non volle o non poté, visto che era subito passato al postsimbolismo che si andava formando.

Evidentemente l'idea che il simbolismo attraversasse una crisi profonda a cavallo tra il

primo decennio del secolo e gli anni Dieci era proprio nell'aria, e neppure la straordinaria autorità di Blok era sufficiente a coinvolgere un giovane poeta nei valori e nelle tradizioni della scuola simbolista. Il 18 novembre 1911 Blok scrisse nel suo diario:

quando oggi è venuto Georgij Ivanov (ha lasciato il corpo dei cadetti, è amico di Skaldin, si prepara all'esame di maturità per iscriversi all'università)¹⁶, gli ho potuto parlare (dell'*anamnesis*, di Platone, della poesia di Tjutčev, della speranza) in modo tale che ne uscisse diverso da come era entrato¹⁷.

Questo appunto testimonia l'intimità e il significato profondo che Blok attribuiva a questo dialogo. Ma in quel momento a Ivanov, più vicina di Platone, di Tjutčev, del suo interlocutore, è la ben più libera atmosfera che aleggiava intorno all'egofuturismo.

La storia completa di questo movimento è ancora lontana dall'essere scritta, ma già ora si può affermare che fosse tenuto insieme non tanto da propri principi interni, i quali erano assolutamente vaghi, e anzi per la maggior parte semplicemente deboli, quanto piuttosto dai rapporti d'amicizia tra i giovani poeti consolidati da un gioco estetico comune. I “castellaghi” (*ozersamki*) e gli ananas allo champagne, i pastori sognanti e i Procreatori dell'Universo (*Roditeli Mirozdanija*) costituivano quel solo sfondo sul quale poteva esistere l'egofuturismo come insieme unitario. In questo gioco, l'aspetto del diciassettenne Ivanov, chiamato da Severjanin “baronessa”, veniva così ritratto dallo stesso *maître* degli egofuturisti:

Io vi ricordo: voi tenero e semplice.
e voi, esteta dall'occhialino sprezzante.
Al vostro sonetto rispondo con sonetto,
colandovi il sedimento dei sogni del claretto¹⁸.

¹⁴ “Začem nikto iz tichich i skorbjaščich / Ne uronil slezy v obiteli moej? / Začem nikto dvižen'em ruk moljaščich / Ne zažagal tomitel'nych ogněj? // Ich zažigaet noč' u loža odinokich, / V nee vlyublennyh – v tichuju pečal'. / Začem nikto ne napravljaj očež glubokich / V moju tainstvennuju dal'?", Moskva, Rgali [Rossijskij gosudarstvennyj archiv literatury i iskusstva], F. 543, op. I, ed. chr. 253.

¹⁵ “I derzkij červ', roždennyj t'moj, / Ja k solncu svoj polet napravil, / No vzor svetila ognevoj / Mne kryl' ja moščnye rasplavil. / I ja upal, kak gornij prach. / Ja v tlen ušel – bezumeč tlennyj... / Ja umiral... V moich ušach / Smejalos' solnce, car' vselennoj”.

¹⁶ La versione costantemente ripetuta da V. Krejd sul fatto che Ivanov terminò gli studi al secondo corpo dei cadetti nel 1912 (si veda, ad esempio *Vospominanija o serebrjanom veke*, a cura di V. Krejd, Moskva 1993, p. 521) non ha nessun riscontro con la realtà. A questo proposito si veda una lettera della sorella di Ivanov, N.V. Myševskaja, a V.Ja. Brjusov, Sankt Peterburg, Rgb [Rossijskaja gosudarstvennaja biblioteka], F. 386, kart. 95, ed. chr. 45.

¹⁷ A. Blok, *Sobranie*, op. cit., VII, p. 93.

¹⁸ “Ja pomnju Vas: Vy nežnyj i prostoj. / I Vy – estet s prezritel'nym lornetom. / Na Vaš sonet otvetstvuju sonetom, / Struja v nego klareta grez otstoj”. L'immagine che di Ivanov aveva Severjanin, non nei versi ma nella vita reale, è testimo-

A dispetto di quanto è stato scritto in varie memorie, comprese quelle dello stesso Ivanov, in questo gioco estetico, c'era per lui un aspetto di principio importante che lo condusse non verso i futuri cubofuturisti, ma proprio alla variante "ego": l'impossibilità per lui di rinnegare l'eredità del passato, come invece proclamavano in modo così reciso i "cubo-" nei loro manifesti. Probabilmente ciò che dell'egofuturismo attraeva Ivanov era la relativa libertà che sentiva nel poter scegliere i propri riferimenti letterari che, del resto, erano abbastanza chiari: la poesia del XIX secolo e soprattutto Puškin (ma ricordiamoci delle famose dichiarazioni di Severjanin: "Per noi Puškin è diventato un Deržavin", "Sì, Puškin è morto per la modernità"); inoltre, un recensore dell'ambiente egofuturista notava nella sua prima raccolta "un ossequio evidente e inopportuno per Michail Kuzmin, Vjačeslav Ivanov, Aleksandr Blok"¹⁹. In questo carattere tradizionale di Ivanov si nascondeva in quel momento una palese mancanza di indipendenza, eppure alcuni critici perspicaci potevano già intuire

la sicurezza del verso, degna di nota per un poeta agli inizi, la padronanza dei ritmi, la capacità di confrontarsi in modo originale e di ridare forza a modelli già consueti, l'abilità di trasmettere percezioni visive in modo scultoreo e pittoresco²⁰.

niata tanto dalle sue memorie degli anni Venti pubblicate soprattutto sul giornale russo di Varsavia *Za Svobodu!* (in particolare "Uspechi Žorža", 8 novembre 1925; "Šepeljavaja ten", 3 maggio 1927; "Novaja prostota", 5 giugno 1927; a questo proposito si vedano N. Bogomolov, "Egofuturizm", op. cit.; Idem, "Ob odnoj literaturno-političeskoj polemike 1927 goda", Idem, *Russkaja literatura*, op. cit. pp. 423-432) quanto dal sonetto pubblicato nel libro *Medal'ony* [Medaglioni] di Severjanin del 1926: "Nei giorni degli inseguimenti scolastico-militari / lui era già ipocrita e falso // [...] / La penna sulla quale incancreniva a volontà, / non era intinta nel suo sangue. // E brama i sentimenti altrui, come un pescatore i pesci all'amo / Si mostra 'alla mercé completa di Gumilev' / basta alzar le ciglia e salta agli occhi..." [Vo dni voenno-škol'nič'ich pogon / Uže on byl dvulikom i dvuličnym // [...] / Pero že, na kotorom vdoštal' gnoja, / Obmoknuto ne v sobstvennuju krov'. // I žaždet čustv čužich, kak rybar' – kleva; / On vygljadit "vpolne pod Gumileva", / Čto popadaet v glaz, minuja brov'...].

¹⁹ Ivej [I.V. Ignat'ev], [senza titolo], *Nižegorodec*, 1912, 14 gennaio. Si confronti con una lettera di Severjanin dello stesso periodo: "Sinceramente parlando non amo né Balmont, né Brjusov, né V. Ivanov, né Blok, né Kuzmin", *Literaturnoe nasledstvo*, 1982, XCII, 3, p. 384.

²⁰ M. L[ozinskij], "[recensione al libro di] G. Ivanov, *Otplytie na*

Le ragioni della limitatezza del talento di Ivanov furono invece definite con precisione da N. Gumilev:

In relazione a ciò, Georgij Ivanov è sotto la completa influenza di M. Kuzmin. Ci sono gli stessi insoliti passaggi dalla "magnifica chiarezza" e dalla tenerezza beffarda del XVIII secolo ai versi-preghiera colmi di echi trionfali. Ma ovviamente, l'imitazione risulta inferiore all'originale per complessità, forza e profondità²¹.

Sorprendentemente volubile nello stile, che tende in modo eccellente a imitare i poeti più anziani, Ivanov si accontentava di essere in competizione con loro (e non di rado con i loro predecessori del XIX secolo) e avrebbe tranquillamente sostenuto tale competizione se solo fosse stata possibile. Tuttavia, in qualsiasi arte la ripetizione, anche ai livelli più alti, risulta sempre inferiore all'originale, e per questo i versi della sua prima raccolta, *Otplyt'e na o. Citeru* [Imbarco per l'isola di Citera, 1912; uscì alla fine del 1911], poterono essere accolti soltanto come un inizio non del tutto mediocre, ma non come un risultato reale. Per dimostrare il proprio diritto all'esistenza come poeta, Ivanov aveva a disposizione i suoi libri successivi, e si lanciò con decisione nella battaglia.

Per questo la prima cosa che fece fu di cambiare il proprio orientamento letterario²². Il 24 maggio 1912 Igor' Severjanin scriveva a Brjusov:

È da tempo che desidero comunicarVi che Graal' Arel'skij e Georgij Ivanov, "pur rimanendo con me nei migliori rapporti", non fanno più parte del rettorato dell'Accademia dell'Egopoesia e "non hanno simpatia per il futurismo": i signori sindaci della Gilda dei poeti "hanno trovato incompatibili l'una e l'altra cosa insieme", ed ecco che "hanno dovuto fare una scelta"... Tutto questo è certamente buffo, ma anche triste: Gr[aal'] Ar[el'skij] ha un'indole talentuosa, mentre Georgij Ivanov possiede un certo gusto²³.

o. Citeru, *Giperborej*, 1912, 3, p. 29.

²¹ N. Gumilev, *Sočinenija v 3 t.*, Moskva 1991, pp. 102.

²² Per completezza bibliografica segnalo su questo aspetto, non senza aver però espresso il mio giudizio negativo nei loro confronti, i lavori di V. Krejd: "Georgij Ivanov v literaturnoj žizni 1910-1913 godov", *Novyj žurnal*, 1985, 160; Idem, *Peterburgskij period Georgija Ivanova*, Tenafly 1989.

²³ Sankt Peterburg, Rgb, F. 386, kart. 102, ed. chr. 25, ff. 7-8. Poco dopo Ivanov e Graal' Arel'skij (S.S. Petrov) pubblicarono sulla rivista *Giperborej* una lettera nella quale "portavano alla conoscenza di tutti" di essere usciti dalla cerchia di Ego e dal novero dei collaboratori del giornale egofuturista *Peterburgskij glašataj*, mentre nella metà del 1913 Ivanov ripeté questa di-

Ivanov aveva pertanto fatto la sua scelta ed era entrato nella Gilda dei poeti. Non è questo il luogo per raccontare nel dettaglio la storia della Gilda dei poeti e dell'acmeismo che da questa scaturì²⁴, ma converrà tuttavia notare alcuni fatti che tuttora vengono spesso travisati. Lasciamo la parola a un autore di memorie assolutamente attendibili:

Nell'autunno del 1911 a Pietrogrado nell'appartamento di Sergej Gorodeckij ci fu la prima riunione. All'inizio partecipava solo chi vi era invitato. In seguito si riunirono anche da Gumilev, nella sua casetta tutta particolare a Carskoe Selo; raramente da M.L. Lozinskij [...]. I più assidui, quelli che non mancavano quasi mai a nessuna riunione, erano Anna Achmatova, El. Kuz'mina-Karavaeva, Zenkevič, Narbut, Mandel'stam, Lozinskij, Georgij Ivanov, Moravskaja e io. E, naturalmente, i sindaci [...]. Nella primavera del 1912, in una delle riunioni della Gilda, Gumilev e Gorodeckij presentarono solennemente il loro programma; il programma "di quella corrente letteraria che deve sostituirsi al simbolismo". Venne trovato anche un nome per questa nuova scuola: acmeismo. [...] Non tutti i membri della Gilda vi si riconoscevano. Si consideravano nel novero degli acmeisti, oltre ai due fondatori, Narbut, Zenkevič, Mandel'stam e (giovannissimo) Georgij Ivanov, fuggito via dalle file di Igor' Severjanin. Anna Achmatova venne chiamata per un certo periodo "acmeista", ma con evidente forzatura²⁵.

Leggendo questo frammento è importante tenere a mente che Gilda dei poeti e acmeismo sono concetti che non si equivalgono affatto²⁶; che il programma dell'acmeismo si era formato lentamente e venne per la prima volta enuncia-

chiarazione in una forma ancora più netta (*Giperborej*, 1912, 2, pp. 29-30 e *Apollon*, 1913, 6, pp. 91-92). Si veda inoltre la lettera del redattore del giornale Nižegorodec (V.P. Uspenskij) al redattore di Apollon (S.K. Makovskij): Moskva, Rgali, F. 487, op. I, ed. chr. 138.

²⁴ Attualmente esiste una serie di lavori che più o meno dettagliatamente ricostruiscono la cronaca dell'attività e dei principi organizzativi della Gilda dei poeti. I più importanti sono: R.D. Timenčik, "Zametki ob akmeizme", *Russian Literature*, 1974, 7-8, pp. 23-46; K.M. Azadovskij, "N.A. Kljuev i Cech poetov", *Voprosy literatury*, 1987, 4, pp. 269-278; N.A. Bogomolov, "Ob odnoj 'frakcii' Cecha poetov", Idem, *Russkaja literatura načala XX veka i okkul'tizm*, Moskva 1999, pp. 255-263; O.A. Lekvanov, *Kniga ob akmeizme*, Moskva 1998.

²⁵ V. Gippius, "Cech poetov", A. Achmatova, *Desjatye gody*, Moskva 1989, pp. 82-84.

²⁶ Come Gumilev cercava di far comprendere a Brjusov: "tutti coloro che scrivono sull'acmeismo devono sapere che la Gilda dei poeti è assolutamente indipendente dall'acmeismo (nel primo ci sono 26 membri, i poeti acmeisti sono solamente sei)", "Pis'ma N.S. Gumileva k V.Ja. Brjusov", a cura di R.L. Ščerbakov, e R.D. Timenčik, *Literaturnoe nasledstvo*, 1994, XCVIII, 2, p. 512.

to nella primavera del 1912²⁷, ossia proprio nel momento in cui Ivanov abbandonava gli ego-futuristi; e, infine, che Ivanov sosteneva gli acmeisti: del sestetto canonico non fece mai parte, ma aveva comunque una posizione di fedele alleato.

E perché mai alleato e non membro a tutti gli effetti dell'unione? Probabilmente le ragioni risiedevano nel fatto che i poeti acmeisti non accettavano del tutto ciò che portava con sé la poesia di Ivanov di quegli anni.

Sicuramente Ivanov era d'accordo con la maggioranza degli slogan contenuti nei manifesti acmeisti e accompagnati da autorevoli giudizi: il desiderio di precisione della parola poetica, la presa di distanza dalle discussioni sui temi che esigevano uno strumentario poetico astratto, l'orientamento su un verso parlato e non melodico e così via.

Per i capostipiti dell'acmeismo (tranne forse S. Gorodeckij), questi principi della nuova tendenza non avevano però carattere dogmatico. Gli stessi che avevano stabilito queste leggi potevano infrangerle. Ivanov invece, con passione da neofita, si atteneva rigidamente ai canoni, e ne venivano fuori componimenti impeccabilmente acmeisti dal punto di vista sia dei manifesti di Gumilev e di Gorodeckij, sia degli articoli critici degli osservatori esterni, ma nello stesso tempo esanimi, privi di libertà interiore.

Ad esempio, della contrapposizione tra acmeismo e simbolismo faceva parte il luogo comune dell'analogia fra arte figurativa (pittura, grafica, scultura, architettura) e musica. Ivanov trasferisce questo concetto in poesia con zelo straordinario, in modo tale che chiunque lo desiderasse potrebbe ricavarne delle intere serie di antinomie. Ecco i titoli delle sue poesie: *Kněžnye ukrašenija* [Miniature], *Litografija* [Litografia], *Skromnyj pejsaž* [Un paesaggio modesto]. Ed ecco alcuni versi significativi: "Come amo i pannelli fiamminghi"²⁸, "risorge questo

²⁷ Si veda N.V. Nedobrovo, "Obščestvo revnitelej chudožestvennogo slova v Peterburge", *Trudy i dni*, 1912, 2, pp. 26-27.

²⁸ "Kak ja ljublju flamandskie panno", G. Ivanov, *Sobranie*, op. cit., I, p. 142.

mondo come su un acquerello sbiadito”²⁹, “E le pastorelle sulla caraffa / come un tempo intrecciano ghirlande”³⁰, “Incisioni ingiallite”³¹ e così via. Di esempi se ne possono trovare a piacimento in grande quantità. Ovviamente non si può dire che in generale Ivanov rappresenti il mondo sotto forma di quadro, incisione, pittura su porcellana e così via. Nelle sue poesie la raffigurazione e il raffigurato interagiscono, facendo sparire i confini tra di loro, la natura passa nel quadro e questo a sua volta prende vita. Nello stesso tempo il momento del passaggio è imprevedibile e in quanto tale ha una forte presa sul lettore. Ma il ripetere sempre se stessi attenua l’effetto, trasformandolo alla resa dei conti in un qualcosa di prestabilito, come se il poeta non facesse altro che descrivere un quadro dietro l’altro.

Semplificazioni di questo genere erano un aspetto assolutamente marcato dello sviluppo della poesia russa negli anni Dieci del XX secolo.

La crisi del simbolismo, che pretendeva di diventare non solo l’erede di tutta la cultura mondiale nei suoi aspetti più alti, ma anche la chiave per la presa di coscienza di tutto ciò che avviene nel mondo contemporaneo, non portò semplicemente i poeti a rinnegare questa corrente, ma anche a riconsiderare le idee sul rapporto tra arte e realtà. Tale questione, senza dubbio molto complessa, è stata risolta da diversi poeti in modi assolutamente differenti, ma per quella cerchia cui apparteneva Ivanov era prevalente l’idea che “tutto nella vita è solo un mezzo / per i versi vivamente melodiosi” (V. Brjusov). Non per niente Gumilev, dopo aver letto queste righe la prima volta, aveva scritto al loro autore:

Era uno dei miei pensieri più reconditi, ma avevo paura a formalizzarlo persino a me solo e lo consideravo un paradosso esagerato. Ora invece alla catena dei vostri ver-

si sembra una verità pienamente fondata, e mi meraviglio della sua profondità...³²

L’interpretazione che di questa idea poteva essere data conosceva opzioni differenti, da quelle istintivamente egocentriche fino a quelle che erano previste nell’articolo di Mandel’štam *Utro akmeizma* [Il mattino dell’acmeismo] dove l’essere al servizio del Logos costituisce per il poeta la missione più alta che racchiude in sé tutta la ricchezza e la molteplicità della vita, di se stesso e del mondo circostante. Nelle famose parole (già successive) di Mandel’štam, “l’acmeismo è nostalgia per la cultura mondiale”, è riflessa l’idea della creazione come punto centrale dei problemi mondiali, rielaborati tramite la parola poetica e che solo in questo modo possono essere trasmessi al lettore, senza l’ausilio di nessun tipo di strumento extraletterario, aspetto sul quale, indiscutibilmente, facevano invece affidamento i simbolisti. Per questo l’acmeismo nella sua veste ideale (realizzatasi nei suoi esiti più alti) prevedeva una necessaria reinterpretazione del ruolo della cultura come immutabile base morale della creazione³³.

Ma ciò che nell’opera degli splendidi poeti della pleiade acmeista acquisiva carattere di serio mutamento della concezione del mondo, nella coscienza di un loro contemporaneo più giovane, intento a percorrere quello stesso tragitto, si tramutava invece in descrittivismo, in osservanza di modelli più volte collaudati e, per questo, sicuramente affidabili. V.M. Žirmunskij, recensendo il libro *Veresk* [Erica], ha indicato in modo molto preciso il posto di Ivanov nella poesia russa degli anni Dieci:

Non si può non amare le poesie di Georgij Ivanov per la grande perfezione nell’adempimento di un compito modesto, spontaneamente limitato dalla sua libertà poetica.

³² Lettera del 25 febbraio / 7 marzo 1908, *Literaturnoe nasledstvo*, XCVIII, 2, p. 471.

³³ Gli indirizzi fondamentali di questo processo sono stati tratteggiati in un articolo non recente, ma sempre attualissimo: Ju.I. Levin – D.M. Segal – R.D. Timenčik – V.N. Toporov, T.V. Civ’jan, “Russkaja semantičeskaja poetika kak potencial’ naja kul’turnaja paradigma”, *Russian Literature*, 1974, 7-8, pp. 57-82. Si veda inoltre D. Segal, “Russkaja semantičeskaja poetika dvadcat’ let spustja”, *Russian Studies*, 1996 (II), 1, pp. 7-52 (una variante più completa in Idem, “Russkaja semantičeskaja poetika dvadcat’ pjat’ let spustja”, *Zerkalo*, 1996, 3-4, pp. 191-196).

²⁹ “Voskresaet etot mir, kak na poblekšej akvareli”, Ivi, p. 143.

³⁰ “A na kofejnike pastuški / Po-prežnemu pletut venki”, Ivi, p. 100.

³¹ “Poželtevsie gravjury”, Ivi, p. 144.

Non si può non dispiacersi del fatto che non gli sia dato di aspirare a un'incarnazione artistica di valori vitali di maggiore intensità e profondità e di più ampio respiro; che così poco sia concesso alla sua poesia fra un'infinita gamma e ricchezza di forme vive e vitali³⁴.

Effettivamente, leggendo *Camera* (1914) ed *Erica* (1916) si ha spesso l'impressione che, nonostante tutta la sua abilità e maestria di poeta, Ivanov non abbia proprio niente di cui scrivere, e l'assenza di un proprio bagaglio maturo di valori vitali lo costringa a rendersi simile al personaggio di una propria poesia, raffigurato da una parte con autentica ironia, dall'altra in modo assolutamente serio, come tipo realmente esistente:

Già sera. Il gregge è passato alzando polvere,
i pastori han perso quanto raccolto.
Che fare, dunque? Cenare, oppure
scrivere ancora versi?³⁵

La poesia di Ivanov del periodo della *Camera* ed *Erica* si mantiene in costante equilibrio tra descrittivismo assolutamente serio e sottile autoironia. Gli basta perdere appena un po' di questa ironia quando appaiono i versi che fanno parte della raccolta *Pamjatnik slavy* [Monumento della gloria, 1915], ispirati dagli avvenimenti della prima guerra mondiale che, tramite queste poesie, vengono interpretati con l'antico spirito di "ortodossia, autocrazia e nazionalismo", gli ideali apertamente esaltati dalle riviste di massa ufficiali di quel tempo. Un mutamento di pensiero, a prima vista piccolo, sfociava in errori evidenti persino per uno sguardo benevolo³⁶.

L'insuccesso evidente del *Monumento della gloria* e il successo non certo incondizionato di *Erica* davano l'impressione che lo sviluppo artistico del poeta fosse ormai in declino³⁷, che Iva-

nov si stesse trasformando lentamente in uno dei tanti mediocri versificatori della Pietrogrado dell'epoca. Quando nel 1921 uscì la sua nuova raccolta, *Sady* [Giardini], con l'elegante copertina di M. Dobužinskij, la critica si scagliò letteralmente contro di lui e i recensori dei più vari orientamenti estetici e politici furono questa volta sorprendentemente unanimi. L.N. Lunc ha in qualche modo riassunto le loro affermazioni: "In generale le poesie di G. Ivanov sono esemplari. E tutto l'orrore sta proprio nel loro essere esemplari"³⁸.

A leggere però oggi questa raccolta, si comincia a capire che i contemporanei erano stati traditi dalla propria vista. In *Giardini* vedevano soltanto la prosecuzione di una maestria da tempo già evidente, mentre osservando il libro da una certa distanza storica è possibile notare che con quest'opera è avvenuto un cambiamento ben preciso, sfuggito agli occhi dei contemporanei ma oggi impossibile da trascurare. Muta la sonorità dei versi, muta la loro natura complessiva:

Nelle sere malinconiche,
quando son diafane le tinte di ciò che passa,
come ventagli ornati di disegni,
voi vi spalancate, ricordi.

Gli alberi emettono lamenti, la luna
ricorda il pallido disco d'un cammeo,
e l'eco ripete i nomi
di Elisabetta e di Salomè³⁹.

In questi otto versi in pentametri giambici ce ne sono quattro che hanno solo due dei cin-

³⁴ V.M. Žirmunskij, [senza titolo], *Russkaja volja*, 1917, 16 gennaio.
³⁵ "Už večer. Stada propylili, / Proigrali sbor pastuchi. / Čto ž, užinat', ili / Ešče sočinit' stichi?..", G. Ivanov, *Sobranie*, op. cit., I, p. 153.
³⁶ Va notato che lo stesso Ivanov non incluse questa raccolta nel conto generale dei suoi libri di poesie.
³⁷ Indicativi in questo senso sono i pareri di Gumilev che, dopo *Imbarco*, recensiva *Camera* ed *Erica* (N. Gumilev, *Sočinenija*, op. cit., pp. 142-143, 154-156) e concludeva l'ultimo giudizio con queste parole: "Non ho elementi per giudicare se Georgij Ivanov vorrà e saprà cominciare a riflettere sull'essere o non essere un poeta, ovvero colui che guarda sempre avanti".

³⁸ L. Lunc, "Cech poetov", *Kněžnyj ugol*, 1922, 8, p. 49. Si vedano inoltre le recensioni e i giudizi espressi negli articoli di I. Okse-
nov (in *Kniga i revoljucija*, 1922, 3), P. Potemkin (in *Novosti li-
teratury*, 1922, 1), M. Kuzmin (in *Abraksas*, 1922, 2), S. Parnok
(in *Šipovnik*, Moskva 1922, con lo pseudonimo Andrej Polja-
nin), O. B[rošniovska?], (Sankt Peterburg, Irli [Institut rus-
skoj literatury], F. 568, op. I, ed. chr. 125, f. 246 nel corpus dei
materiali per un numero mai uscito del giornale Irida). Per-
sino K. Močul'skij, che apprezzava Ivanov, nell'articolo "Klas-
sicism v sovremennoj poezii" (*Sovremennye zapiski*, 1922, XI)
non poté astenersi da rimproveri molto forti. Forse l'unica ec-
cezione è costituita da una recensione anonima nella rivista
di Mosca (da non confondere con l'omonima e famosa rivista
pietrogradese) *Žizn' iskusstva* (1922, 1).
³⁹ "V melancholičeskie večera, / Kogda prozračny kraski uvja-
dan'ja, / Kak razrisovannye veera, / Vy raskryvaetes', vospo-
minan'ja. // Derev'ja žalobno šumjat, luna / Napominaet
blednyj disk kamei, / I echo povtorjaet imena / Elizavety ili
Salomei", G. Ivanov, *Sobranie*, op. cit., I, p. 230.

que accenti possibili; considerevolmente insi-stita è l'accentazione sulla quarta sillaba, tradizionalmente "debole" e, al contrario, viene a mancare l'accentazione sulla sesta, tradizionalmente "forte". Questi versi di conseguenza sono ritmicamente fissati, marcati, musicati in contrasto con l'abituale rappresentazione grafica di Ivanov. Ma all'improvviso, nella strofa conclusiva, questo andamento ritmico si spezza, trasformandosi in qualcosa di completamente diverso, nel tradizionale disegno ritmico:

E di nuovo amo la terra per
la solennità dei raggi del tramonto,
per il pennello leggero di Watteau
che un tempo sfiorò il mio cuore⁴⁰.

Se si prende in considerazione solo il significato esteriore della poesia, è facile sentire l'accostamento e persino la confusione di arte e vita, caratteristica tradizionale di Ivanov. Ma se si presta attenzione al ritmo, al suono delle vocali, alle lunghe distanze fra gli accenti che d'improvviso vengono fatti tacere dall'intensità e forse anche dalla nitidezza del ritmo, allora si comincerà inconsapevolmente a semantizzare questo andamento. V. Vejtle propone una variante interpretativa:

c'è poco da dire, non è semplicemente dolce: è soave. Ha una sonorità miracolosa, e il canto di questi versi si eleva al di sopra della tristezza. Senza di lei non risalterebbe la loro musica⁴¹.

Ma esistono le basi anche per supporre che in questo iato, in questi distacchi interni al verso, avvenga un passaggio temporale.

Per la loro tematica le poesie di *Giardini* sono assolutamente isolate dall'epoca, dai suoi problemi e dai suoi conflitti. Il dialogo diretto con la contemporaneità è indubbiamente assente. Eppure, chi si prestasse all'ascolto scrupoloso della musicalità di queste poesie, dovrebbe percepire che dietro il contesto esteriore, dietro la realtà impietrita e definitiva della sua poesia, quasi presa in prestito dall'arte di un'epoca passata, c'è comunque la contemporaneità, la vita della Pietrogrado affamata e tetra, il rombo

lontano delle cannonate, le voci terribili, le perquisizioni e gli arresti notturni, le notizie sulla tragica morte di amici e conoscenti...

Nelle poesie scritte sempre in quegli anni, ma non incluse in *Giardini*, Ivanov parla apertamente di tutto questo. Prendiamo ad esempio la poesia che uno studioso famoso e dotato di precisione ha definito "versacci infami che glorificano la bettola bohémien"⁴²:

A occidente sventolano i nastri,
della Neva lo specchio si raggela.
Innamorati e decadenti
vi fanno quattro passi.

E solo noi senza fortuna,
rossetto sulle labbra,
e soldi a vuoto in prestito
ci mendichiamo a vicenda⁴³.

In effetti, per la poesia di quel periodo queste parole sono scioccanti e quasi inverosimili. Ma questa poesia considerata nel suo insieme, là dove i dettagli della quotidianità si fanno ostentatamente simbolici, è molto lontana da una simile interpretazione, in quanto le prime strofe disegnano un quadro completamente diverso:

Disgelo. Sembra
proprio sia giunta primavera.
Ma una brezza lieve sulle membra
dice: no, non è vera.

[...]

E tutto il Prival
inondato è d'acqua...
Lo conoscete. Ci capitaste.
Davvero proprio mai?⁴⁴

Lo scantinato del caffè Prival komediantov [La sosta dei commedianti], dove penetra l'acqua dalla vicina Mojka (in seguito tutto questo sarà descritto in modo assolutamente fedele dallo stesso Ivanov in *Peterburgskie zimy*

⁴² V. Orlov, *Poema Aleksandra Bloka Dvenadcat', Moskva 1967*, p. 36. La poesia fu pubblicata per la prima volta sull'almanacco Kamena (1918, 1).

⁴³ "Na zapade v'jutsja lenty, / Nevy ledeneet glad'. / Vljublennye i dekadenty / Prichodjat sjuda guljat'. // I tol'ko nam net udači, / I krasim guby my, / I den'gi bez otdači / Vyprašivaem vzajmy", G. Ivanov, *Sobranie*, op. cit., I, p. 165.

⁴⁴ "Ottepel' pochože, / Točno prišla vesna. / No legkij moroz po kože / Govorit: net, ne ona. // [...] // I vse stoit v Privale / Nevykačannoj voda... / Vy znaete. Vy byvali. / Neuželi nikogda?", Ibidem.

⁴⁰ "I snova zemlju ja ljublju za to, / Čto tak toržestvenny luči zakata, / Čto legkoj kist'ju Antuan Vatto / Kosnulsja serdca moego kogda-to", Ibidem.

⁴¹ V. Vejtle, "Georgij Ivanov", *Kontinent*, 1977, 11, p. 362.

[Inverni pietroburghesi)]⁴⁵, diviene il simbolo di un mondo ormai scomparso e che se fino a poco tempo prima era ancora sull'orlo della distruzione, ora ha invece ormai oltrepassato questo confine. Quella meravigliosa cultura che affonda nell'acqua, lentamente sparisce dalla vista, si dissolve, muore lasciando in superficie soltanto le labbra truccate dei giovani poeti ormai poveri in canna a causa di tutto quel lussuoso trionfo di colori, musica, raffinatezza, gentiluomini anglicizzati e viziosi, dame di facili costumi, serate spiritiche, cene nella redazione del Lukomor'e, di tutto ciò che Ivanov nei suoi bozzetti degli anni Venti ricorderà con lieve ironia e forte nostalgia. Nasce l'esigenza di scegliersi un punto d'appoggio in un mondo nuovo, un mondo inizialmente freddo e ostile al poeta. Su cosa può fare affidamento a questo punto Ivanov?

A una prima occhiata può affidarsi a ciò che non c'è più, alla tradizione del romanticismo, alle incisioni antiche, a tutte le altre testimonianze del passato fatte di pezzi d'antiquariato. A volte questa sensazione domina nei suoi versi. Ma più spesso essa risulta ingannevole, superficiale. Ecco ad esempio un breve componimento:

Alberi, vele e nuvole,
fiori e iridi, mari e uccelli –
tutto questo delizia il tuo sguardo, finché
stanche non cedono le ciglia.

Ma una tenda variopinta cala,
e, sapendo solo cantare e ricordare,
l'anima depressa incede
sulle tracce di Orfeo inconsolabile.

O sarà per sempre condannata,
come una reclusa, Zjulejka o Zarema,
a respirare a una finestra segreta
nel fragrante sfarzo dell'harem⁴⁶.

Questi nomi orientali, assimilati attraverso un romanticismo di maniera ripreso quasi da un vecchio libro, da un'illustrazione (in un'altra composizione si legge "un tale Galaktionov / Zarema disegnò per noi")⁴⁷, sono così ricercati che a causa loro il significato autentico della poesia rimane assolutamente inaccessibile. L'ultima strofa muta ulteriormente il senso generale del componimento, impregnando la poesia di "fragrante sfarzo". Al contrario le prime due strofe sviluppano la trama interna del componimento in tutt'altro modo, e i due versi conclusivi della seconda avrebbero potuto far parte, ad esempio, della raccolta di V. Chodasevič *Putem zerna* [Per la via del grano], dove il tema di Orfeo è molto importante. Ivanov prende una nota estremamente tragica, ma poi, in modo studiato, passa a tutt'altro registro, si sforza di coprire un terribile squarcio, i suoi presentimenti tragici, con il tappeto "dell'invenzione di un poeta orientale", di distogliere da loro lo sguardo del lettore. Ma "nell'abisso, sul fondo estremo della coscienza" resta ugualmente la sensazione della tragicità esistenziale del poeta, senza la quale è impossibile comprendere e apprezzare con precisione lo sviluppo successivo della poesia di Ivanov⁴⁸.

Giardini ha detto tutto sulle capacità di Ivanov del periodo "acmeista". Questa parola va necessariamente inserita tra virgolette, perché all'inizio degli anni Venti l'acmeismo aveva già avuto un'evoluzione talmente significativa che non vi era rimasto nulla dell'acmeismo degli anni Dieci. La nuova Gilda dei poeti, al cui interno Ivanov aveva un ruolo importante, era una creatura del solo Gumilev, il quale aveva sostanzialmente riunito intorno a sé la gioventù letteraria. Le poesie che con entusiasmo vi ve-

⁴⁵ Per una descrizione dettagliata dell'attività e del destino del Prival si veda A.M. Konečnyj, V.Ja. Morderer, A.E. Parnis, R.D. Timenčik, "Artističeskoe kabare Prival komediantov", *Pamjatniki kul'tury: Novye otkrytija. Ežegodnik*, 1989, pp. 96-154.

⁴⁶ "Derev'ja, parusa i oblaka, / Cvety i radugi, morja i pticy – / Vse eto veselit tvoj vzor, poka / Ustalo ne opustjatsja resnicy. // No pestraja zavesa upadet, / I, tol'ko pet' i vspominat' umeja, / Duša opustošennaja pojdet / Po sledu bezutešnogo Orfeja. // Il' budet navsegda osuždena, / Kak plennica, Zjulejka il' Zarema, / Vzychat' u potaennogo okna / V blagouchannoj roskeši garema", G. Ivanov, *Sobranie*, op. cit., I, p. 225.

⁴⁷ "Galaktionov / Takoj Zaremu nam narisoval", Ivi, p. 221.

⁴⁸ Qualche anno dopo la prima uscita di questo articolo e, a quanto pare, senza conoscerlo (in ogni caso senza farvi mai riferimento) lo studioso francese Louis Allen ha intrapreso il tentativo, secondo me andato perfettamente a buon fine, di riunire in un solo libro *Giardini* con la successiva raccolta, forse la più riuscita di Ivanov, mostrando nello stesso tempo che la poetica di *Giardini* contiene già in sé la gran parte degli elementi di quella nuova poetica che la maggioranza di lettori e critici scopre solo con *Rose*: G. Ivanov, *Sady i Rozy*, a cura di Louis Allen, Sankt Peterburg 1993.

nivano segnalate, non sempre erano all'altezza nemmeno di un livello poetico medio, e l'ira di Blok espressa contro la Gilda nell'articolo *Bez božestva, bez vdochnovenija* [Senza deità, senza ispirazione]⁴⁹ non era immotivata⁵⁰. Le traduzioni di Ivanov non erano considerate un lavoro importante, tanto dallo stesso autore quanto dai lettori. Le impressioni, precise ma sintetiche e fredde, sulle caratteristiche degli altri poeti erano troppo poca cosa per guadagnarsi la reputazione di critico autorevole. L'indeterminatezza letteraria risultò completa grazie a due avvenimenti della vita personale di Ivanov: la tragica morte di Gumilev e l'amore per Irina Odoevceva. Vita e opera erano a una svolta e la prima conseguenza fu che Ivanov e Odoevceva si ritrovarono fuori dei confini del loro paese, all'inizio a Berlino (ma Odoevceva ancora a Riga, dal padre), successivamente a Parigi.

Da un lato l'emigrazione fu un passo assolutamente logico per Ivanov. Nelle memorie già menzionate, K. Pomerancev ricorda le sue opinioni politiche: “Più a destra di me c'è solo la parete, amava ripetere”⁵¹. Ma all'estero lo attendeva la malattia comune a moltissimi emigranti: quella nostalgia crudele che avrebbe trasformato colui che fino a poco tempo prima era stato un “becero patriottardo” e che aveva poi rinnegato senza nessuno sforzo il suo patriottismo, non solo in un poeta tra tanti, ma in un poeta con una propria voce, con una propria visione del mondo, dissimile da qualsiasi suo predecessore.

Ivanov veniva pubblicato da periodici molto diversi dell'emigrazione russa: da *Sovremennye zapiski* [Annali contemporanei], rivista particolarmente accurata, fino a *Illjustrirovannaja Rossija* [La Russia illustrata], più d'evasione, da *Zveno* [L'anello], filologicamente orien-

tata, fino a Čisla [I numeri], estremamente d'avanguardia per i criteri dell'epoca. Proprio Čisla evidentemente era quella che più corrispondeva allo sviluppo del talento di Ivanov, permettendogli nello stesso tempo sia di svelare al massimo la propria anima, sia di orientarsi verso quella che non può che essere definita provocazione intellettuale.

A questo punto è necessario parlare di quella prosa che Ivanov dal 1924 pubblica con molta solerzia su vari giornali e riviste. I lettori sono soliti definire “memorie” queste cose, poiché in una Pietroburgo-Petrogrado (più raramente in altre città concrete) assolutamente reale agiscono persone assolutamente reali, conosciute da molti, note al pubblico dei lettori, agli appassionati di teatro, ai frequentatori delle mostre d'arte. Scrivere ricordi sui vivi o su persone vive fino a poco tempo prima comporta sempre una buona dose di rischio di suscitare malcontento, ma persino in questo caso la prosa di Ivanov è andata incontro a una critica particolarmente dura. Sono famosi i giudizi estremamente severi di Achmatova. Severjanin, Cvetaeva e, più tardi, N. Ja. Mandel'stam hanno replicato pubblicamente o hanno tentato di farlo⁵². Non è difficile immaginarsi le reazioni di altri personaggi rappresentati se solo avessero avuto la possibilità di venire a conoscenza dei ritratti che li riguardavano.

Nel 1928 una parte di questi bozzetti venne raccolta in un libro dal titolo *Inverni pietroburchesi* che da quel momento è divenuto oggetto di polemica continua da parte degli studiosi e di quanti nella vita artistica di inizio secolo cercano pettegolezzi e dettagli piccanti.

Qual è dunque il senso di questa serie di scritti di Ivanov?

Occorre naturalmente confutare subito le opinioni secondo le quali

Gli *Inverni pietroburchesi* sono una miniatura artistica eseguita con grazia e precisione dove viene rappresenta-

⁴⁹ Si tenga presente che il testo canonico di questo articolo è stato rinvenuto solo da poco: I.E. Usok, “Poslednjaja redakcija stat' i A.A. Bloka ‘Bez božestva, bez vdochnovenija’”. *Šachmatovskij vestnik. K 75-letiju so dnja smerti A.A. Bloka (1921-1996)*, 1996, 6, pp. 10-20.

⁵⁰ Si pensi alle memorie di V. Chodasevič quando tratteggia in tono decisamente caricaturale l'attività della Gilda dei poeti all'inizio degli anni Venti.

⁵¹ K. Pomerancev, “Skvoz' smert'”, op. cit.

⁵² A. Achmatova, *Sočinenija v 2 t.*, Moskva 1990, II, p. 217; Idem, *Zapiznye knižki Anny Achmatovoj (1958-1966)*, Moskva-Torino 1996, pp. 145-147; M. Cvetaeva, *Sobranie sočinenij v 7 t.*, Moskva 1994, IV, pp. 130-158; N. Mandel'stam, *Vtoraja kniga*, Moskva 1990, pp. 120-121. Delle memorie di Severjanin si è già detto.

ta in modo profondo e fedele la storia della letteratura prerivoluzionaria e dei primi tempi della rivoluzione⁵³.

Bisogna piuttosto mettere in guardia tutti coloro che leggono questo libro con lo scopo di ricavarne un'impressione completa e fedele della vita letteraria e artistica della Pietroburgo prima della rivoluzione: non aspettatevi verità da questo libro! Non si tratta affatto di memorie, né di ricordi raccolti per dare un quadro fedele della realtà. N. Berberova ha scritto nelle sue memorie che:

Una di quelle notti eravamo seduti a un tavolino, assolutamente sobri, e lui, senza smettere di tormentare i guanti (allora portava guanti gialli, aveva il bastone con il pomo, il monocolo e la bombetta) dichiarò che nei suoi *Inverni pietroburghesi, il settantacinque per cento era inventato e il venticinque vero*. E come al solito cominciò a sbattere le palpebre⁵⁴.

Negli *Inverni pietroburghesi* c'è una moltitudine di imprecisioni fattuali relativamente facili da correggere: nomi e patronimici sbagliati, citazioni distorte, fattarelli conosciuti per sentito dire che vengono riportati come se fossero stati vissuti in prima persona e così via. Ma in fondo queste sono bazzecole. In questi bozzetti ci sono errori ben più gravi. Chlebnikov, Burljuk e Kručenyč non erano affatto alcolisti e pazzi⁵⁵. Sergej Gorodeckij non fu mai al servizio dell'Osvag [Osvedomitel'noe agentstvo, il servizio informativo creato da Denikin] e Raskol'nikov con Larisa Rejsner non lo presero con sé sottraendolo ai "bianchi"; il direttore del Gosizdat [Edizioni di stato], Il'ja Ionov, non poté andare a trovare Blok morente e dare poi istruzioni su come scrivere della sua malattia prima della morte... E questa non è che una piccola parte di ciò che si può e si deve confutare.

Inoltre, nel libro di Ivanov ci sono passaggi assolutamente aneddotici:

mentre lavora, Blok, di tanto in tanto, si avvicina a quest'armadietto, si versa del vino, lo beve tutto d'un fiato e di nuovo si siede alla scrivania. Dopo un'ora eccolo di nuovo all'armadietto. 'Senza' non può lavorare.

La fonte di questa storiella è assolutamente chiara. Ricordate?

Ecco come descrivono le mie occupazioni: "come Puškin scrive le poesie. Davanti a lui c'è una caraffa di liquore *buonissimo*, si tracanna un bicchiere, un secondo, un terzo, ora può cominciare a scrivere!". Questa è la gloria⁵⁶.

Qui è già perfettamente chiaro che il meccanismo di diffusione di voci e aneddoti riguardanti persone famose nel corso di un secolo non ha subito nessun cambiamento, e Ivanov spesso domina perfettamente questo meccanismo.

Sono dunque davvero utili queste "memorie" ai lettori e ai ricercatori contemporanei? Non sarebbe forse meglio trattarle con disprezzo e limitarsi solamente a ricordare l'esistenza di questo genere di fonte inattendibile, lasciando che siano coloro che non hanno di meglio da fare a cercare tra le ristampe e le fotocopie del libro i dettagli scandalistici, buoni per le loro intrusioni nel cesto della biancheria sporca?

È probabile però che questi bozzetti di Ivanov, che non costituivano un libro, ma che a questo scopo furono pian piano raccolti, abbiano un valore ben definito tanto per il lettore quanto per lo storico.

Un'opinione diffusa ritiene a questo proposito che Ivanov crei una qualche mitologia della vita pietroburghese, importante di per sé, come frutto della sua coscienza artistica⁵⁷. È difficile essere d'accordo con questo punto di vista. Per il loro livello artistico gli *Inverni pietroburghesi* sono ben lontani non solo dalla grande prosa russa, ma anche dalla migliore prosa dello stesso Ivanov, soprattutto dalla *povest'* [romanzo breve] *Raspad atoma* [Disintegrazione dell'atomo] e dal romanzo incompiuto *Tretij Rim* [Terza Roma]. Ritengo che il valore del ciclo bozzettistico di Ivanov sia immediatamente ricondu-

⁵³ V. Zavališin, "Predislovie", G. Ivanov, *Peterburgskie zimy*, New York 1952, p. 14.

⁵⁴ N. Berberova, *Il corsivo è mio*, traduzione di P. Deotto, Milano 1993³, p. 439. Si vedano le parole dello stesso Ivanov: "Ecco, io non ho mai dato garanzie: scrivo questo e quello per puro amore di verità. Certo, racconto anche balle per amor di stile o faccio confusione", Lettera del 18 aprile 1956, G. Ivanov - I. Odojevceva, *Briefe*, op. cit., p. 29.

⁵⁵ Di questa cosa Ivanov era peraltro convinto, visto che definisce Chlebnikov "un idiota infelice con il cervello di fuori", Ivi, p. 1.

⁵⁶ A.S. Puškin, *Pis'ma k žene*, Leningrad 1986, p. 46.

⁵⁷ Si vedano ad esempio V. Blinov, "Prokljatij poet Peterburga", *Novyj žurnal*, 1981, 142, p. 85; I. Andreeva, [Predislovie k dnevniku Borisa Sadovskogo], *Znamja*, 1992, 7.

cibile ad alcune ragioni che hanno effetto solo nel loro insieme⁵⁸.

La prima è costituita dall'abbondanza di dettagli effettivamente fedeli circa la vita di molti scrittori e artisti degli anni Dieci-Venti quasi dimenticati o del tutto dimenticati. C'è bisogno di un particolare occhio critico e molto scrupoloso quando si ha a che fare con questi testi, oppure li si può utilizzare come fonte, tenendo a mente, ovviamente, la frase di Ju.M. Lotman:

Quando si utilizzano metodi di decodifica, una falsificazione evidente può essere fonte di notizie preziose, quando invece questi metodi mancano, anche il documento più scrupoloso può diventare fonte di errori⁵⁹.

Sottoposti a minuziosa verifica molti dettagli degli *Inverni pietroburghesi* vengono confermati. Senza contare il fatto che gli stessi tentativi di fare chiarezza su ciò che è falso e ciò che è vero, possono stimolare ulteriori ricerche in grado a volte di condurre a importanti conclusioni⁶⁰.

Inoltre, per quanto sia giusto essere scettici di fronte a molte affermazioni perentorie di Ivanov, non si può tuttavia negare la precisione e la perspicacia di altri aspetti. Lui può confondersi col nome di Kljuev, attribuirgli delle poesie prese da chissà dove, ma la figura che ne viene fuori nel suo insieme e che si trova nelle pagine degli *Inverni pietroburghesi* (e in modo ancor più romanzato nella *Terza Roma*) ha guadagnato pieno credito presso quelle persone che conoscevano la vita letteraria del periodo descritto dall'autore. Non è un caso che V. Chodasevič, dotato di una particolare sensibilità per la verità storica, abbia citato nelle sue memorie proprio il frammento su Kljuev.

Leggiamo questa descrizione non molto lunga:

"Allora, Nikolaj Vasil'evič, come vi siete sistemato a Pietroburgo?"

"Gloria a te, o Signore, la Protettrice non abbandona noi peccatori. Ho rimediato una stanzuccia. Che altro ci serve? Vieni a trovarmi, figliolo, ne sarò felice. Vivo sulla Morskaja, dietro l'angolo..."

Una volta ci sono andato a trovare Kljuev. La stanzuccia era in realtà una stanza dell'Hotel de France, con tanto di tappeto e un'ampia ottomana turca. Kljuev era seduto sull'ottomana, con colletto e cravatta, e leggeva Heine in originale.

"Mi ci raccapezzo un pochino con il barbaro", aveva notato il mio sguardo stupito. "Mi ci raccapezzo un pochino. Ma non mi dice niente. Non c'è confronto con il canto dei nostri usignoli russi... Ma che faccio?" si agitò, "ma guarda come accolgo un ospite prezioso. Siediti, figliolo, siediti, carissimo. Cosa posso offrirti? Non bevo tè, non fumo tabacco, non ho scorte di dolcetti al miele. Però", ammiccò, "se non vai di fretta magari possiamo mangiare un boccone assieme. C'è qui vicino una trattoriola. Il proprietario è una brava persona, anche se è francese. È proprio qui vicino, dietro l'angolo. Si chiama Albert".

Non andavo di fretta.

"Bene, perfetto, sì, proprio benissimo. Ora mi preparo..."

"E perché mai volete cambiarvi?"

"Ma come, ma come? Ma ti pare possibile? Farei ridere pure i polli. Aspettami solo un attimo. Ci metto un secondo".

Dal paravento è uscito con una *poddevka*, gli stivali lucidi e una camicia color lampone: "Eccomi, così va meglio!".

"Ma vestito così non vi lasceranno entrare nel ristorante".

"Nella sala comune non ci proveremmo nemmeno. E come potremmo andare, noi contadini, in mezzo ai signori? A ciascuno il suo. Ma noi non andiamo nella sala comune, andiamo in una stanzuccia, ossia in un luogo riservato. Là anche noi possiamo..."⁶¹.

Una caricatura? Indubbiamente. Una caricatura che è però in grado di trasmettere non solo le peculiarità del carattere di Kljuev, ma anche di cogliere alcuni tratti salienti della sua poesia. Per il lettore attento e per il ricercatore coscienzioso dovrebbe infatti essere evidente che l'intrinseca forza naturale che si percepisce nelle poesie di Kljuev si combina con il gioco, con la posa, con la maschera indossata così a lungo da essersi ormai saldata al volto. Il legame autentico con le origini popolari si completava con una cultura superiore, dovuta ai libri e ai rapporti con quegli scrittori russi famosi che generosamente condivisero con Kljuev il proprio sapere. Se interpretassimo Kljuev come poeta popolare in senso stretto e originale, cioè come poeta che nei suoi versi infonde

⁵⁸ Si veda anche un'altra interpretazione di questa prosa: A. Ak-senova, "Metafizika anekdota ili semantika l'ži", *Literaturnoe obozrenie*, 1994, 11-12, pp. 52-61.

⁵⁹ Ju. Lotman, "K probleme raboty s nedostovernymi istočnikami", *Vremennik Puškinskoi komissii 1975*, Leningrad 1979, p. 94.

⁶⁰ Si vedano i miei commenti in G. Ivanov, *Stichotvorenija. Tretij Rim. Peterburgskie zimy. Kitajskie teni*, Moskva 1989, pp. 524-574; i commenti di G.I. Mosešvili in Idem, *Sobranie*, op. cit., III, pp. 638-671; e inoltre gli articoli densi di idee di R. Time-nčik, "Georgij Ivanov kak ob'ekt", op. cit., e Idem, "O faktičeskom substrate memuarov G.V. Ivanova", *De Visu*, 1994, 1-2, p. 67.

⁶¹ G. Ivanov, *Sobranie*, op. cit., III, pp. 69-70.

direttamente le idee e i pensieri del contadino russo, cadremmo in un eccesso imperdonabile. Per conoscere l'opera di Kljuev nella sua unità e totalità, occorre apprezzarvi anche i legami reali con le idee e i concetti sulla vita della massa sterminata di contadini russi, i tratti dell'utopismo religioso, le rappresentazioni dell'esperienza spirituale di tutta l'umanità indipendentemente dall'origine etnica o nazionale, e quella patina di affettato "ruralismo" e *style russe* che facevano sicuramente parte sia della personalità che della poesia di Kljuev... Si potrebbe allungare ancora questa lista e nella sua stesura andrebbe tenuto presente anche il ritratto di Kljuev offerto da Georgij Ivanov⁶².

Quando si leggono gli *Inverni pietroburghesi* occorre ricordarsi di un'altra cosa. Per Ivanov era sicuramente importante creare un quadro d'insieme di quell'epoca che condusse la Russia alla rivoluzione. Questa dispersione esteriore di episodi separati avviene all'interno di una unitarietà ben determinata, filtrata da una teoria formulata in modo magari confuso ma pur sempre sufficientemente definito. A volerla ridurre al massimo, si può sicuramente definire questa teoria con il titolo *Pir vo vremja čumy* [Festino in tempo di peste]. L'estraneità descritta da Ivanov degli strati socialmente e intellettualmente superiori della società rispetto a quanti erano espressione di una maggioranza numerica, l'ossessione per i propri problemi (non importa se riguardanti l'arte, il misticismo o il desiderio di un'esistenza semplice e spensierata) condussero alla fine al crollo che inizialmente si provò a non notare, poi semplicemente a riuscirne a sopravvivere, e da ultimo a conciliarlo con la propria vita, chi adattandosi alle nuove condizioni, altri troncando ogni rapporto e finendo in emigrazione. Va peraltro riconosciuto che pochissimi appartenenti alla cerchia descritta da Ivanov percepirono il

"rombo futuro" avvertito da Blok, Achmatova o Mandel'stam...

C'è tutto questo negli *Inverni pietroburghesi*, nei bozzetti a questi riconducibili, nel romanzo *Terza Roma*. Già molto più tardi, nel 1951 Ivanov scriveva a N.N. Berberova di un suo nuovo progetto:

Io scrivo, più precisamente trascrivo "a memoria" il mio vero atteggiamento verso le persone e gli avvenimenti, atteggiamento che è sempre stato diverso "nel fondo" rispetto a quello in superficie, e forse si è riflesso soltanto nelle poesie, ma non sempre. Siccome la mia memoria è debole, ho trovato l'approdo a questo fondo più facilmente; mi sarei imbattuto in maggiori difficoltà se fossi stato perseguitato dai ricordi come nel verso puškiniano – ho dimenticato il titolo – "trepidante maledico". [...] Per la prima volta scrivere è per me un conforto e una "liberazione"⁶³.

Forse inconsapevole, ma questo atteggiamento verso l'epoca era presente in lui probabilmente anche alla metà degli anni Venti, quando i suoi "ricordi" si andavano formando in modo molto attivo. Ma a questo punto sorge un'ulteriore questione, quella della figura dell'autore.

Portando al giudizio dei lettori i diversi personaggi della vita artistica e letteraria del proprio tempo, Ivanov si riserva la funzione di giudice senza averne nessun reale diritto. Sicuramente questo fatto costituiva un motivo in più per denigrare il libro: per la sua vita reale nell'epoca, così come per la sua posizione successiva, non era possibile affidare a Ivanov il ruolo di giudice. E perché mai allora si è arrogato questo compito, peraltro escludendo a priori sé stesso dal banco degli imputati? In questa contraddizione tra realtà della vita e realtà del testo è racchiuso uno dei paradossi più evidenti degli *Inverni pietroburghesi*.

⁶² Si tenga presente che questo tipo di immagine di Kljuev è presente negli studi del maggior esperto della sua vita e delle sue opere: K. Azadovskij, *N. Kljuev: Put' poeta*, Leningrad 1990, e soprattutto in Idem, "O 'narodnom' poete i 'svjatoj Rusi' ('Gagar'ja sud'bina' Nikolaja Kljueva)", *Novoe literaturnoe obozrenie*, 1993, 5, pp. 88-122.

⁶³ N. Berberova, *Il corsivo*, op. cit., pp. 449-450. Si veda inoltre la lettera scritta a Markov sei anni dopo: "Ecco magari in una qualche Vostra *University* si trova un professore sensibile al bello [...] consumo una considerevole quantità di carta, la spedisco, qualcuno la paga, ricevendo in cambio qualcosa di sua assoluta proprietà per il futuro o per quando desidera. Io scrivo e invio di nuovo. Non ci sarebbe nessuna inclinazione all'errore, e io per qualche soldo mi darei un gran da fare. Sarebbe qualcosa di molto sostanzioso, 'solo i fatti, sir', niente del tipo gli *Inverni pietroburghesi* o giochi di penna simili, ora non ne avrei la forza. Ma piuttosto 'ciò che hanno visto i miei occhi'", G. Ivanov - I. Odojevceva, *Briefe*, op. cit., pp. 58-59.

Il lavoro sulla prosa (*Inverni pietroburghesi*, i bozzetti, *Terza Roma*, più tardi *Disintegrazione dell'atomo*) condusse Ivanov anche ad un inatteso slancio in poesia. K. Močul'skij, recensendo il volume di Ivanov *Rozy* [Rose] uscito nel 1931, ha probabilmente espresso in modo molto sintetico e preciso il sentire comune della critica:

Prima di *Rose* G. Ivanov era un maestro sensibile, un compositore di versi raffinato, uno scrittore di poesie "graziose" e "incantevoli". Con *Rose* è diventato un poeta. E questo "è diventato" non rappresenta assolutamente il compimento del passato, non è il traguardo di uno sviluppo, ma è semplicemente un fatto nuovo⁶⁴.

Ivanov ha mantenuto questa nota fino all'uscita di *Otplytie na ostrov Citeru* [Imbarco per l'isola di Citera, 1937]. *Imbarco*, in modo più essenziale (se si prendono in considerazioni le poesie nuove, visto che vi inserì anche componimenti precedenti), e *Rose*, con alcune digressioni verso la precedente bellezza, segnarono la nuova stagione complessiva della sua opera.

Il poeta e critico Georgij Adamovič, all'epoca amico intimo e di vecchia data di Ivanov, riferendo la propria opinione a tutta l'opera di Ivanov di quel periodo, scrisse a proposito delle poesie successivamente pubblicate nell'*Imbarco*:

Ecco cos'altro vorrei dire a proposito delle attuali poesie di Ivanov: il cuore ha preso fuoco e si è ridotto in cenere. In sostanza sarebbe stato meglio intitolare la sua ultima raccolta non *Rose*, ma *Pepel* [Cenere], se non si fosse chiamato così uno dei libri di Andrej Belyj⁶⁵.

Ciò che portavano con sé *Rose* e *Imbarco* era in quel momento (e non solo in riferimento a Ivanov, ma a tutta la poesia russa) il grado supremo della disperazione umana cristallizzata nell'alito glaciale dell'eternità che spira da ogni frase:

Bene che non c'è lo Zar,
bene che non c'è la Russia,
bene che Dio non c'è!

Soltanto un tramonto giallo,
soltanto le gelide stelle,

soltanto milioni di anni.

Bene che non c'è nessuno,
bene che non c'è nulla,
così nero e così morto,
che più morto non si può
e più nero non è dato,

che nessun ci aiuterà,
e un aiuto non ci serve⁶⁶.

Questo stato d'animo non era stato provocato da screzi personali, caos interiore, isolamento rispetto ai lettori o da altre circostanze della vita da emigrante⁶⁷, ma da una disperazione globale, mondiale, universale:

L'artista ha smarrito la chiave dell'unità del mondo, si trova di fronte a un edificio distrutto, ragionando sul senso (o sul non senso) della vita e della morte⁶⁸.

Nello stesso tempo per Ivanov si fanno più pressanti i dubbi circa gli stimoli della creatività futura. Se a disintegrarsi è stata anzitutto l'unità del mondo, allora per creare una propria arte è necessario trovare almeno un punto d'appoggio nell'esistenza. E Ivanov lo trova nel fatto che il centro della sua coscienza poetica diventano la musica e la parola, le sole in grado di assicurare l'esistenza dell'uomo nel mondo, le sole a permettere di aggrapparsi a qualcosa nell'ultimo istante prima della morte. Se è effettivamente persa la percezione dell'unità dell'universo, allora il punto d'appoggio va ricercato in sé, nella propria capacità non semplicemente di esistere, ma di ricostruire per se stessi la vita a ogni istante. Su questo verte una delle poesie più riflessive di Vl. Chodasevič, poeta col quale Ivanov condusse un dialogo continuo e intenso⁶⁹. La *Sobranie stichov* [Raccolta di versi] di

⁶⁶ "Chorošo, čto net Carja, / Chorošo, čto net Rossii, / Chorošo, čto Boga net. // Tol'ko želtaja zarja, / Tol'ko zvezdy ledjanye, / Tol'ko milliony let. // Chorošo – čto nikogo, / Chorošo – čto ničego, / Tak černo i tak mertvo, / Čto mertvee byt' ne možet / I černee ne byvat', // Čto nikto nam ne pomožet / I ne nado pomogat'", G. Ivanov, *Sobranie*, op. cit., I, p. 276.

⁶⁷ Ivanov e Odoevceva dal punto di vista materiale stavano messi relativamente bene (fino alla catastrofe bellica), ma, a confronto con buona parte dei giovani scrittori che vagavano senza un lavoro ed erano ridotti quasi in povertà, potevano sembrare benestanti.

⁶⁸ G. Struve, "Zametki o stichach", *Rossija i slavjanstvo*, 17 ottobre 1931.

⁶⁹ A questo proposito si veda N. Bogomolov, "Georgij Ivanov i Vladislav Chodasevič", Idem, *Russkaja literatura*, op. cit., pp. 406-422.

⁶⁴ K. Močul'skij, "Rozy. Stichi Georgija Ivanova", *Sovremennye zapiski*, 1931, 46, pp. 501-503.

⁶⁵ G. Adamovič, "Čast' literaturnaja", *Poslednie novosti*, 22 ottobre 1931, p. 3.

Chodasevič del 1927, suo ultimo libro di poesie pubblicato in vita, si conclude con la seguente quartina:

Non compito facile, oh giusto Dio,
tutta la vita ricostruire con un sogno
il mondo tuo che di siderea gloria brucia
e di ancestrale beltà.

In queste righe è racchiuso ciò cui tendeva la poesia di Ivanov della fine degli anni Venti e di tutti gli anni Trenta. Lui prova a convincersi con la musicalità del verso, con l'accostamento delle parole, con le rime, con i nomi familiari trasformati in melodia, con l'armonia dei suoni. *Rose e Imbarco* vivono in uno spazio particolare, contrassegnato soltanto da indizi materiali e spirituali che permettano di sentirsi vivo malgrado tutto. E anche se questa condizione è temporanea, anche se il mondo attuale è irrimediabilmente condannato, tuttavia

Tu ancora leggi Blok,
ti affacci ancora alla finestra
non sai ancora il termine ultimo⁷⁰.

Per il mondo lacerato e in frantumi esiste un contrappeso, anche se piccolo e labile, racchiuso nelle opere elette dell'arte, là dove esiste la speranza che possa trovarsi anche la poesia appena composta. Per Ivanov, naturalmente, nessuna bellezza può salvare il mondo. Del resto che senso avrebbe salvarlo quando il mondo è composto delle cose descritte nella *Disintegrazione dell'atomo*?

La carogna di ratto giace nella pattumiera, fra mozziconi di sigarette buttati via da un posacenere, accanto all'ovatta con la quale per l'ultima volta la fidanzata si è lavata le parti intime. Il ratto era avvolto in un foglio di giornale che nella pattumiera si è aperto e il ratto così è risalito in superficie; è ancora possibile leggere frammenti di notizie dell'altro ieri. Due giorni fa erano ancora fresche, dal mozzicone saliva ancora il fumo, il ratto era vivo, l'imene era ancora intatto⁷¹.

L'unica cosa che conta è la pattumiera. E ancora la musica del mondo che ininterrotta risuona nel poeta e che costringe a rendere sopportabile "l'atrocità del mondo". Per quanto sia

profonda la disperazione, per quanto sia acuto lo sguardo che penetra tutto questo disordine del mondo orgogliosamente impietrito nella propria grandezza e nella sconfinata ripugnanza del proprio rovescio, mostrato in uno squallore volutamente nauseante, tuttavia all'interno dell'uomo esiste quel principio musicale grazie al quale, nonostante tutto, è ancora possibile continuare a vivere. L'ironia più crudele, i più spietati accenni alla caducità e vanità della vita non possono avere la meglio su questo principio.

Con particolare evidenza questo rapporto con la realtà si manifestò nella *Disintegrazione dell'atomo*, quasi non compreso da critica e pubblico e cui furono attribuiti tratti distruttivi da autori molto rispettabili. Così, G.P. Struve, la cui opinione sulle poesie di Ivanov è stata prima citata, scriveva nel celeberrimo *Russkaja literatura v izgnanii* [La letteratura russa in esilio] che per lungo tempo è stato il più autorevole manuale di letteratura russa dell'emigrazione:

Nel libro [...] c'è un episodio di necrofilia (disgustoso, ma in qualche senso anche centrale: è su questo che insiste continuamente l'"io" di Ivanov) con un amplesso tra questo "io" e una fanciulla morta [...] e in ogni caso l'accostamento del sesso a Dio e all'uomo non può essere accettato dalla mente⁷².

Ivanov e alcuni critici (principalmente della cerchia di Merežkovskij) la pensavano diversamente. Quasi venti anni dopo l'uscita di questo libretto, Ivanov scriveva in una lettera privata:

In effetti l'*Atomo* mi sta molto a cuore. Non avevo il sentore di nessun Miller mentre lo scrivevo. Miller da noi è comparso nel 1939, mentre l'*Atomo* (è indicato nell'ultima pagina) è stato scritto nel 1937. Lo considero un poema e il suo contenuto è religioso⁷³.

Sull'interpretazione della *Disintegrazione dell'atomo* come di un poema ha scritto anche Vl. Chodasevič in una recensione particolareggiata e puntuale. È però difficile essere d'accordo con la sua deduzione, secondo la quale il principale difetto della *povest'* starebbe nella contraddizione tra la piccolezza del protagonista

⁷⁰ "Ty ešče čitaeš' Bloka, / Ty ešče gljadiš' v okno, / Ty ešče ne znaeš' sroka", G. Ivanov, *Sobranie*, op. cit., I, p. 279.

⁷¹ G. Ivanov, *La disintegrazione dell'atomo*, traduzione di S. Guagnelli, eSamizdat, 2004, 2, pp. 212-213.

⁷² G. Struve, *Russkaja literatura v izgnanii*, Paris-Moskva, 1996³, p. 212.

⁷³ G. Ivanov - I. Odojevceva, *Briefe*, op. cit., p. 68.

principale e le grandi problematiche che l'autore aveva intenzione di risolvere. Proprio un "piccolo uomo" (certamente non nel senso che il XIX secolo attribuiva a questo concetto), un uomo della massa doveva essere il protagonista della più disperata prosa russa della fine degli anni Trenta. Per costui, privo di sensibilità artistica, la tradizione culturale era finita per sempre, lo aveva tradito. Soltanto quella percezione espressa nelle poesie avrebbe potuto salvarlo, così come fino all'ultimo salvò lo stesso autore.

A questo si ricollegava ciò che gli studiosi più tardi hanno definito "centonismo", ovvero quella tendenza a disporre le proprie poesie come un mosaico di singoli brani tratti da componimenti di altri autori. V.F. Markov, che è stato il primo a parlarne, ha scritto a questo proposito che la "tendenza a citare" di Ivanov si manifesta in modo netto solo nei suoi ultimi libri. In realtà questa viene fuori almeno già con *Erica*⁷⁴ ed è molto presente anche in *Giardini*. Ma all'inizio, nella poesia di Ivanov predominava o la citazione diretta e aperta, o lo spunto tratto da fatti artistici noti, utilizzabili nel verso come un insieme già pronto di associazioni. Questo aspetto era importante per il poeta soprattutto in quanto simbolo di quella cultura di cui si sentiva parte, in quanto nomi cui si apprestava, utilizzando le parole di un altro poeta, ad accostarsi nelle tenebre che lo attendevano. In *Rose e Imbarco* si affaccia un centonismo di tutt'altro livello che diviene vera e propria carne del verso e da questo inseparabile. Inoltre cita i propri predecessori come se ciò avvenisse in modo involontario. Ecco un episodio caratteristico: di *Rose* fa parte una poesia che diede a V. Vejdle il pretesto per accusare Ivanov quasi di plagio:

Georgij Ivanov senza troppe cerimonie fa suoi procedimenti e motivi di altri poeti, di quelli che, evidentemente, apprezza particolarmente. Il suo gusto non è niente male. La poesia che comincia con le parole *V glubine, na sa-*

mom dne soznan'ja [Nell'abisso, sul fondo estremo della coscienza] ripete in modo estremamente preciso i procedimenti di Chodasevič, persino le rime [...] insieme all'impianto generale sono prese da *Vzabotach každogo dnja* [Nelle ansie d'ogni giorno], mentre l'effetto della pausa interna alla poesia è ricavato da *Perešagni, pereskoči* [Passa oltre, passa sopra]⁷⁵.

Rileggiamo questa poesia di Ivanov:

Nell'abisso, sul fondo estremo della coscienza,
come sul fondo d'un pozzo – fondo estremo –
il riflesso d'un insopportabile splendore
m'arriva a volte in volo.

Dio mio! E chiudo gli occhi
per via d'una luce insopportabile.
Vi sprofondo...
E comprendo
che gli altri passeggeri del tram
mi guardano con strani occhi⁷⁶.

Chi ricorda bene la poesia di Chodasevič sa che l'impressione del recensore è assolutamente esatta. Avrebbe anzi potuto aggiungere che "Vi sprofondo" è presa senz'altro dalla poesia *Ni rozogo sada* [Né un giardino di rose] (peraltro legata, come ha ricordato Chodasevič, alla lettura di *Rose* di Ivanov), mentre il chiudere gli occhi è il gesto preferito di Chodasevič nelle sue poesie, a sua volta ripreso, con ogni probabilità, da *Izmučen žizn'ju, kovarstvom nadeždy* [Sposato da vita e speranze ingannevoli]⁷⁷, poesia di Fet che amava molto.

A quanto pare i limiti estremi dell'arte di citare di Ivanov sono stati in questo caso superati. Ma persino rispetto a questa poesia non si può parlare di plagio, poiché qui, nella presa di coscienza della propria appartenenza alla poesia russa (soprattutto alla poesia del XX secolo, quella dei suoi immediati predecessori: Annenskij, Blok, Kuzmin, Chodasevič, Achmatova), Ivanov percepisce un sostegno per la propria sopravvivenza, per l'esistenza in un mondo sempre più privo di pietà.

⁷⁵ V. Vejdle, "Tri zbornika stichov", *Vozroždenie*, 12 marzo 1931.

⁷⁶ "V glubine, na samom dne soznan'ja, / Kak na dne kolodca – samom dne – / Otblesk nesterpimogo sijan'ja / Proletaet inogda vo mne. // Bože! I glaza ja zakryvaju / Ot nevyosimogo ognja. Padaju v nego... / i ponimaju, / Čto gljadjat sosedi po tramvaju / Strannymi glazami na menja", G. Ivanov, *Sobranie*, op. cit., I, p. 289.

⁷⁷ Traduzione di G. Carpi, *Antologia della poesia russa*, a cura di S. Garzonio e G. Carpi, Roma 2004, p. 455.

⁷⁴ Si veda ad esempio: "L'annotazione 'G. Ivanov' sembra un equivoco perché ci si aspetterebbe di vedere il sottotitolo '*Erica*, almanacco di poesia contemporanea con la partecipazione di A. Achmatova, N. Gumilev, M. Kuzmin e altri'. Sembra persino che nella raccolta ci siano poesie inedite di Nekrasov e quelle mai tradotte prima di Byron", A. Sventickij, "Liki poetov. II. Georgij Ivanov. *Veresk*", *Žurnal žurnalov*, 1916, 35, p. 13.

A un primo sguardo può sembrare che esista anche un altro appiglio: i ricordi, quell'anno Tredici che più volte ricorrerà nelle sue poesie a indicare le beate isole della salvezza. Ma in realtà questi ricordi sono poco affidabili, franano come sabbie mobili⁷⁸. Sintomatica da questo punto di vista è una poesia che da tempo è stata inserita da chi ha scritto dell'achmatoviano *Poema bez geroja* [Poema senza eroe] tra le fonti di questo componimento così determinante per la letteratura russa. Quasi tutti i protagonisti di Ivanov entreranno nel *Poema*, ora come prototipi di personaggi, ora come sottotesto, altre volte direttamente nel testo:

Giorno di gennaio. Sulla riva della Neva
Soffia il vento, portando distruzione.
Ma dov'è Olečka Sudejkina, ahimè,
Achmatova, Pallade, Salomé?
Chiunque splendesse nel tredicesimo anno –
Solo fantasmi sul ghiaccio di Pietroburgo.

Di nuovo gli usignoli canteranno sui pioppi,
e al tramonto, su Pavlosk o Carskoe,
passerà un'altra dama con la pelliccia,
un altro innamorato con l'uniforme da ussaro⁷⁹,
ma di Vsevolod Knjazev loro
non si ricorderanno all'ombra che gli era cara⁸⁰.

Proprio in questa forma il componimento fu pubblicato nel 1923 e poi ristampato nel 1928 e 1931⁸¹. Non si può trascurare il fatto che il finale della poesia neghi la stessa possibilità di contatto dell'"amata ombra" con la vita delle generazioni future. I personaggi della poesia sono

rimasti per sempre chiusi là, nell'anno novecentotredici. E nel verso "Ma dov'è Olečka Sudejkina, ahimè" (anche se l'Ivanov reale sapeva benissimo dove si trovasse la Sudejkina reale e avesse persino descritto un suo incontro parigino con lei negli *Inverni pietroburghesi!*) risuona l'eco della *Ballade des dames du temps jadis* di Villon con il suo ritornello "Mais où sont les neiges d'antan?".

Probabilmente il modo in cui si concludeva la poesia non soddisfaceva l'autore che ristampandola nell'*Imbarco* elimina gli ultimi due versi, facendola concludere con la speranza di un ritorno. Ma questa speranza non si fa neanche un po' convincente. Interrompendosi all'improvviso, la poesia perde significato, diventa tronca.

Nel 1958, progettando un libro che poi non si sarebbe realizzato, il poeta dà vita a una nuova variante, conferendo al componimento un altro tono, caratteristico non dell'Ivanov degli anni Venti o Trenta, ma di quello degli anni Cinquanta. Rifacendosi al testo originario vi aggiunge quattro versi:

Né di Olečka Sudejkina si ricorderanno,
né dello scialle nero di Achmatova,
né del mobilio antico delle stanze inferiori:
tutto ciò che noi rimpiangiamo da morire⁸².

La galleria di quegli stessi nomi e la comparsa di piccoli dettagli testimoniano che il tentativo di riappropriarsi del ricordo non è riuscito, si è trasformato in un gioco rievocativo di particolari insignificanti, invece di essere quella memoria grandiosa che animava la creatività degli altri poeti legati all'acmeismo. Anche il posto del poeta nel passato si è fatto illusorio, e lui, nella migliore delle ipotesi, si è trasformato in un'ombra incorporea che inutilmente ripassa con la mente brandelli isolati colmi di date incomprensibili, pezzi di poesie, nomi.

Col passare del tempo questa sensazione si fa sempre più netta e implacabile. Se negli anni Trenta *Rose* e *Imbarco* rappresentavano il grado

⁷⁸ A questo è legata quella debolezza presente in un cospicuo numero di poesie di Ivanov a carattere puramente nostalgico che è stata evidenziata con precisione da I. Rodnjanskaja, "Vozvrščennye poety", *Literaturnoe obozrenie*, 1987, 10, p. 22. Va detto però che la poesia tarda di Ivanov non si esaurisce affatto in questo fenomeno, cosa che non viene considerata dalla studiosa. In verità, anche lo stesso Ivanov era propenso a dare un significato alle poesie di questo tipo. Scriveva infatti: "Dnevnik esiste grazie a *Na juže Francii* [Nel sud della Francia, G. Ivanov, *Sobranie*, op. cit., I, p. 433] e *Otzovis'* [Di' un po', Ivi, p. 441]. Il resto per me è più o meno scarto di produzione", G. Ivanov - I. Odojevceva, *Briefe*, op. cit., pp. 35-36.

⁷⁹ "Janvarskij den". Na beregu Nevy / Nesetsja veter, razrušen em veja. / Gde Olečka Sudejkina, uvy, / Achmatova, Pallada, Salomeja? / Vse, kto blistol v trinadcatom godu, – / Liš' prizraki na peterburgskom l'du. // Vnov' solov'i zavisčut v topoljach, / I na zakate, v Pavlovske il' Carskom, / Projdet drugaja dama v soboljach, / Drugoj vlyublennyj v mentike gusarskom", G. Ivanov, *Sobranie*, op. cit., I, p. 287.

⁸⁰ "No Vsevoloda Knjazeva oni / Ne vspomnjat v dorogoj emu teni", G. Ivanov, *Stichotvorenija*, op. cit. p. 531.

⁸¹ La poesia è stata inoltre pubblicata in *Cech poetov*, Berlin 1923, e su *Zveno*, 1928, 6.

⁸² "Ni Olečki Sudejkinoj ne vspomnjat, / Ni černuju achmatovskuju šal' / Ni s mebel'ju starinnoj nizkich komnat – / Vsego togo, čto nam smertel'no žal'", Ju. Terapiano, "Varianty", *Mosty*, 1961, 5, p. 140.

supremo della disperazione, le poesie degli anni di guerra e postbellici costituirono un nuovo puntello per tutta la letteratura russa in generale. Nessuno era mai riuscito in precedenza a guardare con tale profondità l'angoscia e l'atroce sofferenza dell'esistenza umana.

I tempi erano cambiati e Ivanov in una lettera a Roman Gul', suo editore d'oltreoceano, scriveva:

Vedete, la "musica" si fa sempre più impossibile. Non l'ho saputa sfruttare bene anch'io qualche volta? La "strumentazione" è con me: ci metto una settimana a scrivere "rose" esattamente come prima [...] sento istintivamente che per me è cominciato un periodo così. A volte viene fuori qualcosa di buono, altre meno. A insistere in questa direzione si può andare avanti fino a scoppiare⁸³.

Questo lo scriveva negli anni Cinquanta, ma avrebbe potuto pronunciarlo, seppure non in modo così preciso, anche prima. Le poesie che venivano fuori erano effettivamente "a volte buone, altre meno", ma i due cicli pubblicati negli anni Cinquanta, *Rayon de rayonne* (più tardi spiegò questo titolo come "una specie di 'dyr bul ščyr-ubeščur' alla francese"⁸⁴, ovvero come una combinazione di parole senza senso) e *Dnevnik* [Diario] resteranno per sempre nella storia della poesia russa come testimonianza di quella disperazione estrema cui possa giungere un poeta che non si è autodistrutto.

Una volta N.V. Nedobrovo in riferimento alla poesia di Anna Achmatova ha scritto:

Le altre persone vivono normalmente, esultano, cadono, si feriscono reciprocamente, ma sono tutte cose che avvengono qui, entro i confini del mondo; Achmatova invece fa parte di coloro che hanno ormai raggiunto quei confini. Perché mai dovrebbero voltarsi e tornare indietro? Niente da fare, loro si battono con sofferenza e disperazione nei pressi di un limite invalicabile, e gridano e piangono. Chi non comprende i loro desideri li considera degli eccentrici e si prende gioco dei loro futili lamenti, senza sospettare che se questi stessi miseri e sofferenti *jurodivye* dimenticassero all'improvviso la loro cieca passione e tornassero al mondo, passerebbero con dei pilastri di ferro sui corpi dell'uomo vivo e terreno; a quel punto costui conoscerebbe la forza maligna che alberga tra le mura di sciocchezze di donne e uomini capricciosi⁸⁵.

Alla fine Achmatova ha fatto ritorno "entro i confini del mondo" e noi abbiamo avuto *Requiem* [Requiem], *Poema bez geroja* [Poema senza eroe], *Čerepki* [Frantumi], *Vse ušli, i nikto ne vernulsja* [Tutti uscirono e nessuno tornò] (per non contare le poesie cui si riferiva Nedobrovo, cioè quelle tendenzialmente psicologiche). Ivanov è invece rimasto entro i confini dell'esistenza umana, dove le leggi che su di noi hanno potere perdono la propria forza, diventano eteree. Gli enormi sconvolgimenti prodotti dalla guerra distrussero qualsiasi speranza di una salvezza individuale, sia pure a costo della musica e della parola. Oramai non è più un mondo crudele a trovarsi al cospetto dell'uomo in preda alla confusione e intento a incantare il mondo e se stesso, ma è l'universo in sé a trovarsi sull'orlo della disintegrazione in un "isterismo atomico", mentre il poeta ha raggiunto la consapevolezza che non è solo lui a non essere in grado di migliorare alcunché, ma che è anche la musica che sente dentro di sé a non poter essere d'aiuto a nessuno.

Sarebbe facile obiettare che fu proprio Ivanov a pronunciare le seguenti parole durante gli anni Trenta a proposito di Puškin:

E non migliorò alcunché,
non fu d'aiuto a nessuno
la musica inquieta e magica
che lui solo sentiva⁸⁶.

E tuttavia in queste righe, oltre la tensione dei versi, oltre lo stile agile e mutevole, oltre l'intonazione si percepiva, per quanto debole, una speranza: "Certo, quanto a migliorare non migliorò, ma noi siamo qui, tra gli uomini, e ripetiamo i versi di Puškin. E dunque resta un segno...".

Negli ultimi versi di Ivanov non c'è niente di simile.

Tutte le poesie di *Dnevnik* [Diario] (e di *Posmertnyj dnevnik* [Diario post mortem]) hanno intimamente un solo obiettivo: elevare l'anima che ha raggiunto l'apice della disperazione, infonderle un contenuto, come se non fosse più

⁸³ R. Gul', *Ja unes Rossiju. T. III. Rossija v Amerike*, New York 1989, p. 193.

⁸⁴ G. Ivanov - I. Odojevceva, *Briefe*, op. cit., p. 26.

⁸⁵ N. Nedobrovo, "Anna Achmatova", *Russkaja mysl'*, 1915, 7, p. 64.

⁸⁶ "I ničego ne ispravila, / Ne pomogla ničemu / Smutnaja, čudnaja muzyka, Slyšnaja tol'ko emu", G. Ivanov, *Sobranie*, op. cit., I, p. 291.

necessario pensare alla forma, alla rima, ai ritmi o ai suoni. Ovviamente ci si riferisce solo a un “come se”: in effetti Ivanov, come qualsiasi altro grande poeta resta, persino in condizioni di estrema disperazione, un maestro che con sicurezza mette in versi ordine ai propri pensieri, perché senza questo non sarebbero assolutamente utili a nessuno. Ma di per sé il fatto di orientarsi verso un simile sistema poetico è per Ivanov molto importante in quanto gli concede la possibilità di dare l'impressione piena di una spontaneità assoluta in un mondo dove è possibile anche inchinarsi di fronte alla sacra memoria del passato e deridere i versi preferiti, come nel caso della ripresa del puškiniano “I vnemlet arfe serafima / V svjaščennom užase poet” [E presta ascolto all'arpa del serafino / il poeta in preda a un terrore sacro]:

... lo stoppino, amante del cherosene,
prese a tremare, sospirare, spegnersi –
e presta ascolto all'arpa del Serafino
il gallo in preda a un terrore sacro⁸⁷,

e mostrare indifferenza verso tutto e contraddirsi a ogni passo, e riunire in due versi di un'unica strofa tanto gli usignoli quanto i vermi di una tomba, in una sola parola permettersi ciò che si vuole senza pensare a niente e senza riguardi per il lettore e la decenza letteraria.

Si potrebbero citare molte altre poesie di Ivanov di questo periodo, ad esempio questa:

Ancora trovo fascino
in inezie e minuzie casuali,
in un romanzo senza fine né titolo,
in questa rosa qua, sfiorita tra le mani.

Mi piace che sul suo *moiré*
ondeggi l'argento delle gocce,
che l'ho trovata sul marciapiede
e la getterò nella pattumiera⁸⁸.

O questa:

Il tramonto fissato a metà cielo,
sparisce tra la porpora e il bisso

una Nizza a merletti azzurri. . .

... E Lenore fa un sogno orribile –
Lenore non sogna nulla⁸⁹.

O questa:

La natura? Eccola qua, la natura –
Ora pioggia, ora freddo, ora afa.
Malinconia a tutte le stagioni
come il ronzio d'una zanzara.

Certo, c'è anche qualche svago:
temere la miseria, amare il dolore,
dell'arte la caramella dolce,
il suicidio, per finire⁹⁰.

In sostanza, queste poesie non hanno bisogno di nessun commento, talmente sono chiare ed esplicite per il lettore che si sforza di scorgere il baratro che si è spalancato di fronte al poeta. Esaminando il percorso di Ivanov durante gli ultimi anni, V. Vejdle ha scritto in modo straordinariamente preciso:

I poeti nel nostro secolo molto spesso tracciano un percorso che non è possibile proseguire. A proposito di Chodasevič sia gli altri che lui stesso pensavano: non si può andare oltre. Si tratta di una sensazione tragica; ma le poesie che l'hanno suscitata restano proprio perché hanno suscitato questa sensazione. La stessa cosa va detta a proposito delle poesie di Georgij Ivanov al quale riuscì paradossalmente di proseguire il percorso di Chodasevič, seppur facendolo deviare [...] Non si può aggiungere nulla a tutto questo. Più in là con la disperazione non è possibile andare, ma anche a questa poesia, come alla poesia in sé, non bisogna aggiungere nulla. Eccola di nuovo. Irresistibile! Incessante! La tragedia personale di un poeta è inseparabile dal trionfo della sua poesia⁹¹.

In effetti con l'affiorare dell'essenza estrema della vita, è difficile venire a capo della poesia di Ivanov restando nell'ambito della poesia russa tradizionale. E in questo affiorare si fa sempre più corretta la formula:

L'un l'altro si riflettono gli specchi,
reciprocamente travisando il riflesso⁹².

In questo reciproco travisamento si duplica e si triplica la figura dell'autore. Effettivamente

⁸⁹ “Zakat v polneba zanesen, / Uchodit v purpur i visson / Lazurno-kruževnaja Nicca. . . // ... Lenore snitsja strašnyj son – / Lenore ničego ne snitsja”, Ivi, p. 406.

⁹⁰ “Priroda? Vot ona, priroda – / To dožd' i cholod, to žara. / Toska v ljuboe vremja goda, / Kak drebezžan' e komara. // Konečno, est' i razvlečenija: / Strach bednosti, ljubvi mučen'ja, / Iskusstva sladkij ledeneč, / Samoubijstvo, nakonec”, Ivi, p. 329.

⁹¹ V. Vejdle, “Georgij Ivanov”, op. cit., pp. 368-369.

⁹² “Drug druga otažajut zerkala, / Vzaimno iskažaja otažen'ja”, G. Ivanov, *Sobranie*, op. cit., I, p. 321.

⁸⁷ “... Fitol', ljubitel' kerosina, / Zatrepetal, vzdohnul, potuch – / I vnemlet arfe Serafima / V svjaščennom užase petuch”, Ivi, p. 364.

⁸⁸ “Ešče ja nachožu očarovan' e / V slučajnyh meločach i pustjakach – / V romane bez konca i bez nazvan'ja, / Vot v etoj roze, vjanuščej v rukach. // Mne nravitsja, čto na ee muare / Kolyšetsja doždinok serebro, / Čto ja našel ee na trotuare / I vybrošu v pomojnoe vedro”, Ivi, p. 383.

come si fa a mettere insieme questi profondi e commoventi otto versi

Una croce smaltata su un'asola
e il panno d'un grigio giubbotto...
Come son tristi quei volti
e quanto tempo è passato.

Come son belli quei volti
e pallidi senza ritorno –
L'erede, l'imperatrice,
quattro reali principessine...⁹³,

con questi assolutamente spietati: “Non fu sconfitta in battaglia l'aquila bicipite, / ma però in modo orribile e umiliante”?⁹⁴ Ma proprio in questa corrispondenza mancata, nel “duplice sguardo”, sta spesso racchiusa l'anima dell'uomo contemporaneo, strappato dal proprio passato e al cospetto di un futuro orribile, impossibile da osservare senza vedervi il vuoto sconfinato.

Altrimenti prendiamo in considerazione un'ulteriore poesia, da molto tempo oggetto di analisi da parte degli studiosi:

Semitoni di sorbo e lampone,
nella Scozia indarno sparsi,
nel melanconico nome di Alina,
nell'oro azzurrato dell'ottone.
Brilla la vita d'un sorriso attonito,
coltiva fiori, fucila i detenuti
ed entra l'ospite in una Corinto di colonnati
per abbandonarsi tra abbracci desiati!

Nel tiro scita daini trepidanti –
Melodia, elegia, evlega...
cigolando su un piano trascendente,
avanza il carro sgangherato.
Sulla Georgia si stende caliginosa la notte.
Ad Atene mezzanotte. A Pjatigorsk tempeste.

... Ed è meglio morire, senza ricordare,
come erano belle, come erano fresche le rose⁹⁵.

Il lettore competente si diverte a scomporre la poesia nei tanti echi della letteratura russa che è dato rintracciarvi: Puškin (e non solo *Sulle colline della Georgia*, ma anche *Poltava* e la giovanile *Evlega*), Lermontov, Mjatlev (tramite Turgenev), A.K. Tolstoj (come traduttore di Goethe), lo stesso Georgij Ivanov... Il lettore meno competente, ma che sa apprezzare di una poesia non solo “cosa” viene detto ma anche “come”, ricava un piacere enorme dall'andamento del verso, dalle allitterazioni, dall'armonizzazione delle vocali accentate, dall'alternanza straordinaria di pentametri giambici con cesura perfetta e senza cesura... Qui è presente quell'autentica bellezza che rende vera la grazia alquanto affettata delle scene ritratte nel componimento. Ma nella poesia ci sono anche dettagli ben nascosti che è particolarmente importante saper cogliere.

Prima di tutto le parole sulla vita che “fucila i prigionieri”. Nel suono diretto della poesia quasi non ci rendiamo conto del significato terribile di queste parole, sperdute nel mezzo di una lunga frase, sintatticamente accostate al precedente “coltiva fiori”, inserite nella lunga serie di rime e assonanze “izumlennoj – plennyh – mnogokolonnyj – voždelennyh” [attonito – detenuti – colonnati – desiati]. Occorre uno speciale sforzo di volontà per liberarsi dalla prigionia della straordinaria armonia del suono e trasferirsi nel mondo del significato, dove lo splendore d'un sorriso attonito viene spezzato dalla assoluta prosaicità di uomini indifesi fucilati.

E nel seguito questo strato semantico si rafforza con un parallelo (ancora una volta profondamente nascosto) non solo con i famosissimi versi puškiniani, ma anche con l'amara ironia del “carro della vita”, dove l'“epiteto russo” smentisce la poeticità tradizionale in modo molto simile a come fa Ivanov nelle sue poesie dell'ultimo periodo. E forse il significato autentico di questi versi non risiede nell'armonico carattere elegiaco, ma proprio nella profonda tragicità che percepire non è solo facile, ma indispensabile.

E se il lettore la comprenderà, sarà più faci-

⁹³ “Emalevyj krestik v petlice / I seroj tužurki sukno... / Kakie pečal'nye lica / I kak eto bylo davno. // Kakie prekrasnye lica, / I kak beznadežno bledny – / Naslednik, imperatrice, / Četyre velikich knjažny...”, Ivi, p. 372.

⁹⁴ “Ne iznemog v boju Orel Dvuglavyj, / A žutko, unizitel'no izdoch”, Ivi, p. 397.

⁹⁵ “Polutona rjabiny i maliny, / V Šotlandii rassypannye vtune, / V melancholičnom imeni Aliny, / V golubovatom zolote latuni. / Sijaet žizn' ul'bykoj izumlennoj, / Rastit cvety, rasstrelivaet plennyh, / I vchodit gost' v Korinf mnogokolonnyj, / Čtob iznemoč' v ob'jat'jach voždelennyh! // V uprjažke skifskoj trepetnye lani – / Melodija, elegija, evlega... / Skripjaščaja v transcendental'nom plane, / Nemjazannaja katičsja telega. / Na Gruziju ložitsja mгла nočnaja. / V Afinač polnoč'. V Pjatigorske grozy. // ...I lučše umeret', ne vspominaja, / Kak choroši, kak sveži byli rozy”, Ivi, p. 378.

le capire la tensione tragica di altre poesie che tradizionalmente conferirono a Ivanov la reputazione di poeta “maledetto”, assolutamente amorale e pieno di peccati.

Vado e penso a varie cose,
m'intreccio sulla tomba una corona,
e in questo mondo indecente
indecente sto da solo.

Ma sento a un tratto: guerra, idea,
l'ultima battaglia, ventesimo secolo...
e mi ricordo, raggelando,
di non essere più un uomo,

ma solo smorfa d'un idiota,
dalla natura generata invano, –
“Urrà!” dalla bocca del patriota,
“Abbasso!” dalla gola del ribelle⁹⁶.

Essendo in grado di vedere la trasformazione dell'uomo contemporaneo in funzione degli slogan ideologici, in aggiunta a parole sprovviste di contenuto proprio, il poeta non mette semplicemente a nudo la mediocrità e l'insensatezza di qualsiasi formula ideologica, ma se ne pone al di sopra, indicando la via verso la libertà interiore.

Ivanov come uomo era incline a tutte le tentazioni del mondo, ma come poeta, come personalità creatrice ha dato prova della possibilità di contrapporsi a queste tentazioni, di qualunque tipo si trattassero, da chiunque venissero (da Stalin, Hitler, democrazia occidentale, patriottismo becero o da qualsiasi altro luogo comune). Per far questo occorreva soltanto trovare in se stesso il modo di capire che la cosa più importante nella vita non è ciò che c'è all'esterno, ma quello che c'è dentro di sé. Nel momento in cui si avverte la morte, si percepisce con particolare esattezza la vanità di tutto il resto, e per questo diventa chiaro soprattutto che “mezza libbra di lucioperca” o “un po' di vodka”, la vivacità della natura o i propri ricordi lontani, un amore di lungo corso ma non spento o lo stupendo mondo della poesia, donano all'uomo più di tutti gli agi contemporanei.

Il poeta non ci insegna nulla e specialmente si rifiuta di insegnare. “Presi convinto la decisione e subito scordai / che decisione convinto avevo preso”⁹⁷, questa è la sua posizione. Ma è pur sempre possibile provare a trasmettere la propria esperienza esistenziale. E solo a quel punto diventa chiaro che “la profezia d'un amico defunto”⁹⁸, la predizione di Achmatova, un verso di Tjutčev o Annenskij, un ricordo su Gumilev acquistano quel senso particolare e sacro che invece non hanno i tentativi di fare di questo o quell'altro predecessore la propria “bandiera” o il proprio slogan.

Naturalmente assolutizzare l'esperienza spirituale di Ivanov non è solo operazione impossibile, ma in via di principio inutile. Eppure ogni lettore deve compierla; deve sforzarsi di figurarsi quelle possibilità che vi sono nascoste e renderle parte della propria vita, del proprio rapporto col mondo. Esistono diversi modi di superare con sforzo intellettuale il terrore che ci si trova di fronte, “la noia dell'orrore del mondo”⁹⁹, “la nauseante pace eterna”¹⁰⁰. Al poeta Georgij Ivanov tutti questi modi sono sembrati falsi, incapaci di rispondere alla sua idea di vita. Così che non cercheremo in Ivanov questo superamento, ma gli saremo grati per averci descritto con tanta precisione la condizione di un uomo che si trova sull'estrema soglia, per aver disegnato il paesaggio di quel territorio oltre il quale comincia il non essere. In questo modo ha assolto la propria missione di poeta e per prenderne coscienza ha dovuto compiere un cammino lungo e impervio.

[N. Bogomolov, “Talant dvojnogo zrenija”, Idem, *Russkaja literatura pervoj treti XX veka. Portrety. Problemy. Razyskanija*, Tomsk 1999, pp. 132-167. Traduzione dal russo di Simone Guagnelli]

www.esamizdat.it

⁹⁶ “Idu – i dumaju o raznom, / Pletu na grob sebe venok, / I v etom mire bezobraznom / Blagoobrazno odinok. // No slyšu vdruk: vojna, ideja, / Poslednij boj, dvadcatyj vek... / I vspominaju, cholodeja, / Čto ja uže ne čelovek, // A sudoroga idiota, / Prirodoj sozdannaja zrja, – / ‘Urra!’ iz pasti patriota, / ‘Doloi!’ iz glotki buntarja”, Ivi, p. 386.

⁹⁷ “Ja tverdo rešilsja i tut že zabył, / Na čto ja tak tverdo rešilsja”, Ivi, p. 407.

⁹⁸ “Proročestvo mertvogo druga”, Ivi, p. 395.

⁹⁹ “Skuke mirovogo bezobraz'ja”, Ivi, p. 384.

¹⁰⁰ “Otvratitel'nyj večnyj pokoj”, Ivi, p. 429.

“Bene che Dio non c’è”.

Il principale testo poetico di Georgij Ivanov

Andrej Ar’ev

◇ eSamizdat 2009 (VII) 1, pp. 39-47 ◇

“RICORDIAMO *Rozy* [Rose]”, scrisse Jurij Terapiano, “il miglior libro di tutta la lirica russa degli anni Trenta”¹. Uscì all’inizio del 1931 a Parigi, e subito nel numero del primo aprile della parigina *Novaja gazeta* [Il nuovo giornale] comparve un caricatura del suo autore. Il caricaturista raffigurò il poeta come una sorta di primitivo anfibio che teneva tra le zampe un foglietto, sotto un sole gioioso, tra rose avvizzite ma pungenti. Sotto la caricatura trovò posto la didascalia: “Come è bene che va tutto così male!”.

È chiaro che l’autore del disegno e della didascalia si ispirasse al libro *Rose*, e alla poesia in esso inclusa *Chorošo, čto net Zarja...* [Bene che non c’è lo Zar]. Un’ispirazione grossolana, ma colpì proprio nel segno. Se si copre il disegno, la didascalia appare ben più che seria. In sostanza, si tratta della formula di quella ideale condizione che durante l’emigrazione permise a Georgij Ivanov di comporre i versi: “Come è bene che va tutto così male!”

A quindici anni dalla comparsa di *Rose*, V. Chodasevič scrisse di quella condizione necessaria a Georgij Ivanov per combinare qualcosa nell’arte. La parte conclusiva della sua recensione alla raccolta di G. Ivanov *Veresk* [Erica] è coronata da questa rischiosa previsione:

difficilmente diventerà un poeta. Forse solo se gli capiterà nella vita una catastrofe, una giusta scossa, simile a un dolore grande e autentico. È l’unica cosa che gli si debba augurare².

¹ Ju. Terapiano, *Literaturnaja žizn’ russkogo Pariža za polveka (1924-1974)*, Pariž-N’ju-Jork 1987, p. 148.

² *Utro Rossii*, 7 maggio 1916.

Non passò un anno che “la giusta scossa” ebbe i suoi effetti, non solo per Georgij Ivanov. Fu coronata dalla rivoluzione di ottobre. E quella cultura cui appartenevano allo stesso modo sia Vladislav Chodasevič che Georgij Ivanov si ritrovò seppellita o dissipata.

L’autore di *Rose* avvertì qualcosa di simile a “un dolore grande e autentico” già alla metà degli anni Venti, durante l’emigrazione. E questo dolore effettivamente emancipò la sua coscienza.

L’emancipazione, come spesso accade ai russi, aveva un carattere nichilistico. “Tutto è uguale – tutto è una sciocchezza”, ripeteva in questi anni al suo più caro amico Georgij Adamovič (fin quando anche per lui non provò disgusto). Nel 1928, Adamovič in una lettera a Zinaida Gippius così descriveva questa condizione ivanoviana:

“Tutto è uguale – tutto è una sciocchezza”. Io gli obietto [...] Ma ho dei seri dubbi, sul fatto che non abbia ragione. Soprattutto qui, in capo al mondo, lontano dalla Russia, fuori dal tempo e dallo spazio. A chi, perché, che, per cosa, come?³

La stessa sofferenza è impressa nelle *Rose*, dove della “povera terra” si dice che in essa “... tutto, per sempre, ha perso di significato”.

Georgij Ivanov possedeva una coscienza catastrofista già in Russia, ma nessuno affermerebbe che questa fosse dominante, o che almeno trasparisse distintamente nelle sue poesie di *cechovik* [membro della gilda dei poeti], di alievo più vicino a Gumilev. Tuttavia, non si avverte già in *Sady* [Giardini, 1922], ultima raccol-

³ *Diaspora*, Pariž-Sankt Peterburg 2002, III, p. 505.

ta pietroburghese, un'“estrema inquietudine”? Chi era già emigrato lo percepiva. “Tra le opere poetiche”, notava Boris Poplavskij, “il libro che ha destato la mia sincera ammirazione è *Rose* di Georgij Ivanov, che ha il significato di una rarissima risoluzione su un piano spirituale superiore di quanto era stato avviato in modo incantevole in *Giardini*”⁴.

È inevitabile che sulla percezione del mondo di Georgij Ivanov non avessero influenza Igor Severjanin e gli egofuturisti, con cui aveva esordito, né Gumilev e la Gilda dei poeti, con cui si era affermato in letteratura, bensì certe personalità quali il barone Nikolaj Vrangel', Vasilij Rozanov, Michail Kuzmin e Aleksandr Blok. E anche durante l'emigrazione sentiva più vicino non Adamovič o i poeti della Nota parigina, bensì Zinaida Gippius. In sostanza, quanto scritto da Georgij Ivanov oltre i confini della Russia è una specie di commento ad *Apokalipsis našego vremena* [L'apocalisse del nostro tempo] di Rozanov, con il suo celebre verdetto: “La Rus' è svanita in due giorni”. Quanto ne sarebbe seguito appariva inconsistente. “Non è rimasto Impero; non è rimasta Chiesa, non è rimasto esercito, né è rimasta la classe operaia. Cosa è rimasto, dunque?” – chiedeva Rozanov – “Sembrerà strano, ma letteralmente nulla”⁵.

I versi dell'ultimo Georgij Ivanov sono attraversati dalla stessa esperienza storica e sono assimilabili alle rivelazioni di Rozanov, quando non rappresentano la loro parafrasi lirica. Non citeremo *Bene che non c'è lo Zar*, ma ecco qualcosa che richiama Rozanov:

Non ci si crede, vien quasi da ridere:
un mondo intero e già non c'è più. . .

Di colpo niente più Marcia sul ghiaccio,
e non c'è più il capitano Ivanòv
Assolutamente, più niente di niente!⁶

⁴ *Novaja gazeta*, 1 aprile 1931.

⁵ V. Rozanov, *Mimoletnoe*, Moskva 1994, p. 414.

⁶ “Neverojatno do smešnogo: / Byl celyj mir – i net ego. . . // Vdrug – ni pochoda ledjanogo, / Ni kapitana Ivanóva, / Nu absoljutno ničego”, G. Ivanov, *Sobranie sočinenij v trech tomach*, Moskva 1994, I, p. 356.

È questa la poesia della diaspora russa nel suo compiersi metafisico. L'essenza russa, secondo Georgij Ivanov, non si è semplicemente propagata nella vastità terrestre, è piuttosto svanita “negli abissi dell'etere glaciale”. E verso questi abissi il poeta dimostra il principale interesse, il suo destino russo lo attrae verso loro.

Da quel momento al sentimento di Georgij Ivanov era chiara solo la noia della “bruttezza del mondo”, mentre alla ragione era chiaro solo lo sporco metafisico.

Pregare? A che serve pregare. . .
Solo il tempo si prolunga, dilunga,
e l'alba risplende⁷.

[Di ora in ora, di anno in anno]

Non proprio in due giorni, ma nel corso dell'emigrazione, l'acmeismo in quanto marchio di fabbrica, “svanì” da Georgij Ivanov. Piuttosto che affidarsi a punti di riferimento terreni, sembrava fosse spiritualmente e interiormente più vicina alla sua intuizione lirica quella manifestazione dell'invisibile di cui si era occupata la più attempata, rispetto a lui, generazione dei simbolisti.

Questa condizione, come era avvenuto per i suoi predecessori, lo condusse a una convinzione: tutto intorno non è questo, né quello, né quell'altro. Questo buon argomento apofatico, molto apprezzato dalla tradizione ortodossa, utile alla dimostrazione dell'esistenza di Dio (nulla di ciò che è pensabile e visibile permette una Sua adeguata comprensione), serviva per analogia anche come dimostrazione imperitura dell'esistenza della Russia, che come era a tutti noto grazie a Tjutčev “non si può comprendere con la sola ragione”. La scomparsa dalla visuale di Georgij Ivanov della realtà russa fu per lui una meravigliosa allusione all'esistenza ideale della stessa, ovunque questa si manifestasse: nel passato o nel futuro.

⁷ “Pomolit'sja? Čto ž molit'sja. . . / Tol'ko vremja dlitsja, dlitsja / Da gorit zarja”, *Čas ot času. God ot godu*.

Vladimir Markov definì il nichilismo di Georgij Ivanov "portatore di luce", scrivendo su questo argomento un apposito articolo: "Georgij Ivanov: nihilist as light-bearer", titolo che credo si possa tradurre con "Georgij Ivanov: un nichilista portatore di luce" (come "il popolo portatore di Dio"). "Il pathos del rifiuto del mondo", di cui amava parlare Vjačeslav Ivanov, era in fin dei conti il pathos della nuova arte russa agli inizi del XX secolo.

Il rifiuto del mondo è un postulato per i russi, come per altri romantici, del tutto comune. La negazione della realtà da parte della generazione di Georgij Ivanov si manifestava attraverso il disprezzo, sulla base di un approccio apatico alla realtà stessa. Il rifiuto era di tipo metafisico e non sociale, e soprattutto non era una elaborazione razionale, bensì discendeva sugli artisti, i quali si lasciavano sedurre da questo creare "dal nulla", "dal vuoto". *O samom važnom* [Delle cose più importanti], secondo l'espressione preferita di Zinaida Gippius, "nessuno sa nulla". "E cosa potremmo mai conoscere noi con la nostra cocuzza?", chiedeva un prete a Rozanov.

Alla metà degli anni Venti Georgij Ivanov non scrive molte poesie, tuttavia appare spesso nelle riviste dell'emigrazione con le sue memorie in prosa, che trovano compimento nell'edizione di *Peterburgskie zimy* [Inverni pietroburghesi] del 1928. Purtroppo il protrarsi dell'addio con la Russia non fu una separazione capace di alleggerire l'anima dalle sue folli utopie. Essendo generate da miti sorti in patria, tra i quali "la costruzione dell'esistenza" dei simbolisti, di Blok in primo luogo, i confini tra gli stati restavano impercettibili. Per il contemporaneo più giovane dell'autore di *Dvenadcat'* [I dodici], l'addio divenne un incontro, il raggiungimento di una importuna realtà poetica.

In una delle sue autobiografie Blok parlò "dei fattori principali della creazione poetica e della vita, delle donne, degli *Inverni pietroburghesi*, e della bellissima natura nella regione di

Mosca"⁸.

Georgij Ivanov non poteva conoscere queste righe; furono pubblicate sia dopo la morte di Blok, che dopo la sua stessa morte. Non c'è tuttavia alcun dubbio che quegli *Inverni pietroburghesi*, venutigli in mente e così congeniali a Blok, furono un elemento altrettanto essenziale della sua opera. Rimanendone privo, sull'orlo dell'abisso, Georgij Ivanov si scontrava con essi come con un miraggio. Solo a quel punto prevalse l'insolenza, fatto spiegabile solo come inconsapevole disperazione dell'impeto lirico e come nitida memoria di colui che era stato il più autentico tra i geni del Secolo d'argento:

Bene che non c'è lo Zar,
bene che non c'è la Russia,
bene che Dio non c'è!

Soltanto un tramonto giallo,
soltanto le gelide stelle,
soltanto milioni di anni.

Bene che non c'è nessuno,
bene che non c'è nulla,
così nero e così morto,
che più morto non si può
e più nero non è dato,

che nessun ci aiuterà,
e un aiuto non ci serve⁹.

⁸ A. Blok, *Sobranie sočinenij v 8 tomach*, Moskva-Leningrad 1960-1963, 1963, VII, p. 432 [corsivo dell'autore].

⁹ "Chorošo, što net Carja, / Chorošo, što net Rossii, / Chorošo, što Boga net. // Tol'ko želtaja zarja, / Tol'ko zvezdy ledjanye, / Tol'ko milliony let. // Chorošo – što nikogo, / Chorošo – što ničego, / Tak černo i tak mertvo, Čto mertvee byt' ne mozet / I černe ne byvat', // Čto nikto nam ne pomožet / I ne nado pomogat'", G. Ivanov, *Sobranie*, op. cit., I, p. 276. Questa poesia fu pubblicata sulla rivista Čisla (1930, 1, p. 16). Varianti: riga 7 – "nulla" al posto di "nessuno", riga 8 "nessuno" al posto di "nulla". Caratteristico è il fatto che la direzione di *Sovremennye zapiski*, la principale rivista dell'emigrazione, si rifiutò di pubblicare il componimento (sulla base di considerazioni politicamente corrette, esattamente come avverrà più tardi per il capitolo su Čerņyševskij nel *Dono* di Nabokov). "A proposito, l'unico verso che a suo tempo il per me rispettabile Višnjak [coredattore della rivista] rimandò", scriveva Georgij Ivanov nella lettera (inedita) del 14 febbraio 1957 a Roman Gul' "era *Bene che non c'è lo Zar*. 'Sebbene siamo contro la monarchia, non possiamo pubblicare un appello del genere' – parole testuali".

Nel saggio *Čto takoe poezija* [Che cos'è la poesia?] Jurij Ivask di questi versi divenuti ormai celebri scrisse:

In realtà neanche il poeta se la passa affatto bene. Risuona tuttavia divertente, anche se cupo, il motivo della canzonetta: “Sparisci, o mio carretto, con le tue quattro ruote”. È la celebrazione di una immane disgrazia in cui riluce un barlume di speranza. Se permane un simile trasporto emotivo, significa che non è tutto perduto. E forse poesie pessimiste non esistono affatto¹⁰.

Importantissimo, per la comprensione delle poesie di Georgij Ivanov, e molto filosofico, è il sunto di Ivask, che si può spiegare nel modo seguente: come avviene nella vera tragedia, che ha lo scopo della purificazione, della catarsi, la vera creazione lirica è presente nel trasporto estatico in modo talmente generoso, che la partecipazione a esso è già un atto di lucidità, al di là delle tinte cupe di cui si può tingere il soggetto.

Ivask chiarisce l'idea dell'estasi che scaturisce dalle viscere dell'arte lirica, come cognizione psicologica, di nuovo e non a caso riferendosi all'esempio di Georgij Ivanov: “A volte, il male che declamano i poeti e viene rappresentato in pittura è solo una maschera, dietro cui si cela la nostalgia del bene. Sono quei *naoboroty* [contrari] che ho rintracciato nella poesia di Georgij Ivanov... ”¹¹.

Ivask ha ragione, in Georgij Ivanov questo è un fattore cronico: “Potevo anche scrivere più o meno il contrario”, afferma con irritazione¹². Ovvero, in Georgij Ivanov quanto detto e addirittura quanto scritto non si limita in modo diretto al senso del detto e dello scritto. Al posto della sazietà del senso, il soggetto dei versi ivanoviani porta a dimostrare la relatività dei confini di quel senso.

“I contrari” per la psiche dell'artista sono una seria prova, la testimonianza della sua permanente e irreversibile discordia con la realtà.

Venti anni dopo la poesia *Bene che non c'è lo Zar* Georgij Ivanov scrive il non meno celebre componimento *Emalevy krestik v petlice... :*

Una croce smaltata su un'asola
e il panno d'un grigio giubbotto...
Come son tristi quei volti
e quanto tempo è passato.

Come son belli quei volti
e pallidi senza ritorno –
L'erede, l'imperatrice,
quattro reali principessine...¹³

Quando lo Zar è ormai definitivamente svanito dall'orizzonte storico ecco che appare il “come è bene che sia esistito”.

Per Georgij Ivanov la negazione della Russia in poesia è la sua conferma nell'anima, capace di dominare la sua sofferenza umana negli ultimi anni di vita. “Ieri sera, sono stata mezz'ora con Ivanov”, scrive nel suo diario V.N. Bunina. “Ha detto: ‘Io più di ogni altra cosa vivo della Russia, più che di poesia [...] sono un monarchico e ritengo che l'inizio della sua fine sia stata la Prima Duma’ ”¹⁴.

Questo è il rapporto tra questi concetti: “poesia” sta a “vita” come “Bene che non c'è lo Zar” sta a “io sono monarchico”. Nella più cupa delle rivelazioni liriche di Ivanov c'è il riflesso di quell'incoraggiante aspetto apofatico della sua coscienza poetica, così divorata dalla catastrofe. Va notato che proprio su *Bene che non c'è lo Zar*, la moglie del poeta affermò categoricamente: “ancora una mia annotazione: *Bene che non c'è lo Zar* è uno dei pochi esempi di poesia apofetica. Purtroppo è raro che qualcuno lo noti, e viene invece intesa come affermazione: ‘Bene che non c'è lo Zar, bene che non c'è che il nulla’, che nichilismo”¹⁵.

¹³ “Emalevyj krestik v petlice / I seroj tužurki sukno... / Kakie pečal'nye lica / I kak eto bylo davno. // Kakie prekrasnye lica, / I kak beznadežno bledny – / Naslednik, imperatrica, / Četyre velikich knjažny...”, G. Ivanov, *Sobranie*, op. cit., I, p. 372.

¹⁴ “Zapis' V.N. Buninoj ot 16 janvarja 1948”, *Ustami Buninich: Dnevnik v 3 tomach*, Frankfurt-na-Majn 1982, III, p. 187.

¹⁵ Si veda la lettera a V.F. Markov dell'8 giugno 1957, *In memoriam. Istoričeskij sbornik pamjati A.I. Dobkina*, Sankt Peterburg-Pariž 2000, p. 426. Citazione secondo l'originale.

¹⁰ *Novyj žurnal*, 1991, 184-185, p. 312.

¹¹ Ivi, p. 315.

¹² G. Ivanov - I. Odojevceva, *Briefe an Vladimir Markov: 1954-1958*, Köln-Weimar-Wien 1994, p. 11.

Il nichilismo russo quale fenomeno spirituale ha in gran parte un risvolto apofatico. Se non c'è "niente" e "nessuno" tranne il vuoto e l'abisso di "milioni di anni", allora il vuoto e l'abisso diventano l'origine di qualsiasi rivelazione. In primo luogo delle sofferenze poetiche e esistenziali, che "indistintamente e separatamente" uniscono Dio e il Nulla.

Quello presente nel testo poetico di Georgij Ivanov è il pathos di un "brindisi di ringraziamento" nel suo pieno dolore e sarcasmo e nel suo "nichilistico" consumo. Nella lirica russa il modello inestinguibile di questo "genere" sono i versi di Lermontov *Za vse, za vse tebjja blagodarju ja...* [Di tutto, di tutto io ti ringrazio...].

Durante l'emigrazione l'esempio più prossimo, in termini di tempo, utile a ravvivare tale tradizione era, secondo Georgij Ivanov, la poesia di Adamovič: "Di tutto, grazie di tutto: della guerra, / della Rivoluzione e dell'esilio" (1928). Si sentono attratti verso questo genere di doloroso nichilismo anche altri poeti della stessa cerchia di Georgij Ivanov. Scrivono meravigliosi "brindisi di ringraziamento" anche Mandel'stam (*Ja p'ju za voennye astry...* [Brindo agli astri di guerra..., 1931]) e Achmatova (*Ja p'ju za razorennij dom...* [Brindo alla casa devastata..., 1934]). Lo stesso Georgij Ivanov utilizzò direttamente questo "genere" molto dopo, a venti anni da *Bene che non c'è lo Zar*:

Al nonsenso! Al fallimento!
 Alla perdita di quanto ci è caro!
 E a quanto poteva andare diversamente!
 E al fatto che non c'è bisogno d'altro!¹⁶

Nella poesia oggetto di analisi di Georgij Ivanov c'è anche un altro, ben più evidente senso

che lo inserisce nel contesto storico-letterario dell'epoca. Il "Bene..." di Ivanov è la replica a *Chorošo* [Bene!, 1927] di Majakovskij. Inoltre, la data del testo parigino, 1930, indica una doppia replica. Nel 1930 l'autore del poema moscovita si ficcò in petto una pallottola, affidandosi prima di morire alle stelle... Questo nemico, e non solo in campo letterario, sembrava a Georgij Ivanov (era nel suo stile) "una persona di alta levatura spirituale"¹⁷.

Il motivo più importante di riflessività per Georgij Ivanov è tuttavia non Majakovskij, bensì Blok. Ovvero, quella circostanza, per cui il suo sacrilegio, senza particolari variazioni di senso corrisponde al sacrilegio di Blok, così come ce lo restituisce Majakovskij nel suo "poema dell'ottobre". Nel momento in cui "tutt'intorno affondava la Russia di Blok", l'autore de *La nemesi*, mentre solitario si scaldava vicino a un focolare, non indugiava ad affermare: "Molto bene".

La propensione verso simili "contrari", verso simili bestialità dell'allievo e amico di Gumilev, che non esprimeva dubbi né sulla Russia, né su Dio, era più che notevole. La rigida scuola di Gumilev, le sue incrollabili rappresentazioni dei valori della vita, in Georgij Ivanov sembravano inferiori alla "nebbia indefinita" di Blok da cui "tutto ha avuto origine" e in cui "tutto svanisce".

Elencando per metonimia le immagini "della Russia di Blok" che affonda, Majakovskij ne sceglie solo due dalla schiera di quelle più rappresentative: sono la "sconosciuta" e "le foschie del nord". Non ne fa uso forse anche Georgij Ivanov? "Il giallo tramonto" proviene da un celebre componimento di Blok dedicato all'ennesima sconosciuta, da cui il tramonto è ripreso: "E sul giallo tramonto – i lampioni". Allo stesso modo sin dall'inizio la sintassi è colma di negazioni: "Non dimenticherò mai (Era o non era / questa sera)...". Oppure le "stel-

L'errata scrittura della parola (apofetico al posto di apofatico) testimonia che alla Odoevceva fosse probabilmente nota solo per sentito dire. È la testimonianza diretta della sua risonanza negli ambienti di Georgij Ivanov. Nei testi del poeta stesso è "apofaticamente" assente.

¹⁶ "Za bessmyslicu! Za neudači! / Za poterju vsego dorogogo! / I za to, čto moglo byt' inače, / I za to – čto ne nado drugogo!", G. Ivanov, *Sobranie*, op. cit., I, p. 436.

¹⁷ G. Ivanov - I. Odojevceva, *Briefe*, op. cit., p. 17.

le di ghiaccio”, anch’esse baluginarono attraverso il cielo di Blok “allargato e riarso”, in cui si erano dileguate “foschie del nord”. Anche i “milioni di anni”, sono perfettamente d’umore blokiano: “Volano i mondi. Volano gli anni. Vuoto / l’Universo dallo sguardo tenebroso ci scruta...”.

Il dialogo con Blok è condotto nel corso dell’intero componimento, e la sua chiusura a effetto ha un riflesso nella disperazione di Blok durante la notte di Pasqua: “Suonano le campane sino allo sfinimento // sulle piccolezze del mondo // su tutti coloro che non si possono aiutare...”. “E un aiuto non ci serve”, risponde Georgij Ivanov, e oltre a Blok chiama in causa Achmatova, nella sua *Pietrograd 1919* [Pietrogrado 1919]: “Nessuno ci voleva aiutare / perché eravamo rimasti in casa”.

Quando Blok venne meno, inaspettatamente ebbe un risveglio per la poesia il suo intimo amico, e non meno intimo nemico, Andrej Belyj. L’eco del suo libro berlinese *Posle razluki* [Dopo il distacco, 1922], era distinguibile in Georgij Ivanov, che nello stesso 1922 era partito da Pietrogrado per Berlino. La raccolta di Andrej Belyj fu una delle prime impressioni letterarie dell’emigrazione.

Dal punto di vista dei sacrilegi, la poesia *Bene che non c’è lo Zar*, risulta addirittura essere inferiore rispetto ai “canti” nevrastenici dell’autore del recente poema *Christos voskres* [Cristo è risorto, 1918]. In ogni caso, nella questione su Dio, l’aperta insolenza di Georgij Ivanov è lontana dai raffinati lamenti con le mani protese in cielo di Andrej Belyj: quel “Dove Sei, Dio?” cantato nella poesia *Ja* [Io].

“Dio
non c’è!
Dio
non c’è!...”
Nuova è la via
per Nazareth
“Dio
non c’è”
Mi rallegra...

Dopo questo, perché il più giovane poeta non avrebbe dovuto dire semplicemente: “Bene che non c’è lo Zar”?

“I mondi di lillà”, “gli spazi glaciali”, “gli elementi tempestosi” di Blok e Andrej Belyj non potevano non carezzare l’orecchio e l’immaginazione di Georgij Ivanov nel suo cammino verso la rivelazione degli “splendori”, “negli abissi dell’etere di ghiaccio”. Egli accolse l’estasi della rivolta nichilistica, il rifiuto del mondo, direttamente da loro, come un flusso lirico totalmente distruttivo. Per tale motivo è anche possibile che la sua estasi sia l’ultimo stadio di disperazione, che lo fa credere: oltre non c’è più nulla da trovare, a parte... uno spiraglio di luce, come avviene nello stesso Andrej Belyj, all’inizio di *Pepel* [Cenere]. Il componimento *Bene che non c’è lo Zar* recita in *Rose* un ruolo identico alla rivelazione apocalittica all’inizio di *Cenere*:

Basta: non aspettare, non sperare,
divagati, mio popolo in disgrazia!
Cadi nello spazio e sbatti contro
il succedersi di anni penosi.

[...]

Là, dov’è corsa malvagia una rotaia
di morte e malattia;
svanisci nello spazio, svanisci
Russia, Russia mia!

Solo attraverso il pianto accorato “in una vuota e umida vastità”, lavando gli occhi con le lacrime, il poeta acquisisce l’acuta limpidezza della vista, la capacità di cogliere i riflessi degli albori, “il raggio dell’aurora” che scivola lungo quelle vuote vastità. Georgij Ivanov ha accentuato e rafforzato nella sua poetica questa inclinazione nel restituire ciò che è significativo e arcano attraverso il poco, con il solo poco. Dal fasto dei cataclismi simbolisti egli apprese come ricavare “una goccia di vita, una goccia di luce”, com’è scritto in *Rose* (“Freddo è vagare per il mondo...”).

Riflettendo in maniera ancora più ampia, bisogna riconoscere che “e un aiuto non ci serve”

di Ivanov è una arguta e poetica summa emotiva di tutta la filosofia russa del Secolo d'argento, della filosofia del dualismo esistenziale, evidenziato con forza da Lev Šestov: "La disperazione", come se stesse scrivendo a proposito di Georgij Ivanov nell'*Apoteosi dello sradicamento*, "è il momento più alto e solenne nella nostra vita. Sino a quel momento siamo stati aiutati; ora siamo chiamati ad agire da noi stessi"¹⁸.

L'8 giugno 1937, con l'uscita a Berlino della raccolta di poesie scelte *Otplytie na ostrov Citeru* [Imbarco per l'isola di Citera, 1937], dove sono inserite anche *Rose*, Georgij Ivanov scriveva a Petr Bicilli:

sono indifferente alla "tecnica della gloria" e poi di che gloria si può parlare nell'emigrazione. Tuttavia l'opinione spassionata di una persona che comprende tutto è ancor più preziosa. In particolare la Sua nota sui corei (*Pljaska smerti* [La danza della morte] mi sembra) è quanto di più profondo e autentico io abbia letto sulla poesia contemporanea nel corso di molti anni¹⁹.

Questa "Nota", che ha in realtà tutti i requisiti di un saggio, è pubblicata nel quarto numero del 1934 della rivista parigina *Vstreči* [Incontri]. In essa si dicono cose molto importanti per Georgij Ivanov, senza considerare poi che alcuni esempi sono ripresi direttamente dalle poesie dell'autore. Non staremo qui a chiederci fino a che punto le riflessioni sul coreo da parte di uno studioso della cultura medievale corrispondano alle esigenze dello studio metrico contemporaneo. L'importante è che fossero convincenti per il poeta suo contemporaneo. Bicilli afferma che il coreo russo è: "il metro originario da cui si sono sviluppati tutti gli altri". E, al contempo, è il metro *per l'infanzia*, il metro "di Max e Moritz" di "Konek-Gorbunok"²⁰.

Secondo Bicilli, Puškin utilizza il coreo

in quei rari casi in cui smette di sentirsi "zar" [...]; quando lo opprime "il potere ostile" che lo aveva portato alla ribalta "dalla nullità" [...] Sono poesie notturne, di viaggio, che riflettono quei momenti in cui la coscienza sonnecchia [...]

e più distinto è il "linguaggio oscuro" di tutta la vita [...]. Oppure sono poesie che rappresentano una stilizzazione piuttosto "ottusa", primitiva, spontanea, "ecumenica" della poesia popolare medievale...²¹

E oltre, nel proseguire con questi pensieri, Bicilli conclude: "è indicativo, il fatto che Georgij Ivanov, il più 'penetrante' dei nuovissimi poeti russi, sia poeta del coreo per eccellenza"²².

Scritto in corei di quattro piedi, il componimento *Bene che non c'è lo Zar* è legato al Puškin notturno tramite i versi "Zorju b'jut... iz ruk mojch / Vetchij Dante vypadaet..." [Battono la diana... dalle mie mani / Cade un logoro Dante...], con lo stesso motivo "della diana" e con lo stesso schema delle rime (MFME, che si incontra molto più raramente nel coreo rispetto a FMFM), che porta a presupporre nel sottotesto di Georgij Ivanov anche *Nedonosok* [Prematuro] di Baratynskij, che risuona anche in altre sue poesie. La ricercata "semantica del metro" è tuttavia realtà. Rivolta a "milioni di anni", alla "insensata eternità" la voce di Georgij Ivanov si diffonde da quel – e proprio quel – punto indefinito dello spazio che appartiene anche al gemito del *Prematuro*: "Con dolente angoscia, / Mirro agli Elisi, / Sopra di me e a me sotto / Senza confine, è l'eterna pena!".

Il coreo di quattro piedi è il metro più utilizzato nella raccolta *Rose*, esattamente in 8 componimenti. Si incontra due volte in più rispetto al giambo; 14 casi contro i sette (non prendo qui in considerazione i trisillabi, che tra l'altro compaiono piuttosto raramente, a parte "l'ereditario" anfibraco ivanoviano – il nome del poeta "Geórgij Ivánov", serviva a Gumilev come materiale didattico per spiegare ai suoi allievi l'anfibraco, il quale è rintracciabile in decine di poesie).

²¹ Ivi, pp. 172-173.

²² Ivi, p. 173. Secondo la computazione di Gerald Smith, Georgij Ivanov è in generale il più "trocaico" dei poeti della diaspora. Nel solo periodo tra gli anni Venti e gli anni Trenta il coreo compare più spesso del giambo. G.I. Smith, "Stichosloženie russkoj emigrantskoj poezii 1920-1940 gg.", Idem, *Vzgljad*, Moskva 2002, pp. 208-209.

¹⁸ L. Šestov, *Apofeoz Bezpočvennosti*, Leningrad 1991, p. 83.

¹⁹ *Slavjanskije čtenija*, Daugavpils-Rezenke 2003, III, p. 226.

²⁰ P. Bicilli, "Pljaski smerti", *Vstreči*, 1934, 4, p. 172.

Il quadro è ancor più emblematico dopo *Rose*, nella raccolta del 1937. Nei nuovi componimenti inclusi in questa raccolta, ovvero scritti dopo *Rose*, il rapporto tra coreo e giambo è di otto a due.

Il fatto straordinario qui è che Georgij Ivanov è diventato “poeta del coreo” solo durante l’emigrazione. Sino ad allora non c’era quasi traccia di corei; le prime raccolte di poesie ci danno i seguenti rapporti: il primo libro del 1912, 4 corei contro 12 giambi; *Pamjatnik Slavy* [Monumento della Gloria, 1915] 5 a 19; *Veresk* [Erica, 1916] 6 a 39; *Sady* [Giardini] addirittura 4 corei contro 36 giambi...

Va aggiunto che in questi pochi casi il coreo viene utilizzato prevalentemente come strumento di semplificazione del verso, come imitazione dello “stile russo”: “in tutta la sillabotonia dell’Europa orientale il coreo si contrappone evidentemente al giambo, come metro nazionale, popolare, rispetto a un metro libresco e preso in prestito”, scrive M.L. Gasparov²³.

Di certo, in *Bene che non c’è lo Zar* si possono cogliere degli echi popolareschi (lì avvertì lo stesso Ivask); rafforzati con l’originaria, caratteristica per il folklore, struttura compositiva della tripartita negazione, sostituita con l’immaginaria, allo stesso modo, tripartita affermazione. Nella pratica dei poeti vicini a Georgij Ivanov questo procedimento non sembra molto utilizzato. A parte Mandel’stam (“Non può staccare la barca senza ormeggi / né udire l’ombra vestita di pelliccia, / né vincere la paura in una folta vita”) non viene in mente nulla di particolarmente espressivo. Non ne farà un uso eccessivo in futuro nemmeno lo stesso Georgij Ivanov.

Bicilli sviluppa il suo pensiero verso quella direzione per cui il linguaggio umano, allontanandosi sempre più “dal suo fondamento musicale dei primordi”, involontariamente porta nel ritmo ballabile del coreo quel motivo oppo-

sto alla gioiosa sofferenza del risveglio verso la vita. “La danza verso cui torna la poesia”, scrive Bicilli, “non è quella stessa danza, ovvero il primo risveglio dell’uomo in una vita cosciente, che è in armonia con quel cosmo da cui essa proviene: è piuttosto la danza della morte”.

E anche qui egli inserisce nuovamente Georgij Ivanov nella magnifica schiera degli autori russi, la cui anima è invasa da un’opprimente metamorfosi. Nella nuova poesia, secondo Bicilli, l’esempio più chiaro di simile ritmo cantante è rappresentato da *Svetlana* di Žukovskij. “Il moto trocaico di *Svetlana*”, egli scrive, “è di fatto il torpore dell’immobilità, l’antitesi della vita, è *la morte*”. E aggiunge: “Il motivo della morte è predominante nella poesia trocaica di G. Ivanov”, portando come “esempio particolarmente valido” il suo componimento scritto dopo *Rose*: *Žizn’ bessmyslennuju prožil* [Ho vissuto una vita insensata]²⁴.

Il coreo di quattro piedi del componimento *Bene che non c’è lo Zar* è uno sviluppo estremo di Tjutčev, più significativo, per Georgij Ivanov, rispetto a Žukovskij. Il suo accento storiosofico prodotto dal “disordinato allievo” del genio è equivalente al senso della più famosa delle figure di Tjutčev, nella poesia: “Eti bednye selen’ja, / Eta bednaja priroda” [Questi poveri villaggi, questa povera natura]. Proprio rispetto a esso *Bene che non c’è lo Zar* rappresenta un amaro *post scriptum*: né lo zar terrestre è rimasto, né quello in cielo... Non hanno aiutato le benedizioni di nessuno, nulla ha protetto “la terra natale”.

Il motivo principale del “miglior libro ivanoviano” in tutta la poesia degli anni Trenta è la sparizione. Anche questo motivo deriva dalle viscere del coreo di quattro piedi di Tjutčev: “Daj vkusit’ uničtožen’ja, / S mirom dremljuščim smešaj” [“Fammi assaggiare l’annientamento / mischialo al folto mondo”, dalla poesia *Le ombre grigio azzurre si sono mescolate*].

²³ M.L. Gasparov, *Metr i smysl: ob odnom iz mehanizmov kul’turnoj pamjati*, Moskva 1999, p. 193.

²⁴ P. Bicilli, “Pljaska smerti”, op. cit., p. 174.

Dopo di che doveva seguire, e seguì, un dolore ancor più amaro: nemmeno la poesia ci salva, essendo emanazione del disfacimento. La sua giustificazione risiede nel fatto che i morti sono più di coloro che si sono salvati, e i cieli sono dietro di loro. I viaggi in Terra sono terminati. Altrimenti non hanno scopi terreni, non hanno senso.

Come in Grecia Byron, o, senza rimpianto,
attraverso le stelle, le rose e le tenebre,
alla voce di un canto insensatamente dolce
– Nemmeno tu gli presterai aiuto²⁵.

“E un aiuto non ci serve” è il finale noto in anticipo e che non si può scongiurare. È avventato ritenere che senza ombra di dubbio al poeta piacesse le sue riuscite opere sacrileghe. Per la maggior parte delle grandi opere di questo genere egli più tardi provò solo afflizione; si irritava quando le collocavano tra le perle della sua lirica. . . .

Ma lo stesso Georgij Ivanov sapeva che il diapason della sua voce lirica non è pensato per gli spazi del tempio, non è pacato né piacevole. “Le personalità illuminate istintivamente non sono mai riuscito ad amarle: ‘sei illuminata’, bene, illuminati pure, buon per te, ma io mi annoio a osservarti”, dichiarò poco prima di morire²⁶.

Il segreto degli “splendori” di Ivanov (termine, insistentemente errante nei suoi versi tardi, fatto che segnala una semiotica extra-estetica) è di carattere esoterico. Rappresenta una allusione all’esperienza del cristianesimo mistico nello spirito di Meister Eckhart, ben noto agli esponenti del Secolo d’argento. Egli insegnava che l’anima si avvicina a Dio nella misura in cui rinuncia a se stessa. Là, sul suo fondo è posta la fiamma divina. Ed è questo il luogo in cui ha origine il Verbo.

“Gli splendori” di Georgij Ivanov è una importante citazione tratta da Eckhart, trasfigurata liricamente, in modo salutare e vitale. Anche se egli, molto probabilmente, è stato ispirato per mezzo dei Merežkovskij. Ma di certo sin dalla gioventù, dei versi di Blok “Šar raskalennyj, zolotoj” [Sfera rovente, dorata] – egli ricordava lo “splendore del non essere”. E ancor più da *Dopo il distacco* di Andrej Belyj, aveva memoria di:

Occhi
Dilatati –
– Nel –
– Natale –
– Nel –
– Vuoto
Vuoto
Tale –

Nel nulla!

Resta solo da aggiungere che la metafisica del mondo è comparsa nel cristianesimo sotto l’influenza del pensiero neoplatonico, è stata concepita prima di altre dal fondatore della teologia apofatica, da colui che chiamano Dionigi l’Areopagita. L’intero Secolo d’argento si è inchinato a questo apofatismo, a questo splendente Nulla. Georgij Ivanov disdegnò l’artificioso rilucere dell’estetismo, preferendogli lo sporadico scintillio della propria coscienza. Ahimé, nulla può confermare che egli sia evoluto verso la lucidità. La sua sorte umana è la storia di una fortuna dilapidata in modo gratuito. In questo consiste la sua grandezza, nel sacrificale incendiarsi del gesto poetico.

[A. Ar'ev, “‘Chorošo, čto Boga net. . .’ (O glavnom stichotvorenii Georgija Ivanova)”, *Etkindovskie čtenija II-III. Sbornik statej po materialam Čtenij pamjati E.G. Etkinda*, Sankt Peterburg 2006, pp. 201-213. Traduzione dal russo di Marco Sabbatini]

²⁵ “Kak v Greciju Bajron, o, bez sožalen’ja, / Skvoz’ zvezdy, i rozy, i t’mu, / Na golos bessmyslenno-sladkogo pen’ja. . . / – I ty ne pomožeš’ emu”, G. Ivanov, *Sobranie*, op. cit., I, p. 266.

²⁶ G. Ivanov - I. Odoevceva, *Briefe*, op. cit., p. 25.

I “generi pietroburghesi” nell’opera di Georgij Ivanov

Nina Barkovskaja

◇ eSamizdat 2009 (VII) 1, pp. 49-57 ◇

LA critica contemporanea rifiuta di interpretare il processo storico-letterario esclusivamente entro le categorie di lotta e di confronto, preferendo invece considerare il reciproco rapporto tra diverse tendenze e correnti e trovare delle linee di forza che attraversano lo sviluppo della letteratura russa.

Continuità e discontinuità nella storia della letteratura sono fenomeni particolarmente evidenti se si prendono in considerazione unità semantico-strutturali ampie e non limitate solo al XX secolo. V.N. Toporov ha rilevato e descritto uno di questi “campi”: il testo pietroburghese nella letteratura russa dei secoli XVIII-XX. Secondo lo studioso, questo sovratesto sintetico (unità infratemporale, interpersonale e intergenere)¹ sviluppa il particolare mito di Pietroburgo che nasce con Puškin e Gogol’ e viene portato a compimento dagli acmeisti.

Il fulcro del testo pietroburghese è rappresentato dalla doppia esegesi di questa città che riflette il mistero della storia e dell’autocoscienza russa. Da una parte Pietroburgo veniva recepita come incarnazione della potenza artistica, dell’energia creativa, della gloria della Russia, dove il granito ha la meglio sulla mortale e amorfa forza della natura. Dall’altra, Pietroburgo era considerata un luogo maledetto, una città innaturale e fantastica (contrapposta alla “naturale” e “viva” Mosca).

In conformità all’orientamento storiografico, nelle singole correnti letterarie è prevalsa l’una o l’altra tendenza. Così, i simbolisti attualizzavano la vocazione apocalittica della città-fantasma, della Città perduta; mentre gli

acmeisti ammiravano Pietroburgo come opera d’arte, cuore della cultura russa.

L’evoluzione dell’immagine di Pietroburgo nell’opera di G. Ivanov mostra come queste tendenze antitetiche possano intrecciarsi. Inoltre, nel sistema artistico dello scrittore i confini stessi di classicismo, romanticismo, realismo e modernismo possono rivelarsi estremamente convenzionali.

Le poesie giovanili e formalmente acmeiste di G. Ivanov sono contemplative (tendono alla non-soggettività) e sono orientate verso il genere pittorico della “veduta” (vista di un determinato luogo) e dell’ekfrasis (descrizione di un’opera di pittura o di scultura). Dall’“interno” del Secolo d’argento, Pietroburgo appare a G. Ivanov come un qualcosa di integro, già esistente al di fuori del tempo (pancronicamente) nel mondo dell’arte. In quest’ottica vanno interpretati, ad esempio, i componimenti *Zelenyj fon – nemnogo mutnyj* [Sfondo verde, un poco fosco], *Ona zastyla v tomnoj poze* [Ella impietriva in languida posa], *Kitajskie drakony nad Nevoj* [I dragoni cinesi sulla Neva], *Opjat’ na ploščadi Dvorcovoj* [Di nuovo in piazza Dvorcovaja], *K pamjatniku* [A un monumento]. Quest’ultima poesia descrive il monumento, opera di M.I. Kozlovskij, in onore di A.V. Suvorov:

Su di un ponte della fluida Neva,
sotto la luce elettrica,
sta uno dell’arme gloriosa
brandendo alta la spada
[...]
E l’orecchio ode le stesse grida
che udì tu durante la battaglia,
e il genio della gloria con fresco alloro
stringe il tuo sciaccò consunto².

¹ V.N. Toporov, *Mif. Ritual. Simvol. Obraz: issledovanija v oblasti mifopoetičeskogo*, Moskva 1995, p. 279.

² “U mosta nad Nevoju plavnoj, / Pod električeskim lučom, / Stoit odin iz stai slavnoj / S vysoko podnjatym mečom / [...]

Le figure allegoriche della Gloria sul bronzo piedistallo del monumento e “il fresco alloro” testimoniano l’eternità della gloria dell’arma russa, la viva sensazione delle pagine eroiche della storia russa. L’oggetto della rappresentazione, così come anche lo stile da ode di quelle poesie di G. Ivanov che descrivono Pietroburgo con un’immagine solenne, con palazzi e giardini “in stile impero”, richiamano alla mente l’epoca del classicismo.

Nella poesia del 1914 *Petrogradskie volšebstva* [Incantesimi di Pietroburgo] il quadro cambia, proprio come erano mutati sia il nome della città che lo spirito dell’epoca.

L'alba è sbiadita, e si dirada
la chiostra d'ambra delle nubi,
diafana gela l'aria,
e cheta borbotta l'acqua.

Le sacre tenebre d'una notte bianca!
La risacca che non conosce sosta!
E di nuovo l'eternità guarda con gli occhi
della sfinge di marmo sopra la Neva.

Il vento senza tregua torna a soffiare,
generando sogni inquieti,
e dell'antica ispirazione
città di ferro, tu sei prigioniero!

Ondeggiano le acquamarine
emerge soffice la luna...
E ai tempi di Caterina
rimanda il silenzio.

Le sonnacchiose tenebre stregano l'anima,
e bisbiglia azzurrognola la nebbia
che la colonna di Alessandro
non ha ancora creato Montferrand.

E l'erba dell'oblio non ha ancora soffocato
lo splendore della gloria antica e viva...
... Forse, lo cesarevič Paolo
ora incede sulla Neva!..

Lacrime d'estasi, sguardo annebbiato,
si avvertono passi lontani...
Con l'ansia di ciò che non torna, feriscono
i ricordi dei tempi andati.

Ma le onde sono in preda a languida passione,
l'oriente si fa più luminoso,
e lontano s'annerano le corde
e le figure dei vascelli³.

/ I ucho slyšit kliki te že, / Čto slyšal ty, vedja na boj, / I genij slavy lavrom svežim / Venčat drjachlyj kiver tvoj”, G. Ivanov, *Sobranie sočinenij v trech tomach*, I, Moskva 1994, p. 115.

³ “Zarja poblekla, i redeet / Jantarnych oblakov grjada, / Prozračnyj vozduch cholodeet, / I glucho pleščetsja voda. // Svjaščennyj sumrak beloju noči! / Neumolkajuščij priboj! / I snova večnost smotrit v oči / Granitnym sfinksom nad Nevoj. // Tomjaščij veter dyšit snova, / Roždaja smutnye mečty, / I

Nella poesia si esprime nostalgia per la Pietroburgo di un tempo, per la città di Pietro I e Caterina II. “Lo splendore della gloria antica e viva” continua a esistere nel presente. Come viene rappresentato nel componimento il “secolo passato”? Il segno dell’epoca petrina è dato dalla costante presenza della Neva: Pietroburgo fu pensata come città-porto; da qui l’immancabile dettaglio: “le corde e le figure dei vascelli”.

La sontuosa metafora dell’“acquamarina” ricorda le opere di Deržavin (in *Videnie murzy* [La visione del murza] si descrivono “il marmo e i graniti”, “i flussi perlacei”, “lo splendore, la ricchezza, la bellezza” della capitale a mezzanotte) e di Trediakovskij (*Pochvala Ižorskoj zemle i carstvujuščemu gradu Sankt-Peterburgu* [Elogio della terra d’Ingria e della regnante città di San Pietroburgo]). La stilizzazione e l’imitazione dello “stile alto” del classicismo sottolineano la “purezza stilistica” di un secolo scintillante.

Nella composizione della poesia è impresso l’atto creativo, l’atto della creazione dello spazio cittadino. Dai colori spenti e sbiaditi, dalle tenebre, dalla nebbia azzurrina emergono gradualmente la Neva, la sfinge di granito, le grate di ferro e i ponti: dall’amorfo e dall’incorporeo vengono a cristallizzarsi dei dettagli nitidi – i baluardi di Pietroburgo. Il tempo al presente dei verbi fissa l’istante che equivale all’eternità. Dinanzi a noi il tempo si ferma (“e di nuovo”, “non ha ancora creato”, “ora”), si solidifica nel panorama pietroburghese che si estende non in linea orizzontale (come sarebbe natura-

vdohnovenija bylogo / Železnyj gorod, polon ty! // Drožat v vode akvamariny / Vsplyvaet legkaja luna... / I vremena Ekateriny / Napominaet tišina. // Kolduet dušu sumrak sonnyj, / I šepčet goluboj tuman, / Čto Aleksandrovskoj kolonny / Ešče ne sozdal Monferran. // I pljušč zabvenija ne zavl / Blesk slavy davnej i živov... / ...Byt možet, cesarevič Pavel / Teper prochodit nad Nevoj!.. // Vostorga slezy – vzor tumanjat, / Šagi dalekie slyšny... / Toskoj o nevozvratnom – ranjat / Vospominan’ja stariny. // A volny b’jutsja v tomnoj strasti, / Vostok stanovitsja svetlej, / I vdaleke černejut snasti / I siluety korablej”, Ivi, pp. 477-478.

le per il paesaggio pietroburghese) bensì verticale (il cielo che si riflette nell’acqua). L’immagine di Pietroburgo è creata da elementi della natura: aria, vento, acqua, sole, luna, pietra. L’effetto che ne consegue, il “cosmismo” del paesaggio, presenta Pietroburgo come centro dell’Universo, fulcro del creato.

Tuttavia il passato rivive solo in condizioni particolari e magiche; è necessario l’incantesimo della notte bianca che strega, ammalia, bisbiglia. La Pietroburgo classica è vista con gli occhi di un romantico. L’accento malinconico crea un insieme di toni delicati, color pastello: il rosa pallido, l’ambra, il bianco, il verdognolo, l’azzurro. Per disegnare “un paesaggio sentimentale” G. Ivanov usa il lessico romantico: il vento tormentoso, la pallida luna, l’anima, i vaghi sogni, l’ispirazione antica. Il sentimento lirico e intimo allevia la pompa del classicismo, la solennità dell’ode “traspare” soltanto attraverso la soave tristezza dell’elegia. Lo stile più vicino a G. Ivanov è quello del Puškin romantico degli anni Venti. La prima strofa richiama l’inizio della poesia di Puškin del 1820 *Redeet oblakov letučaja grjada* [Si dirada la chiostra volante delle nubi]⁴; è evidente anche l’allusione all’immagine della notte estiva del primo capitolo dell’*Evgenij Onegin*, scritto nel 1823.

Ma la posizione da cui l’autore guarda al classicismo e al romanticismo (“il Secolo d’oro” della poesia russa) è quella del 1914 (“ora”). L’amarezza si percepisce nelle espressioni “ancora non ha creato”, “ancora non ha soffocato”, le quali, attraverso la negazione, affermano che adesso, invece, la colonna di Alessandro è già stata creata, l’erba dell’oblio ha già soffocato lo splendore antico. Nel contempo, il sentimento predominante nella poesia non è l’angoscia, bensì “l’estasi del pianto”. Il pegno della speranza è la stessa Pietroburgo che esiste in uno

spazio non fisico ma spirituale ed è immortale in quanto alveo della cultura russa.

Lo sguardo di G. Ivanov su Pietroburgo cambia negli anni Venti, quando non solo la tragedia del “secolo d’oro”, ma anche quella del secolo “d’argento” si è ormai compiuta. Se prima Pietroburgo era contemplata come realtà fuori del tempo, ora l’autore assume una posizione analitica. Compare la figura del narratore, quell’“io” che osserva i singoli frammenti, i dettagli di un’epoca caotica, i capricciosi rovesci dei destini, i frammenti del passato. Grazie alla penna di G. Ivanov il mondo convulso, strano e deforme trova incarnazione non nei versi, ma in un racconto in prosa che ricorda la tradizione dei *Racconti di Pietroburgo* di N. Gogol’. Come in Gogol’, anche alla base dei racconti di G. Ivanov vi è un avvenimento eccezionale, un paradosso psicologico. La frammentarietà dell’immagine della realtà, vista con gli occhi del narratore, e la sfumatura fantasmagorica degli eventi avvicinano i racconti di G. Ivanov anche al genere dei *zapiski* (il successivo poema in prosa *Raspad atoma* [Disintegrazione dell’atomo]⁵, che si presenta come appunti di una suicida, richiamerà direttamente i *Zapiski sumasšedšego* [Il diario di un pazzo] di Gogol’ e i *Zapiski iz podpol’ja* [Memorie dal sottosuolo] di Dostoevskij). L’imprevedibilità delle situazioni è riflessa nei sottotitoli caratteristici del genere letterario: “Incontri pietroburghesi” (*Un bellissimo principe*), “Un caso pietroburghese” (*Carmencita*). Nell’ambito del testo pietroburghese, l’ordinario (“incontro”, “caso”) assume un carattere fantastico, irreal.

L’eroina del racconto *Carmencita* si presenta come segno di una ricca tradizione culturale (la novella di P. Mérimée, l’opera lirica di Bizet, il ciclo di versi di Blok), come indicano i caratteristici dettagli del suo ritratto: gli occhi neri e appassionati; la pelle olivastria; la bocca splendida e il modo di mordicchiare lo stelo di un fiore

⁴ A. Puškin, *Poemi e liriche*, versioni introduzioni e note di T. Landolfi, Torino 2001, p. 381.

⁵ G. Ivanov, *La disintegrazione dell’atomo*, traduzione di S. Guagnelli, eSamizdat, 2004, 2, pp. 205-223.

(“lei portò alle labbra lo stelo di un astro... e lo strinse tra le estremità dei piccoli denti bianchi proprio come Carmencita con la rosa”)⁶.

Alla base del racconto vi è un’allusione alla poesia di Blok *Neznakomka* [La sconosciuta]. Nel testo la misteriosa eroina di G. Ivanov viene chiamata più volte “sconosciuta”. L’incontro tra lei e il narratore è marcato dal motivo del sogno (“sogno magico”, “sogno a occhi aperti”, “illusione di un sogno felice”); la situazione rimane non chiarita perché durante il primo incontro l’eroina si addormenta nel mezzo della conversazione, mentre il secondo incontro viene mancato dal narratore che, stanco di aver corso in giro per Mosca, continua a dormire nella sua carrozza. Così come la poesia di A. Blok, anche il racconto è costruito sull’antitesi di due mondi: da una parte, una Petergof saccheggiata dal proletariato vittorioso, con statue in marmo di Diana e Psiche con le bocche “spavalidamente tappate” da mozziconi di sigarette e con dei “baffi da cosacco” posticci, e dall’altra il Belvedere di Petergof, “uno dei luoghi più belli e più poetici al mondo”. Alla squallida casa di cura si contrappone la casa della sconosciuta “arredata con tappeti costosi e piena di rare porcellane”. L’incongruenza delle frasi solo accennate della relazione politica (“E così, compagni! Quale idra della controrivoluzione, compagni! Quale Intesa, compagni!”) è sottolineata dall’andamento complesso, fluido e ricercato del discorso del narratore. Il contrasto dell’epoca, che si intromette nel discorso del narratore, viene ironicamente rappresentato come “parola altrui”, estranea:

Povera comunista spelacchiata, se voi sapeste quali cose ho sentito sul conto del vostro maestro, mentre voi qui vi preoccupavate della mia zuppa. E ancora, se voi sapeste, povera, spelacchiata, con il pince-nez affumicato, contusa da Dio e da Marx, quali belle donne talvolta, di punto in bianco, possono comparire in sogno a un cittadino sovietico in possesso del libretto di lavoro e di una tessera alimentare con il trentatreesimo tagliando per la bara! Donne che dicono strane sciocchezze, offrono liquori e si addormentano quando l’ospite sta seduto e incomincia a pensare a

chi lei possa essere, una *čekista* o una pazza o la Carmen, quella che un tempo aveva visto all’opera, e che – chissà per quale motivo – era apparsa proprio a lui⁷.

Inoltre, se prendiamo in considerazione la poesia di Blok, i due mondi del racconto presentano un contenuto storico e politico assolutamente concreto. Non è più una “misteriosa trivialità”, ma il terrore bolscevico che acquista sempre più forza; non è la “riva incantata”, ma la cultura classica, ormai perduta, della Russia (e di cui è memoria l’incantevole parco sfiorito di Petergof, gli alberi elisabettiani da cui lentamente cadono le ultime foglie gialle). La stessa Carmencita è una visione che proviene da un meraviglioso passato. Ma lei vive nel presente e non può ignorare lo spirito aggressivo dell’epoca. Ciò che la opprime non è tanto la noia, la stanchezza, la disillusione, quanto la nausea, “come quando si ha il mal di mare” (la definizione sartriana della condizione psicologica dell’uomo del XX secolo). Carmencita è nauseata dal fatto che Kronštadt solo da lontano sembra un castello medievale, mentre in realtà straborda della peggior specie di marinai che continuano ogni giorno a sparare.

Perdipiù, la stessa Carmencita è oramai parte di un’epoca deforme. Il suo amore, come dice G. Ivanov, ha cessato di essere l’Anima del mondo, è morto, e di immortale è rimasto solo l’odio cocente che arriva ai limiti della crisi isterica: “Ora prendo e uccido Lenin”. Lo spirito elevato del romanticismo, con il suo pathos per la libertà dell’arte nei confronti della vita, non è più possibile “tra perquisizioni, arresti, fucilazioni e delazioni”, “freddo, triotti, tessere alimentari con il famoso trentatreesimo tagliando per la bara”. In tal modo, dal punto di vista strutturale e concettuale, i racconti di Ivanov degli anni Venti richiamano i racconti gogoliani (come ad esempio *Nevskij prospekt* [La prospettiva Nevskij]) che mostrano la morte del romanticismo in una realtà triste e crudele.

⁶ Idem, *Sobranie sočinenij*, op. cit., II, p. 278.

⁷ Ivi, p. 282.

Nel 1928 fu scritto il libro *Peterburgskie zimy* [Inverni pietroburghesi]. Quella del genere di questo libro rimane tuttora una questione aperta: memorie, *feuilletons*, schizzi o caricature? Mark Aldanov ha giustamente osservato che questo libro non consiste in "schizzi", non si tratta di un "documento" né di un "romanzo d'appendice". Per noi è particolarmente importante la definizione di genere del "libro": da singoli frammenti (schizzi ritrattistici) prende vita l'intero mito della cultura del Secolo d'argento e, in senso più ampio, della Russia passata, presente e futura. Occupando una posizione di esotopia epica in relazione all'epoca degli anni Dieci (insieme al mantenimento del lirismo tipico delle memorie), G. Ivanov crea, grazie a dei frammenti, il quadro generale di una Pietroburgo "che va a fondo", scorgendo tra il bizzarro e l'assurdo una propria logica e ineluttabilità.

G. Ivanov tratteggia l'epoca del simbolismo e le conferisce un significato simbolico. Pietroburgo viene mostrata nello spirito della mitologia simbolista come "mondo terribile", "danza macabra", "ballo in maschera del diavolo", "provocazione". L'autore, però, dà realizzazione storica e concreta ai miti fuori dal tempo dei simbolisti. Non forze mistiche, ma persone concrete e politici colpevoli della tragedia di Pietroburgo. Il prologo viene fissato con precisione documentaria: 1920, a Pietroburgo (La Comune del nord) c'è la fame, perquisizioni e fucilazioni hanno preso piede "in modo serio e stabile". Tratteggiando il ritratto di gruppo della bohème pietroburghese, l'autore nomina indirizzi precisi, cognomi (oppure li nasconde, indicando solo la prima lettera, facile da decifrare), riproduce i dialoghi e le singole affermazioni delle persone ritratte (i poeti del Secolo d'argento), rievoca la storia delle riviste, delle case editrici, dei caffè letterari. Alla base di ciascun capitolo c'è il cronotopo di un incontro che, per questo motivo, viene ricostruito nei minimi dettagli: la via, il civico, l'arredamento, i tratti esteriori del padrone di casa. Non è solo il centro di Pietro-

burgo a essere mostrato (il Nevskij, il lungofiume, il Letnij sad, la Fortezza di Pietro e Paolo), ma anche gli "angoletti" della città: via Plutalova, la Pod'jačeskaja, le birrerie di Vasil'evskij ostrov, i luoghi abbandonati e sudici, i lampioni spenti, la nebbia. Sembra quasi che G. Ivanov dia nuovamente linfa alle tradizioni dei bozzetti della "scuola naturale", alla narrativa sociale degli anni '40 del XIX secolo. Viene in mente l'almanacco dedicato al *byt* [vita quotidiana] e ai personaggi della capitale del nord, il libro di schizzi *Fiziologija Peterburga* [Fisiologia di Pietroburgo]! In modo simile a V. Belinskij, a D. Grigorovič, a N. Nekrasov, a I. Panaev, Georgij Ivanov mette a confronto Pietroburgo e Mosca, descrive gli "angoli pietroburghesi", l'impiegato, lo scrittore di corsivi, il teatro, il ballo e altri caratteri tipici in circostanze tipiche. I principi realistici della "scuola naturale" nell'opera di G. Ivanov si trasformano però in un naturalismo grazie al quale i tipi sociali vengono alterati in figure grottesche e caricaturali, mentre l'ironia e il sarcasmo prendono il posto della compassione verso i "colpevoli senza colpa".

Il genere della tradizione del XIX secolo più vicino agli *Inverni pietroburghesi* è il "realismo fantastico" di F. Dostoevskij. La precisione pressoché saggistica delle "memorie" rimanda alla posizione dei personaggi del racconto di Dostoevskij *Bobok*: "tanto per ridere, non mentiremo [...] Spogliamoci e denudiamoci!"⁸. Il racconto di Dostoevskij ha un sottotitolo che rimanda al genere: "Ricordi di una persona". Il narratore, Ivan Ivanyč, è uno scrittore mediocre che si lamenta del fatto che nessuna redazione voglia pubblicare i suoi *feuilletons* e racconti. Anche il narratore degli *Inverni pietroburghesi* fa partire il suo racconto ricordando gli sfortunati inizi della propria attività letteraria. Così come in Dostoevskij, anche agli scrittori raffigurati da Georgij Ivanov si accompagnano l'ubriachezza e la follia ("in effetti 'dai poeti si re-

⁸ F. Dostoevskij, *Racconti*, introduzione di F. Malcovati, traduzione di L.V. Nadai, Milano 1988, p. 271.

cava' certa gente 'poco raccomandabile': gente strana, pazza, inquieta")⁹. Ma la principale somiglianza sta nella situazione: i dialoghi dei defunti, condotti con una sincerità che rasenta il cinismo, le "storielle da cimitero" che i narratori hanno modo di ascoltare nel corso di entrambe le opere: infatti la maggior parte dei protagonisti di G. Ivanov è già morta al momento della stesura del libro.

All'inizio degli *Inverni pietroburghesi*, il vecchio calzolaio che viveva nei pressi del Monastero di Aleksandr Nevskij, trovandosi in un cimitero, definisce i "propri morticini" "una compagnia piacevole". E alla domanda se non considerasse il cimitero un luogo ripugnante, risponde:

Perché mai ripugnante? Certo, se a strisciare verso di te è un cadavere marcio... Ma quelli che sono morti da tempo si son tutti prosciugati. Che c'è di ripugnante? Tra le pupe ci son certi tipetti¹⁰.

Tramite questo rimando a Dostoevskij, l'autore riproduce Pietroburgo, al modo dei simbolisti, come regno di morte: sia sul piano metafisico (la città di Satana e dell'Anticristo), sia su quello storico (una città edificata sulle ossa dei russi), sia su quello della trama (la Pietroburgo del Secolo d'argento è morta).

Il vecchio calzolaio predica il regno di Satana. Gumilev, ricevuto da lui un inno acatista a Lucifero, lo interpreta come una chiamata alle armi da parte delle forze oscure, si sente avvolto da una ragnatela demoniaca, ma accetta la sfida nonostante il presentimento della propria morte. Secondo la visione di G. Ivanov tutta la vita bohémien della Pietroburgo degli anni Dieci del XX secolo è un gioco di marionette nelle mani del diavolo. L'autore ricrea la vita spirituale dell'intelligencija artistica, la stesura dell'*Uomo nell'astuccio* di čechoviana memoria, compreso il corrosivo veleno dell'ozio e dell'estetismo esagerato. Lo scantinato del caffè Brodjačaja sobaka [Cane randagio], pieno di

mozziconi di sigarette, sembra una bara; in casa di Sergej Gorodeckij c'è un manifesto che illustra un diavolo con il ceffo sorridente; nei giorni della rivolta di Kornštadt, Blok dice che tutti i vivi sono già morti, che i defunti danno alle fiamme i defunti; Rjurik Ivnev, nella sua stanza-astuccio, afferma: "io sono un fantasma e tutti intorno a me sono fantasmi"¹¹.

Qual è la logica che sta alla base di queste memorie sui poeti? L'autore stesso sottolinea il principio del contrasto ("Ecco la parata dell'esercito zarista su Campo di Marte... ed ecco la bandiera rossa sul Palazzo d'inverno. Il giovane Blok legge le sue poesie... e celebrano il funerale di Blok 'cremato'")¹² e la spontaneità del flusso dei sogni-ricordi ("Volti, incontri, conversazioni, d'improvviso affiorano alla memoria senza un legame, senza sosta. A volte in modo confuso, altre con precisione fotografica...")¹³. Ma è ovvio che nel libro vi sia anche una logica diversa e interiore. All'inizio vengono mostrati i "demoni" dell'epoca. In primo luogo si tratta di pazzi come il generale K., un ex dottore in medicina, un professore incanutito che d'improvviso diventa futurista, circondandosi di malati evidenti come V. Chlebnikov e A. Kručenyč, e che infine muore di paura nel 1917 (proprio lui, "lo zar della rivoluzione!")¹⁴ in seguito a un arresto casuale. Chiaramente pazzo era anche Konstantin Olimpov, il figlio sedicenne di Fofanov. Ivan Ignat'ev, editore degli egofuturisti ("a vederlo la persona più normale di questa terra..., un tipico mercante di second'ordine")¹⁵ si taglia la gola il giorno dopo il suo matrimonio. Pazzi sono il poeta V. Komarovskij ("automa di legno" la cui stanza è "troppo riscaldata, troppo illuminata, strapiena di fiori", "un insieme che stordisce")¹⁶ e Rjurik Ivnev. Sono proprio dei pazzi a ricrea-

¹¹ Ivi, p. 127.

¹² Ivi, p. 118.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ivi, p. 24.

¹⁵ Ivi, p. 30.

¹⁶ Ivi, p. 122.

⁹ G. Ivanov, *Sobranie sočinenij*, op. cit., III, p. 109.

¹⁰ Ivi, p. 10.

re lo spirito decadente e fantasmagorico dell'epoca, proclamando: "Ars – morsus!"¹⁷, "Il primo dello stile è la restaurazione dello spettro del pensiero"¹⁸, "Beviamo in onore dell'arte... costruiremo un palazzo lucente"¹⁹.

Hanno a che fare con i "demoni" anche i licanthropi-doppiogiochisti. Tra questi Vladimir Narbut, ubriacone e teppista, che sogna di raggiungere la gloria di "Cabriele" D'Annunzio e che nel 1920 finisce per far rimare *kapital* [il capitale] con *vosstal* [insorsi]. Tra questi Mujžel', scrittore "con dei convincimenti" che scriveva "della vita del popolo" con un linguaggio scialbo e che divenne generale dell'armata rossa. Tra questi Larisa Rejsner, ragazza incantevole e figlia di un professore, che nel 1913 dava alle stampe le sue poesie in cui descriveva dei marchesi e che in seguito assunse la carica di "zamkom po morde" [stringibocca per cavalli], ovvero di "zamestitel' komissara po morskim delam" [vicecommissario per gli affari marittimi]. Una donna con il cuore duro come la pietra che firmava le condanne a morte.

La galleria dei demoni è completata da maschere larvali, dai due esempi più lampanti di questa categoria: S. Gorodeckij e N. Kljuev, con la loro passione per lo "spirito russo" da *lubok* [stampo popolare]. Sergej Gorodeckij è un uomo dolce, piacevole, gentile e di talento, con gli occhi chiari e i riccioli rossicci. Negli anni Dieci, durante le serate che organizzava in casa sua teneva appeso il ritratto di Kol'cov circondato da una falce e da una forca, mentre sotto stavano due covoni *d'argent* e un asciugamano ricamato con piccole croci. Sotto la *kosovorotka* [camicia con abbottonatura laterale] di Gorodeckij si intuiscono le fattezze di un rigido *plastron*, questo perché dopo la serata c'era in programma di andare in qualche locale esclusivo. Negli anni Venti, invece, trova posto il ritratto di Lenin, senza forca, ma con la falce e il martel-

lo. Gorodeckij, intento a recitare versi dedicati alla Terza internazionale, non indossava più la *kosovorotka* ma una giubba da rivoluzionario.

La storia del caffè letterario Prival komedian-tov [La sosta dei commedianti], costruito da A. Pronin e da sua moglie, ha un valore simbolico. Il progetto del Prival era molto ambizioso: si trattava di trasformare uno scantinato sudicio con le pareti che cadevano a pezzi in un "regno incantato" ("La Karsavina sorride, O.A. Sudejkina danza la sua incantevole polka. Le pareti di colore nero, rosso e d'oro si strizzano l'occhio a vicenda")²⁰. Ma il Prival era privo di quell'"anima" che invece caratterizzava, con la sua semplicità, la Brodjačaja sobaka. Quest'"anima" fu presente nel Prival per un breve periodo tra l'inizio del 1917 e la fine del 1918. Ma poi il Prival morì, "si disfece, si ridusse in polvere", fu inondato dalle acque della Mojka. La natura stessa di Pietroburgo, che dall'uomo esige fermezza ed energia creativa, ha rigettato il *byt*, splendente ed effimero, folle e privo di principi, della bohème.

Con grande compassione sono descritti i "martiri" dell'epoca: F. Sologub, L. Kannegiser, O. Mandel'stam. A. Blok e N. Gumilev vengono tenuti separati secondo un piano particolarmente ambizioso. Si tratta di due figure completamente agli antipodi in tutto: nel tipo di poesia, nei gusti, nella concezione del mondo, negli orientamenti politici, nell'aspetto esteriore. Ma nell'agosto del 1921 ad attenderli c'era una morte ugualmente tragica. L'autore ritiene che siano morti per la Russia e per la poesia. Ora, scrive G. Ivanov, è chiaro che come poeti e come russi non solo non si escludevano, ma si completavano reciprocamente. Entrambi vivevano e respiravano poesia, amavano il proprio paese senza riserve, erano straordinariamente onesti ed entrambi erano pronti, in nome di questa "onestà metafisica", ad assumersi la più alta responsabilità che un poeta possa avere di

¹⁷ Ivi, p. 23.

¹⁸ Ivi, p. 29.

¹⁹ Ivi, p. 35.

²⁰ Ivi, p. 51.

fronte a Dio e a se stesso: affrontare tutto, fino al sacrificio della morte.

Infine, ormai nel 1952, G. Ivanov scrisse due ultimi capitoli, dove la speranza nel futuro della letteratura russa è legata al nome di Esenin. Perché? Anche la vita di Esenin, infatti, si era conclusa tragicamente. G. Ivanov nota il fenomeno dell'amore di tutto un popolo verso Esenin, un poeta caro tanto a una giovane *komsomolka*, quanto a una vecchia guardia bianca. Di conseguenza, dalla tomba, Esenin unisce i due poli della coscienza russa alterata e smembrata dalla rivoluzione, rende evidente il sentimento di colpa comune e di fratellanza universale. Secondo l'opinione dell'autore, Esenin è "il tipico rappresentante del proprio popolo e del proprio tempo"²¹, egli è stato la coscienza del popolo nei "giorni terribili della Russia", si è fuso con questa coscienza, è diventato il sinonimo della sua caduta e del suo tentativo di rinascere. Per questo, ai nostri giorni, Esenin è l'erede di Puškin.

Pertanto, la trama degli *Inverni pietroburghesi* sviluppa tre motivi in serie: la colpa, la nemesi, la salvezza. L'autore ritiene che la Russia, sprofondata nella rivoluzione e nel terrore, stia attraversando passioni e tormenti con i quali deve espiare i propri peccati, per poi sanarsi fisicamente e spiritualmente. Proponendo il paragone tra Esenin e Puškin (per il loro ruolo di manifestazione dello spirito della nazione), G. Ivanov mette in relazione la fine del periodo pietroburghese della storia russa con il suo inizio. Proprio la scelta di orientarsi sui "sogni-ricordi" gli ha permesso di costruire, a partire da frammenti e pezzi di mosaico fattuali, un mito globale che desse senso al tragico destino di Pietroburgo. Per la realizzazione di questo mito Ivanov ha avuto bisogno della distanza di un quarto di secolo. Nel 1928, quando fu scritta la parte fondamentale del libro, questa "distanza epica e decisiva" non c'era ancora, e negli *Inverni pietroburghesi* prevaleva il te-

ma della morte. G. Ivanov non aveva messo in contrapposizione simbolisti, acmeisti e futuristi non solo perché si trattava di tutti poeti del Secolo d'argento, dell'epoca del "tramonto di Pietroburgo", ma anche perché erano tutti morti. *Inverni pietroburghesi* è un libro-necrologio (si pensi alla *Necropoli* di V. Chodasevič). Il motivo della morte (della città, delle case editrici e dei caffè, delle singole persone, di tutta la cultura classica) attraversa l'intero libro, chiudendo un cerchio compositivo e contenutistico.

Nella lirica di G. Ivanov della fine degli anni Venti – il libro *Rozy* [Rose] – il tema di Pietroburgo si concretizza nel genere delle poesie-epitaffio:

Giorno di gennaio. Sulla riva della Neva
soffia il vento, portando distruzione.
Ma dov'è Olečka Sudejkina, ahimé,
Achmatova, Pallade, Salomè?
Chiunque splendesse nel tredicesimo anno –
solo fantasmi sul ghiaccio di Pietroburgo²².

E tuttavia proprio quegli "inverni pietroburghesi" degli anni Dieci, con la loro atmosfera "di morte e libertà", si sono incarnati nelle immagini della memoria, in un unico centro della poesia e della vita, dove "è così nero e così morto":

Nell'anno tredici, senza capire ancora
quel che sarà di noi, ciò che ci attende, –
sollevando in alto lo champagne,
celebravamo allegri il nuovo anno.
Come siamo invecchiati! Passano gli anni,
passano gli anni e non ce ne accorgiamo...
Ma quest'aria di morte e libertà,
e le rose, e il vino, e la delizia di quell'inverno
sono certo, nessuno li ha scordati...
Deve essere così, tramite tenebre di piombo,
che al mondo, per sempre ormai perduto,
guardano gli occhi di chi sta morendo²³.

²² "Janvarskij den'. Na beregu Nevy / Nesetsja veter, razrušen'em veja. / Gde Olečka Sudejkina, uvy, / Achmatova, Pallada, Salomeja? / Vse, kto blistal v trinadcatom godu, – / Liš' prizraki na peterburgskom l'du", Ivi, I, p. 287.

²³ "V trinadcatom godu, ešče ne ponimaja, / Čto budet s nami, čto nas ždet, – / Šampanskogo bokaly podymaja, / My veselo vstrečali – Novyj God. / Kak my sostarilis'! Prochodjat gody, / Prochodjat gody – ich ne zamečaem my... / No etot vozduch smerti i svobody, / I rozy, i vino, i sčast'e toj zimy / Nikto ne pozabyl, o, ja uveren... / Dolžno byt', skvoz' svincovyj mrak, / Na mir, čto navsegda poterjan, / Glaza umeršich smotrat tak", Ivi, p. 277.

²¹ Ivi, p. 287.

Tirando le somme, si può dire che l’evoluzione dei “generi pietroburghesi” nell’opera di G. Ivanov tra gli anni Dieci e gli anni Venti indichi una certa corrispondenza con l’andamento generale dello sviluppo letterario russo. Nel suo percorso creativo individuale, G. Ivanov ha rispecchiato le tappe fondamentali del processo storico-letterario tra il XVIII secolo e l’inizio del XX. I generi iniziali della veduta e dell’ekfrasis erano orientati verso la poetica del classicismo; la cultura classica russa sembra esistere fuori dal tempo, pancronicamente. All’inizio della rovina dell’epoca “pietroburghese” il passato riprende vita solo grazie a certe visioni magiche: il carattere elegiaco dei componimenti ricorda la poesia romantica dell’inizio del XIX secolo. I racconti degli anni Venti fanno leva sui principi strutturali dei racconti pietroburghesi di Gogol’ e riescono a lasciare impresso un frammento autentico e immediato, lo squarcio di un’epoca un tempo fiorente. Negli *Inverni pietroburghesi* viene intrapreso il tentativo di sollevarsi al di sopra dei particolari per dare senso al Secolo d’argento e alla sua tragedia come a un qualcosa di intero. Recependo le tradizioni della “scuola naturale” degli anni Quaranta del XIX secolo, del “realismo fantastico” di Dostoevskij e della storiosofia simbolista, G. Ivanov crea la propria variante del mito della tragedia di Pietroburgo, pur conservando l’elemento fattografico nella descrizione dei caratteri e delle circostanze. Il quadro da lui offerto si avvicina ai principi del “neorealismo” o del “realismo simbolico” che si era sviluppato nella prosa russa del primo terzo del XX secolo.

Nelle poesie-epitaffio non c’è più stilizzazione, risuona la voce personale di quel poeta che G. Ivanov divenne in emigrazione e per il quale le uniche tradizioni che possono essere essenziali sono quelle della lirica filosofica di Puškin o di Tjutčev. La problematica esistenziale è stata da sempre presente nell’opera di G. Ivanov, perché era imposta dallo stesso testo pietroburghese e dalla vita in una condizione “liminale”.

I primi componimenti poetici ignorano la morte, postulano l’immortalità della Russia e della sua cultura. Negli anni Venti, quando la morte divenne un fatto evidente, prende a infondere terrore nel narratore, suscita repulsione per mezzo della putrefazione (i “defunti” e i “licantropi” negli *Inverni pietroburghesi*). In seguito, all’inizio degli anni Trenta, la morte comincia ad essere riconosciuta come condizione che consente di sottrarsi al potere del tempo, come segno di eterna conservazione. Nella poesia prima citata manca quell’“io” che guardava con sarcasmo ai defunti negli *Inverni pietroburghesi*, ora il soggetto lirico è “noi”, la gente, invecchiata fisicamente e morta spiritualmente. Eppure quel 1913 sembra sempre proiettato nel futuro:

Di nuovo gli usignoli fischieranno sui pioppi,
e al tramonto, a Pavlovsk o a Carskoe selo,
passerà un’altra dama con la pelliccia,
Un altro innamorato con l’uniforme da ussaro...²⁴.

Come è noto l’epitaffio è un’iscrizione su un monumento. Ora il “monumento” per G. Ivanov non è una concreta immagine scultorea (come, per esempio, il monumento in onore di Suvorov), ma l’essenza spirituale dell’epoca del Secolo d’argento, del fiore della cultura russa alla vigilia della sua tragedia, quel tenore che è stato perpetuato in poesia e che, dopo esser sopravvissuto alla morte, è divenuto eterno.

[N. Barkovskaja, “Peterburgskie žanry’ v tvorčestve G. Ivanova”, *Russkaja literatura XX veka: napravlenija i tečenija*, 2000, V, pp. 138-149. Traduzione dal russo di Simone Guagnelli e Raffaella Vassena]

www.esamizdat.it

²⁴ “Vnov’ solov’i zasviščut v topoljach, / I na zakate, v Pavlovskoe il’ Carskom, / Projdet drugaja dama v soboljach, / Drugoj vjublennyj v mentike gusarskom...”, Ivi, p. 287.

La metafisica dell'aneddoto o la semantica della menzogna

Asja Aksenova

◇ eSamizdat 2009 (VII) 1, pp. 59-72 ◇

Il gioco del destino. Il gioco del bene e del male.
Il gioco dell'intelletto. Il gioco dell'immaginazione.
"L'un l'altro si riflettono gli specchi,
reciprocamente travisando il riflesso...".

G. Ivanov¹

FRA gli innumerevoli autori di memorie su Mandel'stam, Georgij Ivanov può essere senza dubbio definito campione d'inventiva. Non ci accingeremo però a chiarire tutti gli anacronismi e le imprecisioni presenti nelle memorie di Ivanov. Il nostro intento infatti non è quello di occuparci della ricostruzione della verità storica, ma piuttosto di analizzare le ragioni e i meccanismi nascosti che stanno alla base della deformazione della realtà. Il principio generale secondo il quale sono costruite le memorie di Ivanov è caratterizzato dalla fusione di trame e dettagli esteriormente verosimili, da una serie di elementi che singolarmente "potrebbero essere avvenuti", e che finiscono per formare un insieme organico di invenzioni assolutamente non corrispondenti allo stato reale delle cose, ma ad esso molto somiglianti² (nel *Trollkarlens hatt* di Tove Jansson gli oggetti collocati in un cappello ne escono ir-

riconoscibili ma, pur mutati, in essi rimangono sempre singoli importanti segni del loro stato originale)³.

I giudizi negativi sulle memorie di Georgij Ivanov trovano perlopiù origine nelle persone vicine a Mandel'stam⁴ e scaturiscono dalla violazione delle aspettative: il lettore, ritenendo di avere a che fare con un testo attendibile, si trova invece di fronte un qualcosa di completamente differente, e questo malgrado il fatto che lo stesso Ivanov abbia messo in guardia contro questa "diversità":

dichiarò che, nei suoi *Inverni pietroburghesi, il settantacinque per cento era inventato, e il venticinque vero* [...]. Allora questo non mi stupì affatto, come non stupì Chodasevič; eppure ancor oggi questo volume è considerato un libro di "memorie", persino un "documento"⁵.

Le radici dei travisamenti contenutistici e fattuali presenti nelle memorie di Ivanov sono abbastanza complessi per parlare semplicemente di malafede o di pettegolezzo da parte dell'autore. Tanto *Peterburgskie zimy* [Inverni pietroburghesi] quanto *Kitajskie teni* [Ombre cinesi] sono testi costruiti secondo il principio dell'opera letteraria. Molte cose possono diventare più comprensibili se si valutano gli slittamenti presenti nei testi di Ivanov attraverso il prisma di una concezione filosofica diversa dal cristianesimo:

Una spirale è stata gettata profondamente nell'eternità.
Lungo di essa è volato via tutto: mozziconi di sigarette,

¹ "Igra sud'by. Igra dobra i zla. / Igra uma. Igra voo-bražen'ja. 'Drug druga otažajut zerkala, / Vzaimno iskažaja otažen'ja..."; G. Ivanov, *Sobranie sočinenij v trech tomach*, Moskva 1994, I, p. 282.

² Si tratta evidentemente di un principio condiviso da tutti gli acmeisti. Nelle poesie di Mandel'stam c'è una struttura simile: una serie di dettagli, incredibilmente precisi dal punto di vista della percezione associativa, che raffigurano un quadro completo. Ad un'osservazione più ravvicinata, però, è evidente che i dettagli sono inesatti e confusi. A questo proposito è stato notato da alcuni studiosi che la poesia "dickensiana" di Mandel'stam non rispecchia il contenuto di nessun romanzo di Dickens eppure, trattandosi di una contaminazione libera, riesce a trasmettere con precisione lo spirito e il tono di Dickens.

³ Traduzione italiana *Il cappello del Gran Bau*, Milano 2007.

⁴ "Questi due – Ivanov e Odoevceva – sono dei mostruosi bugiardi", N. Mandel'stam, *Vtoraja kniga*, Moskva 1989, p. 326; "Tutto ciò che su Mandel'stam scrive [...] Georgij Ivanov ... è superficiale, falso e insignificante", A. Achmatova, *Ja – golos vaš*, Moskva 1989, p. 326.

⁵ N. Berberova, *Il corsivo è mio*, traduzione di P. Deotto, Milano 1993³, p. 439.

tramonti, versi immortali, unghie tagliate, il fango da sotto le unghie. Le idee del mondo, il sangue versato per esse, il sangue di un omicidio e di un coito, il sangue delle emorroidi, il sangue di piaghe purulente. Il ciliegio selvatico, le stelle, l'innocenza, tubature, tumefazioni tumorali, i comandamenti della beatitudine suprema, l'ironia, la neve delle alpi⁶.

Rappresentando questa corrente trascendente, Ivanov non separa gli elementi belli da quelli brutti, in quanto tutti questi compongono un insieme unico: il semblante magico della vita. Probabilmente sarebbe necessario osservare la maggior parte dei testi di Ivanov dal punto di vista di una consapevole inscindibilità degli opposti. In questo caso è impossibile parlare di pornografia a proposito di *Raspada atoma* [Disintegrazione dell'atomo], piuttosto di percezione metafisica dei fenomeni e di contemplazione buddista. Il tema della corrente viene ripetutamente sviluppato da Ivanov:

Ora tutto ciò, mescolandosi, sbiadendo, sparendo, distruggendosi, vola via nel vuoto, scompare con la terribile velocità delle tenebre, dietro le quali, come una tartaruga, senza neppure tentare di raggiungerle, si muove la luce⁷.

Desidero l'ordine. Non è colpa mia se l'ordine è crollato. Desidero la pace dell'anima. Ma l'anima è come una pattumiera torbida: una lisca d'aringa, una carogna di ratto, tozzi di pane, mozziconi di sigarette, tutte cose che si mescolano, ora immergendosi nel fondo torbido, ora riaffiorando in superficie⁸.

Quello della corrente è uno dei temi chiave nel *Dhammapada* (si veda il dhamma 347: "Chi è schiavo delle passioni viene preso dalla corrente della bramosia"; sempre il dhamma 347: "chi si è salvato dalla corrente"; il dhamma 414: "colui che coraggiosamente ha bloccato questa corrente della vita")⁹. Ma i concetti di "vuoto" e "ordine" che affiorano nel testo di Ivanov in questo "strana" serie, sono perfettamente correlabili con la tradizione del buddismo. Però, in questo caso è di maggior interesse l'idea

di smembramento e disgregazione in elementi dell'anima, che si richiama all'idea buddista dell'anima composta di corpuscoli microscopici, mentre i concetti di parte e di intero sono estremamente relativi. A conferma di ciò si può addurre anche un'altra citazione ivanoviana:

Tutto è irreal, tranne l'irreal, tutto è assurdo, tranne l'assurdo. [...] Una parte, divenuta più del tutto, la parte tutto, un intero nulla. Intuizione che la chiarezza e la perfezione del mondo siano solo il riflesso del caos nel cervello di un pazzo mansueto. [...] Intuizione che l'enorme vita spirituale cresca e bruci nell'atomo, nell'uomo che esteriormente non ha nulla di straordinario, ma che è l'eletto, unico, irripetibile¹⁰.

Probabilmente su questo testo ha potuto influire la lezione dell'accademico F.I. Ščerbatskoj *Filosofskoe učenie buddizma* [Teoria filosofica del buddismo], pubblicata nel 1919, ma che era già stata letta all'inaugurazione della Prima esposizione buddista. Ščerbatskoj diceva che

non c'è nessuna unità nel mondo spirituale, nessuna unità nel mondo fisico. Ogni cosa esiste separatamente, tutto individualmente. L'apparente unità dell'individuo, a una più attenta osservazione, si frantuma in elementi isolati, esattamente come l'essenza di una qualche materia si frantuma, agli occhi della scienza, in atomi separati¹¹.

L'autore riporta anche un dialogo tra il re indo-greco Menandro e il monaco buddista Nāgasena sull'anima:

e in questo caso, perché mai Buddha non ha risposto direttamente [...] che l'anima è soltanto il segno convenzionale di una certa "combinazione di elementi separati del processo vitale"? Perché vedeva con chiarezza che "il suo interlocutore non era in grado di capire le teorie sugli elementi e la loro continua manifestazione" in combinazioni nelle quali essi sono "reciprocamente legati"¹².

La disintegrazione dell'atomo di Ivanov è una descrizione sui generis dell'entropia dell'anima. L'anima non è altro che un insieme di elementi trascinati dalla corrente. Essa si disintegra esattamente come l'uomo si scompone in elementi costitutivi ("Polverizzato in un milione di infinitesime particelle...")¹³ e, insie-

⁶ G. Ivanov, *La disintegrazione dell'atomo*, traduzione di S. Guagnelli, eSamizdat, 2004, 2, p. 223.

⁷ Ivi, p. 213.

⁸ Ivi, p. 210.

⁹ *Put' k istine. Dchammapada: Izrečeniya buddijskoj npravstvennoj mudrosti*, Moskva 1898, pp. 90, 93, 99.

¹⁰ G. Ivanov, *La disintegrazione*, op. cit., p. 212.

¹¹ F.I. Ščerbatskoj, *Filosofskoe učenie buddizma*, Petrograd 1919, pp. 12-13.

¹² Ivi, pp. 40-41.

¹³ "Raspylennyj mil'onom mel'čajšich častic", G. Ivanov, *Sobranie sočinenij*, op. cit., I, p. 439.

me a tutto ciò che lo circonda, costituisce uno degli innumerevoli granelli di polvere di cui è composto anche l'universo.

In molte poesie di Ivanov sono presenti varianti originali dei testi del *Dhammapada*. Ecco alcuni esempi:

Passione? Ma se non c'è neppure la passione?
Potere? Ma se non c'è neppure il potere
persino su se stesso?
[...]

Non c'è gioia, mio povero amico¹⁴.

E il dhamma 202: “Non c'è fuoco più ardente della fiamma delle passioni, niente è più malvagio dell'odio, non c'è sofferenza più forte dell'inclinazione per il corporeo, non c'è gioia più alta della pace luminosa”¹⁵.

Per il buddismo è molto importante il tema dell'“isola interiore” come unico luogo in grado di salvare dalla vita: “Vegliando senza sosta, meditando, con la padronanza di sé, il saggio si costruisce un'isola inespugnabile che nessuna marea può sommergere”¹⁶.

Le due raccolte di Ivanov dal titolo *Otplytie na o. Citeru* [Imbarco per l'isola di Citera], non sono dovute solo all'influenza della tradizione antica e dell'omonimo quadro di Watteau (*Embarquement pour l'île de Cythère*). Se la prima raccolta (1912) con questo titolo contiene in sostanza poesie d'amore con una patina d'antichità, nella seconda compaiono già idee di orientamento buddista (ad esempio *Eto mesjac plyvet po efiru...* [Questa luna galleggia nell'etere...], *Ni svetlym imenem bogov* [Né nel nome luminoso degli dei], *Duša človeka. Takoju...* [L'anima del mondo. Tale...])¹⁷. Nel dhamma

170 si dice: “Guarda a questo mondo come a una bolla di schiuma, osservalo come fosse uno spettro”¹⁸.

Ivanov “procede lungo la superficie della vita”¹⁹, senza mai prenderla sul serio. Nelle poesie degli anni Trenta dedicate alla Russia avviene un meditato straniamento dalla patria abbandonata (ad esempio *Chorošo, čto net Carja* [Bene che non c'è lo Zar]), si dichiara il rifiuto di qualsiasi vincolo e dipendenza affettivi. Questo si richiama al dhamma 214: “Dai vincoli affettivi nasce la sofferenza, dai vincoli affettivi nasce la paura; chi si libera dai vincoli affettivi non conosce sofferenza; da dove dovrebbe venire la paura?”²⁰. Il dhamma 267 dice: “Chi si eleva al di sopra dell'opinione della folla su male e bene [...] è un autentico mendicante”²¹.

Ivanov si sforza di elevarsi al di sopra dell'opinione della folla in modo non tradizionale; è lui a sputarle addosso:

Creo dal nulla inutili capolavori
E mi stanno ad ascoltare cretini e carogne²².

Nel buddismo zen, la condizione del non-essere, del vuoto è considerata uno dei gradini sulla via della perfezione: “Tutti i mondi di Buddha sono simili al vuoto [...] non c'è nessuna cosa che si possa trovare”²³.

Uno straniamento dello stesso tipo è riscontrabile in molte altre poesie di Georgij Ivanov:

Sono vissuto come immerso nella nebbia,
sono vissuto come immerso nel sonno,
nei sogni, in uno stato trascendente²⁴.

in lei una indissolubile fusione].

¹⁴ *Put'*, op. cit., p. 67.

¹⁵ G. Ivanov, *La disintegrazione*, op. cit., p. 212.

¹⁶ *Put'*, op. cit., p. 95.

¹⁷ Ivi, p. 79.

¹⁸ “Tvorju iz pustoty nenužnye šedevry / I slušajut menja obol-tusy i stervy”, citato in I. Odoevceva, *Na beregach Seny*, Moskva 1989, p. 188.

¹⁹ *Učenie o vnezapnom prosvetlenii južnoj školy Macha-Pradžnja-Paramita-Sutra vyššej Machajany*, N.V. Abaev, *Čan'-buddizm i kul'turno-psichologičeskie tradicii v srednevekovom Kitae*, Novosibirsk 1989, pp. 195-196.

²⁰ “Ja žil, kak budto by v tumane / Ja žil, kak budto by vo sne / V mečtach, v transscendental'nom plane”, G. Ivanov, *Sobranie sočinenij*, op. cit., I, pp. 555.

¹⁴ “Strast' ? A esli net i strasti? / Vlast' ? A esli net i vlasti / Daže nad samim soboj? // [...] // Ščast'ja net, moj bednyj drug”, Idem, *Sobranie sočinenij*, op. cit., I, p. 282.

¹⁵ *Put'*, op. cit., p. 72.

¹⁶ Ivi, p. 48 (dhamma 25).

¹⁷ G. Ivanov, *Sobranie sočinenij*, op. cit., I, pp. 298, 304, 315. Si veda in particolare la seconda poesia: “I t'ma – uže ne t'ma, a svet, / I da – uže ne da, a net. / [...] / Ona prekrasna, eta mgl'a, / Ona pochoža na sijan'e. / Dobra i zla, dobra i zla / V nej nerazrynoe slijan'e” [E le tenebre non sono tenebre, ma luce / E il sì non è sì, ma no / [...] / È bella, questa nebbia, / Somiglia a uno splendore. / Di bene e male, di bene e male /

La “notte del vuoto del mondo”²⁵ che perseguita il poeta, lo costringe a considerare tutto l’esistente come indegno di considerazione (si veda la poesia *E la gente? Ma che me ne faccio della gente?*)²⁶, in quanto esiste un’altra realtà più autentica della nostra, tridimensionale.

Nelle memorie di Odoevceva si trova uno strano lapsus (o si tratta di un rimando?): definisce le poesie di Ivanov come un tentativo di irrompere nella “quarta dimensione”²⁷. Questo sintagma è talmente marcato che vengono subito in mente i lavori di P.D. Uspenskij. Questo allievo di Gurdjiev (Gurdžiev) e propagandista delle sue teorie (più tardi, in verità, avrebbe decisamente preso le distanze dal proprio maestro), ha lasciato una profonda impronta nella cultura russa dell’inizio del XX secolo: è difficile persino calcolare quante persone siano state indotte dai suoi lavori (a partire da *Vnutrennyj krug* [Il cerchio interiore] uscito già prima della rivoluzione) a intraprendere ricerche estremamente eterodosse. Un altro emigrante russo, V.S. Janovskij, non a caso dirà in seguito in *Polja Elisejskie* [I campi elisi]: “vari gruppi di antroposofi, Fedorov, Uspenski... Non sono mai riusciti a spingermi verso il male e a separarmi da Cristo”²⁸.

Qui ci interessa l’opera di Uspenskij *Četvertoe izmerenie* [La quarta dimensione], una cui edizione apparve a Berlino nel 1931, proprio mentre vedeva la luce la versione inglese del suo *Novaja model’ vseleňnoj* [Un nuovo modello dell’universo] che sviluppava teorie simili. Va notato che, a differenza di molti altri emi-

granti russi, Georgij Ivanov era piuttosto “anglomane” che “francofilo” e in inglese leggeva liberamente e molto.

P. Uspenskij fonda una concezione filosofico-matematica della quarta dimensione, considerando lo spazio tridimensionale come proiezione sul nostro mondo di quello tetradimensionale:

Vi sono cose ed eventi la cui esistenza non suscita alcun dubbio, ma che non può essere espressa in nessun termine di misurazione. Come ad esempio molti effetti di processi vitali e psichici; come tutte le idee, le immagini mentali e i ricordi; come i sogni. Se li consideriamo esistenti in senso reale, oggettivo, possiamo supporre che essi abbiano qualche altra dimensione oltre a quelle a noi accessibili²⁹.

Secondo Uspenskij, le persone sono creature tetradimensionali, ma che prendono coscienza di sé nello spazio a tre dimensioni. Solo la nostra psiche appartiene alla quarta dimensione perché “penetra gli oggetti impenetrabili, visualizza la struttura degli atomi”³⁰. Gli esempi sin qui riportati permettono di affermare l’esistenza in G. Ivanov di sottotesti nascosti, legati a differenti teorie esoteriche, e in primo luogo al buddismo. La cosa non è sorprendente, ma pienamente nello spirito del tempo: tra la fine del XIX e l’inizio del XX secolo il tema dell’infatuazione per l’Oriente diviene ossessivamente di moda. Nel 1898 esce la traduzione russa del *Dhammapada*, nel 1911 il libro di R. Pischel *Leben und Lehre des Buddha*, mentre nel 1913 *La vita di Buddha* di Āśvaghoṣa nella traduzione di K. Bal’mont. Nel 1919 si tiene a Pietroburgo la Prima esposizione buddista. Sono noti inoltre alcuni lavori di O.O. Rozenberg sul buddismo, messi in circolazione a Pietroburgo grossomodo nello stesso periodo, e ancora i lavori del già

²⁵ “Noč’ mirovoj pustoty”, Idem, *Sobranie sočinenij*, op. cit., I, pp. 515.

²⁶ “A ljudi? Nu na čto mne ljudi?”, Ivi, p. 329.

²⁷ I. Odoevceva, *Na beregach Seny*, op. cit., p. 156. Si vedano inoltre “Mi sembrava che vivessimo sulla soglia di un altro mondo verso il quale a volte Georgij Ivanov schiudesse le porte, che vivessimo contemporaneamente su due livelli: ‘al di qua’ e ‘al di là’” (Ivi, p. 165) e “Mi ha rovinato la vita il talento di un duplice sguardo” (G. Ivanov, *Sobranie sočinenij*, op. cit., I, pp. 373). Ivanov ha anche scritto un racconto dal titolo *Četvertoe izmerenie* [La quarta dimensione].

²⁸ V.S. Janovskij, *Polja Elisejskie*, New York 1983, p. 106.

²⁹ P.D. Ouspensky [Uspenskij], *Un nuovo modello dell’universo*, traduzione di A. Staiti e G. Cara, Roma 1991, p. 84. Si veda la poesia “Nell’abisso, sul fondo estremo della coscienza, / come sul fondo d’un pozzo – fondo estremo – / il riflesso d’un insopportabile splendore / m’arriva a volte in volo” (“V glubine, na samom dne soznani’ja, / Kak na dne kolodca – samom dne – / Otblesk nesterpimogo sijan’ja / Proletaet inogda vo mne”, G. Ivanov, *Sobranie sočinenij*, op. cit., I, pp. 289).

³⁰ P.D. Ouspensky [Uspenskij], *Un nuovo modello*, op. cit., p. 102. Si pensi anche al titolo, *La disintegrazione dell’atomo*, del romanzo breve di Ivanov.

citato Ščerbatskoj. Trirodov, eroe del romanzo di Fedor Sologub *Tvorimaja legenda* [La leggenda che si va creando], parla del “duello” tra due concezioni del mondo:

Nella morale c'è l'elemento cristiano, nella dinamica quello buddista. La debolezza dell'Europa sta anche nel fatto che la sua vita è da tempo impregnata di principi in sostanza buddisti³¹.

La posizione “amorale” e “falsa” di Georgij Ivanov, che gli ha guadagnato la repulsione di molti contemporanei, può essere spiegata da una sostituzione analoga dell'“elemento cristiano” della morale con quello “buddista”. Del resto Ivanov si interessava di buddismo (anche della sua variante zen) grazie alla mediazione della cultura europea: costruisce il proprio comportamento orientandosi sul modello del “poeta maledetto”. In una lettera a Nina Berberova della fine di dicembre del 1951 scrive: “la salute è rovinata dal bere e così via, ma forse non creperò”³².

Quando stava per morire, secondo la testimonianza della stessa Berberova, non permetteva che si facesse pulizia nella sua camera e se ne restava nel letto dove correvano gli scarafaggi. Si può dire che Ivanov si sia orientato verso i modelli comportamentali di Rimbaud. Roman Gul' ha scritto a proposito di Ivanov:

Questo cattivo maestro raccoglie bouquet di fiori del male estremamente velenosi... Tuttavia Michajlovskij avrebbe probabilmente perfettamente capito la sua natura irrazionale, questa “terribile cosa, la bellezza”, visto che diceva: “L'estetica è Caino che può uccidere Abele, l'etica”. [...] Georgij Ivanov è attualmente l'unico esistenzialista russo nella nostra letteratura. [...] la leggerissima leggerezza di percorsi e incroci è spesso sembrata un rozzo appello sociale e persino cinismo e, forse, ha ancor di più allontanato dal poeta, conferendogli una gloria da *poète maudit*³³.

Georgij Ivanov si orienta soprattutto, non sul modello di Charles Baudelaire, ma su quello

di Arthur Rimbaud, il quale espone la propria concezione biopoietica nella *Lettre à Paul Demeny* del 15 maggio 1871 (nota come *Lettre du Voyant*):

Il primo studio dell'uomo che voglia essere poeta, è la conoscenza intera di se stesso; [...] Ma si tratta di rendere l'anima mostruosa: come i “comprachicos”, insomma! [...] Il Poeta si fa “veggente” mediante una lunga, immensa e ragionata “sregolatezza” di “tutti i sensi”³⁴.

Rimbaud parla inoltre dell'autodistruzione e dell'autoanalisi come metodo per il culto del proprio “ego”³⁵. *Une saison en enfer* è un'originale confessione di esperimenti del genere. L'orientamento verso l'autodistruzione è conseguenza della mancanza o dell'alterazione dei canoni etici che individuano i confini invisibili di ciò che è lecito. La crisi delle direttive morali è definita dal rifiuto consapevole dello smembramento dei tessuti vitali di bene e male. Nel buddismo il saggio si attiene non alle norme di un comportamento “culturale”, ma all'“illuminazione” intuitiva, vicina alla condizione del “veggente” di Rimbaud. Trovandosi in questa condizione, il buddista chan può compiere un atto indecente dal punto di vista normativo. Rimbaud, respingendo la religione, la cultura e la scienza europee, definisce le sue preferenze:

Mandavo al diavolo le palme dei martiri, i raggi dell'arte [...]; ritornavo all'Oriente e alla saggezza primeva, eterna³⁶.

Le posizioni etiche musulmane e cristiane possono essere incluse in schemi ben determinati, ma il buddismo zen, distruggendo questi

³⁴ A. Rimbaud, *Opere*, a cura di G.P. Bona, Torino 1990, p. 467.

³⁵ Citato in Ž.M. Karre, *Žizn' i priključenija Artura Rembo* [J.M. Carré, *La vie aventureuse de Jean-Arthur Rimbaud*, Paris 1939], traduzione di B. Livšic, Leningrad 1927, p. 56. Si veda in Charms: “Conoscevo un guardiano che si interessava soltanto di difetti. In seguito il suo interesse si restrinse, e prese a interessarsi solo di uno specifico difetto. Ed ecco che quando in questo difetto lui scoprì la propria specialità, si sentì di nuovo un uomo. Emerse la sicurezza in sé, sentì l'esigenza di un' *erodiazione* [irrudicija], dovette sbirciare nei campi vicini, e l'uomo cominciò a crescere. Questo guardiano divenne un genio”, D. Charms, “Gorlo bredit britvoju”, *Glagol*, 1991, 4, p. 126.

³⁶ A. Rimbaud, *Opere*, op. cit., p. 409.

³¹ F. Sologub, *Tvorimaja legenda*, Moskva 1991, I, p. 193.

³² N. Berberova, *Il corsivo*, op. cit., p. 449.

³³ R. Gul', “Georgij Ivanov”, *Novyj žurnal*, 1955, 18, pp. 110, 111-112. Irina Odoevceva denuncia un alone simile intorno al nome di Georgij Ivanov, ma per respingerlo. Del resto, nelle sue memorie, spesso “sì” e “no” si scambiano il posto. “Nell'ultimo periodo della sua vita con una certa superficialità avevano preso a definirlo *poète maudit* e a provare pena per il suo triste destino” (I. Odoevceva, *Na beregach Seny*, op. cit., p. 187).

schemi, ammette un comportamento al di fuori della morale e al di sopra degli schemi. Rimbaud era inoltre attratto dalla possibilità contemplata nel buddismo di trovarsi in una condizione di ozio. La sua frase “Je ne travaillerais jamais” stupisce Oleg, l’eroe del Romanzo di Boris Poplavskij *Domoj s nebes* [Verso casa dal cielo]. In generale si può parlare di un’influenza piuttosto seria di Rimbaud sull’opera di Poplavskij, passato attraverso la tradizione ermetica. Nel romanzo *Apollon Bezobrazov*, egli trasforma il sonetto di Rimbaud *Voyelles*, ma mentre in Rimbaud il discorso verte sul sinestetismo degli eventi, in Poplavskij ha luogo un raffronto tra categorie filosofiche e suoni (“il suono *E* è il principio, *O* è accerchiamento e somma di tutto”)³⁷. In entrambi i suoi romanzi Poplavskij cita la *Chanson de la plus haute tour* di Rimbaud. I versi di questo componimento, che si richiamano alla *Lettre du Voyant*, diventano l’epigrafe del quinto capitolo di *Apollon Bezobrazov*: “Par délicatesse / J’ai perdu ma vie”³⁸ (“La Torre” è detta anche la XVI carta degli Arcani maggiori del mazzo dei tarocchi. In essa vi è raffigurato un fulmine che colpisce e rompe una torre, dalla cui finestra cadono un uomo e una donna. L’interpretazione del significato della carta è che tutto ciò che hai considerato fondamentale nella tua vita è un’illusione e che tutti i tuoi sforzi sono stati fatti invano. Questa carta simboleggia la disintegrazione – *raspad* – e il fallimento – *krach* –, due parole chiave anche per Georgij Ivanov).

Poplavskij non si limita a utilizzare esclusivamente i versi di Rimbaud, ma anche i fatti della sua biografia. Ecco cosa scrive J.M. Carré sul periodo in cui Rimbaud si preparava a sostenere gli esami: “Per non avere nessuna distrazione [...] si rifugia in un enorme armadio e se ne resta seduto là per interi giorni senza acqua

né cibo”³⁹. Apollon Bezobrazov, una volta raggiunta una condizione di serenità, di alienazione dal mondo e di ozio, dorme in un armadio. Secondo la testimonianza di I. Odoevceva, Poplavskij era “un ‘enigma misterioso’ esattamente come Rimbaud che ebbe una grande influenza su di lui non solo come poeta, ma anche come uomo”⁴⁰. La poetessa ricorda un giudizio di Ivanov a proposito delle poesie di Poplavskij: “Ascolta, ha davvero un grande talento, anche se sa molto di Rimbaud”⁴¹.

Poplavskij era un buon conoscente degli Ivanov, e I. Odoevceva lo nomina spesso nelle sue memorie. Come gli Ivanov, Poplavskij pubblicava sulla rivista *Čisla* [Numeri], era un frequentatore della *Zelenaja lampa* [La lampada verde] e delle “Domeniche” dei Merežkovskij. Dedicò alcune poesie sia a Ivanov che a Odoevceva, e Ivanov a sua volta lo aveva recensito su *Poslednie novosti* [Ultime notizie] e *Čisla*. Si può affermare che Ivanov conoscesse non solo l’opera poetica di Poplavskij, ma anche i suoi due romanzi, almeno in modo frammentario. Poplavskij allestiva delle “letture” dei suoi manoscritti; Odoevceva nelle sue memorie ricorda il romanzo *Domoj s nebes*, ma fa anche un lapsus: descrivendo la reazione di Ivanov a un ritardo di Poplavskij e al carattere scandaloso di quest’ultimo, per due volte mette in bocca a Ivanov la parola *bezobrazie* [indecenza]. Probabilmente Odoevceva senza volerlo stabilisce un certo legame tra questa parola e il titolo del romanzo *Apollon Bezobrazov*, perché nelle pagine delle sue memorie non si riscontrano altri casi di utilizzo di questa parola. Odoevceva inoltre usa frasi del romanzo *Domoj s nebes* (“a suo tempo non faceva altro che insolentire e pregare tutti”)⁴²: “Era proprio lui a dire di se stesso: ‘Di nuovo insolentivo alcuni e pregavo altri. Sono sempre stato per un pugno sul muso

³⁷ B.Ju. Poplavskij, *Domoj s nebes*, Sankt-Peterburg, 1993, p. 118.

³⁸ Ivi, p. 82. Queste stesse strofe sono ricordate anche da Oleg, l’eroe del romanzo.

³⁹ Ž.M. Karre, *Žizn’*, op. cit., pp. 124-125.

⁴⁰ I. Odoevceva, *Na beregach Seny*, op. cit., p. 210.

⁴¹ Ivi, p. 205.

⁴² Ivi, p. 210.

o per le genuflessioni”⁴³.

Qui si può parlare di intenzionale equiparazione da parte di Poplavskij (e dei suoi eroi) delle norme comportamentali, di inclinazione per l'orientamento buddista. Poplavskij, come anche Ivanov, presta una certa attenzione all'idea, molto importante per il buddismo, della corrente, del mondo come unità indivisibile: Apollon Bezobrazov

diceva che poiché il mondo è costituito di materiale unitario e sottoposto alla legge dell'uno, rigettare un suo più piccolo dettaglio equivale all'odio verso il tutto, [...] e io, dimenticando i miei strazianti bene e male, mi stavo abbandonando alla forza di ciò che è visibile⁴⁴.

Nel romanzo *Domoj s nebes* il tema del buddismo viene esplicitato:

... prendendo sonno, pensava ai suoi dorati pensieri buddisti sul moto solare del tutto, sull'identità di libertà e necessità, sulla leggerezza del mondo⁴⁵.

La “leggerezza del mondo” per Poplavskij, e ancor di più per Ivanov, è motivo di gioco, mentre l'esistenza del mondo nell'interpretazione di Ivanov non è un motivo per vivere (“Il suicidio, per finire”)⁴⁶. A tal punto è inessenziale anche la parola che non riesce in nessun modo a farsi verità, ma si limita ad essere soltanto uno degli elementi di un gioco complicato. La biopoiesi è un altro elemento di questo gioco (lo zen presuppone che in ogni uomo sin dal principio viva un pittore, ‘un pittore della vita’: “Le sue mani e i suoi piedi sono i pennelli, e il mondo intero è la tela su cui dipingere la sua vita”)⁴⁷.

Se si osserva il buddismo zen dal punto di vista dell'interpretazione cristiana tradizionale, le idee sulla morale saranno fortemente spostate, ma proprio per questo la biopoiesi può essere usata in qualsiasi modo. Il carattere quotidiano di Ivanov, secondo la definizione di Z.

Gippius, corrisponde a “una personalità deficiaria”. Poiché bene e male sono illusori, mentre l'unica cosa che esiste è l'arte, nasce il desiderio “di godere del proprio disonore”⁴⁸, ma allo stesso tempo di far ricadere il disonore anche sugli altri, tanto più che, svincolata dall'atto, l'essenza umana resta immutabile. Nella poesia di un Grande maestro, *L'autentico Buddha della nostra natura*, si dice: “Una natura viziosa di per sé è motivo di vuoto, // Fuori dal vizio non c'è natura pura”⁴⁹. Qualsiasi uomo in questa interpretazione è da sempre puro e vicino a Buddha. Una concezione simile si trova nella poesia di Ivanov *Odnadždy pod Paschu mal'čik* [Una volta a Pasqua un fanciullo], dove si parla di un ragazzo “roseo e innocente” che in seguito si trasforma in un truffatore e viene scannato durante una rissa. E nessuno sa “che, forse, è il tuo o il mio angelo custode”⁵⁰. La presenza in questi versi di una tematica cristiana non fa altro che aggravare le contraddizioni di un testo con norme cristiane comunemente accettate (dove solo un peccatore pentito può diventare un santo, mentre Vanja – il ragazzo della poesia – è morto senza pentirsi). Per Ivanov, come nel buddismo zen, la purificazione può avvenire soltanto in seguito a sprofondamento nel fango, e quanto più forte oscillerà il pendolo, tanto più lontano dovrà andare nella direzione opposta. Lo zen traveste i concetti più sacri: “Che cos'è Buddha?”, chiede il discepolo aspettandosi di sentire in risposta qualcosa di elevato. Il maestro di solito risponde: “Il ramo d'un susino in fiore”, “Il cipresso di un giardino”; ma può rispondere anche in modo rozzo (blasfemo dal punto di vista europeo): “Un pezzo di merda secca”⁵¹.

Uno dei tratti fondamentali delle “memorie”

⁴³ B.Ju. Poplavskij, *Domoj*, op. cit., pp. 206-207.

⁴⁴ Ivi, p. 49.

⁴⁵ Ivi, pp. 206-207.

⁴⁶ “Samoubijstvo, nakonec”, G. Ivanov, *Sobranie sočinenij*, op. cit., I, p. 329.

⁴⁷ D.T. Suzuki, “Introduzione”, E. Herrigel, *Lo zen e il tiro con l'arco*, Milano 2007³⁶, p. 13.

⁴⁸ “Sobstvennym pozorom nasladit'sja”, G. Ivanov, *Sobranie sočinenij*, op. cit., I, p. 456.

⁴⁹ N.V. Abaev, *Čan'-buddizm*, op. cit., p. 223.

⁵⁰ “Čto, byt možet, tvoj ili moj Angel-chranitel'”, G. Ivanov, *Sobranie sočinenij*, op. cit., I, p. 85.

⁵¹ G.S. Pomeranc, “Tradicija i neposredstvennost' v buddizme čan' (dzen)”, L. Vasil'ev, *Rol' tradicij v istorii i kul'ture Kitaja*, Moskva 1972, pp. 80-81.

di Ivanov è l'intreccio di inventiva e verità, di bene e male, di basso e alto. Sulle sue posizioni creative, oltre all'idea zen della "non scomponibilità", ebbe influenza anche il tema, ripreso da Sterne tramite Lev Tolstoj, "delle trame di bene e male" nell'unitaria matassa della vita. A proposito di Mandel'stam, scrive Ivanov in *Ombre cinesi*:

l'alto e il buffo, il sublime e il ridicolo, spesso sono intrecciati in modo tale che non si riesce a distinguere dove inizi l'uno e finisce l'altro [...] Chiude gli occhi – un aspirante farmacista. Li apre – un angelo⁵².

E qui comincia un nuovo tema: quello del travestimento tramite l'inserimento del riso, ovvero attraverso la creazione di una situazione aneddotica (cosa, d'altra parte, non estranea alla stessa tradizione zen).

N.A. Bogomolov ha rivolto la sua attenzione proprio al modo in cui Georgij Ivanov costruisce i testi aneddotici:

Nel libro di Ivanov ci sono passaggi assolutamente aneddotici: "mentre lavora, Blok, di tanto in tanto, si avvicina a quest'armadietto, si versa del vino, lo beve tutto d'un fiato e di nuovo si siede alla scrivania. Dopo un'ora eccolo di nuovo all'armadietto. 'Senza' non può lavorare". La fonte di questa storiella è assolutamente chiara. Ricordate? "Ecco come descrivono le mie occupazioni: 'come Puškin scrive le poesie. Davanti a lui c'è una caraffa di liquore *buonissimo*, si tracanna un bicchiere, un secondo, un terzo, ora può cominciare a scrivere!'. Questa è la gloria". Qui è già perfettamente chiaro che il meccanismo di diffusione di voci e aneddoti riguardanti persone famose nel corso di un secolo non ha subito nessun cambiamento⁵³.

Analizzando il meccanismo che sta alla base della creazione dei documenti, Ju.M. Lotman nota che

La biografia di uno scrittore si forma nel corso della lotta tra curriculum professionale e aneddoto. [...] L'aneddoto [...] su Puškin passerà nell'ambito della cultura di massa, Gogol' lo metterà in bocca a Chlestakov come segno caratteristico di un ambiente sociale: "Ma come è strano il modo di comporre di Puškin. Figuratevi: di fronte a lui c'è un bicchiere di rum da cento rubli la bottiglia, una cosa che si trova solo nella riserva dell'imperatore austriaco, e poi,

non appena comincia a scrivere, la penna riesce solo a fare *tr... , tr... , tr... [...]*"⁵⁴.

Gli aneddoti su Puškin di Charms (e anche quelli ascrivibili a Charms apparsi negli anni Settanta)⁵⁵ fanno affidamento sulla percezione del lettore di massa; sono una parodia del tentativo, da parte di una società qualunquista, di discutere della vita di una celebrità, ne sono un concentrato, un modello condensato. Ma, oltre a questo aspetto superficiale, negli aneddoti di Charms è presente anche un significato profondo: travisando e travestendo, mettono a nudo un'epoca straziata, dove vivere è possibile soltanto deformando la propria coscienza.

Gli aneddoti charmsiani su Puškin rappresentano il modello di passaggio tra l'aneddoto nella sua vecchia concezione (il caso divertente di un personaggio noto a tutti) e quella contemporanea (una trama con un finale inatteso, con al suo interno elementi d'assurdo, di grottesche discordanze, una trama a volte brutale, crudele o cinica). Charms prende un "caso di vita" e lo conduce all'assurdo, lo trasforma in un'altra realtà, non più quotidiana ma grottesca. Così, in particolare, Charms storpiava le parole (si veda, negli *Aneddoti su Puškin, erpigarmy* [epigarmi]⁵⁶, o, in una lettera agli amici, *so-skrjučilis'* [abbiamo stortalgia]⁵⁷). In *La disintegrazione dell'atomo* di Georgij Ivanov agisce un principio simile: "Le bestioline comunicavano in una lingua mista [...] 'pedregio' [...] 'sua eccedenza' [...] 'la cosa non ci punge'"⁵⁸. Entrambi gli autori sfruttano questo procedimento con l'intento di riprodurre un quadro

⁵⁴ Ju.M. Lotman, "Literaturnaja biografija v istoriko-kul'turnom kontekste (K tipologičeskomu sootnošeniju teksta i ličnosti avtora)", Idem, *O ruskoj literature. Stat'i i issledovanija: istorija ruskoj prozy, teorija literatury*, Sankt Peterburg 1997, p. 813, nota 1.

⁵⁵ Nell'edizione di D. Charms, *Gorlo bredit britvoju*, si tenta di dimostrare l'originalità sia degli aneddoti di Charms su Puškin, sia di quelli dello "pseudocharms", ovvero di quei testi composti da P. Pjatnickij e N. Dobrochotova (pp. 17, 43-44, 219-236).

⁵⁶ Idem, *Disastri*, a cura di P. Nori, Torino 2003, p. 79.

⁵⁷ Idem, *Casi*, a cura di R. Giaquinta, Milano 1990, p. 194.

⁵⁸ G. Ivanov, *La disintegrazione*, op. cit., p. 217.

⁵² G. Ivanov, *Stichotvorenija. Tretij Rim. Peterburgskie zimy. Kitajskie teni*, Moskva 1989, pp. 457, 461.

⁵³ N.A. Bogomolov, "Talant dvojnogo zrenija", G. Ivanov, *Stichotvorenija*, op. cit., pp. 516-517.

deformato e malato di un mondo dove *A* non è più *A*, ma qualche altra lettera che somiglia dolorosamente a una *A*. Il mondo si disintegra in più parti, come se fosse composto di cubetti che qualcuno ha sparso e mescolato: ha origine la dispersione del significato, un concetto “sfuma” in un altro.

Gli aneddoti e i racconti di Charms prima di tutto non sono comici, ma tragici. Questi suoi eroi “ogni volta che si ricordano di come si fossero reciprocamente presi per morti, si buttano sul divano a ridere”⁵⁹.

In Charms, con la sua percezione del mondo mistica e metafisica, la risata e il terrore sono intrecciati. Il tragico viene presentato per mezzo del comico, la morte scaturisce da un aneddoto, e l'aneddoto dalla morte:

Charms era interessato al male, alle radici del male nell'uomo. [...] nei suoi racconti tragici non tenta di moralizzare, ma di far ridere, mettendo in evidenza il male, la meschinità, l'idiozia, e la sua risata a volte non è meno tragica della risata di Gogol' [...] Il tragico in queste cose ormai varca i confini dell'arte⁶⁰.

Come è stato più volte notato, nelle opere di Charms spesso emerge il tema del vuoto. Anche in questo caso si può parlare di influenze buddiste. Charms frequenta un tempio buddista (nonostante il suo essere ortodosso), e inoltre annota nel suo diario del 1926 una citazione da Meyrink su Gautama Buddha⁶¹.

Il vuoto per Charms è quello spazio rimasto non riempito dopo che qualcosa è passato in un'altra realtà. Nel racconto *Vlast'* [Il potere] si dice:

Noi pecchiamo e facciamo il bene alla cieca. Un impiegatuccio andava in bicicletta e arrivato alla cattedrale della Madonna di Kazan' scomparve di colpo. Forse che egli sa cosa gli è dato fare, del bene oppure del male?⁶²

L'aneddoto in Charms, così come l'aneddoto in Georgij Ivanov, “affonda le sue radici nell'u-

niverso”, ha sotto di sé una profonda base metafisica. In caso contrario Ivanov, scrivendo il testo su Mandel'stam, risulterebbe al livello di un autore di cronaca scandalistica (i livelli dell'aneddoto possono essere convenzionalmente suddivisi in un livello metafisico che riguarda, ad esempio, lo humour nero, e un livello “scandalistico” come per esempio nel caso che verrà mostrato più avanti di P. Guber o nelle serie degli aneddoti del tipo “un marito ritornò dal viaggio di lavoro”). Il modello classico dell'aneddoto si ricollega al buddismo: all'interno di una cornice prestabilita viene sviluppato un certo argomento provocando un'attesa inerziale. Alla fine questa attesa non viene mantenuta (che è poi la natura del comico che a volte si tramuta in tragico). Buddha insegna lo straniamento dalla concezione convenzionale di bene e male, la loro indistinguibilità. L'aneddoto traveste questi concetti, mettendo in luce i meccanismi nascosti della natura umana. Ivanov è penetrato nelle più oscure profondità dell'aneddoto (Mandel'stam, con la sua estraneità alla “Mosca buddista” dove il poeta non si sentiva a proprio agio e per il quale “c'è un'incrollabile rupe di preziosi” ha evitato quel limite che Ivanov ha invece superato).

Per Ivanov gli aneddoti su Puškin sono stati un pretesto (per quanto possa sembrare paradossale) proprio in forza del loro essere abusati e tradizionali (è solo nel massimo di ordinarietà che si può far breccia e nel massimo di fango che ci si può purificare). Dietro l'apparente semplicità “pruriginosa” dell'aneddoto si nascondeva un compito non banale, anche se Marina Cvetaeva, che aveva una considerazione eccessivamente seria del nome di Mandel'stam, accusò Ivanov di essere caduto nella “tentazione di una storiella di facile successo”⁶³.

Confrontando Mandel'stam e Puškin, Ivanov offre chiaramente una certa impostazione:

⁶³ M.I. Cvetaeva, “Istorija odnogo posvjaščenija”, *Literaturnaja Armenija*, 1966, 1, p. 68.

⁵⁹ D. Charms, *Gorlo*, op. cit., p. 59.

⁶⁰ V.I. Glocer, “Charms sobiraet knigu”, *Russkaja literatura*, 1989, 1, p. 208.

⁶¹ D. Charms, *Gorlo*, op. cit., pp. 128, 191; A. Gerasimova – A. Nikitaev, “Charms i Golem”, *Teatr*, 1991, 1, p. 208.

⁶² D. Charms, *Casi*, op. cit., p. 150.

C'era qualcosa in lui che lo faceva somigliare a Puškin. E non solo le basette. In seguito se ne sono accorti in molti, ma questa somiglianza è stata notata per prima dalla mia vecchia cameriera. Come tutte le cameriere, parenti dei suoi amici, uscieri (che sono estranei alla poesia) [...], lei lo odiava. Lo odiava per i mozziconi di sigaretta, le visite notturne, le galosce piene di fango, la richiesta di tè e panini fuori orario e così via.

Una volta (Mandel'stam era per l'appunto in viaggio) avevo portato con me il ritratto di Puškin e lo avevo messo sopra la scrivania. La vecchietta, quando lo vide, scrollò la testa con fare riprensivo: "Certo, signore mio, si vede proprio che senza Mandel'stam non potete proprio vivere. È partito da appena tre giorni e già appendete il suo ritratto!"⁶⁴.

Probabilmente l'odio della domestica è parte integrante del mito di Mandel'stam. Lo stesso aneddoto del ritratto viene riportato da Odoevceva, ma riferito dallo stesso Mandel'stam⁶⁵. Non è noto se il testo di Odoevceva sia una ripresa delle memorie di Ivanov scritte in precedenza, rafforzato "per verosimiglianza" dalla testimonianza diretta del protagonista dell'aneddoto, o sia il riflesso di un fatto realmente avvenuto. In ogni caso è curioso che l'attenzione su questo episodio venga fissata due volte, con il nome di Puškin in funzione chiave per condurci a una serie semantica ben precisa.

C'è un avvenimento della vita di Puškin che si intreccia con gli episodi sopra raccontati. Il fatto è presente nelle memorie di M.I. Osipova e riguarda una dispensiera che si lamentava di Puškin che in piena notte si era fatto prendere dalla voglia di mele in salamoia⁶⁶.

Il tema puškiniano per Ivanov è molto importante. Nel 1917 scrisse l'articolo "Žertva Puškina" [Il sacrificio di Puškin] dove prima di tutto metteva in risalto ciò che lo rendeva affine a se stesso – lo sdoppiamento e la coesistenza indissolubile di alto e basso:

Proprio in queste contraddizioni di una vita avvelenata e di una lirica chiara c'è il mistero della forza magica di Puškin, di fronte alla quale impallidiscono tutti i poeti russi senza eccezione [...] La poesia di Puškin è vita sopraffatta dall'arte [...] Puškin [...] tra il fumo e le fiamme delle rovine angosce della vita vedeva il mondo in modo chiaro e semplice, come lo vedono i bambini⁶⁷.

La contraddizione di vita e lirica è caratteristica anche delle memorie di Ivanov su Mandel'stam:

Nessuna mia parola a proposito di Mandel'stam è frutto di invenzione. Perché dovrei inventare l'aspetto divertente di un uomo che di per sé, con ogni suo gesto, ad ogni suo passo "spargeva" intorno a sé eccentricità, stranezza, l'inverosimile, il comico [...] restando ugualmente in ogni gesto, ad ogni passo un "angelo", un fanciullo, un "poeta per grazia di Dio"⁶⁸.

Nei testi di Ivanov si possono individuare diverse reminiscenze puškiniane, così come diretti accenni al nome del poeta che danno la possibilità di un duplice sguardo sugli avvenimenti, con gli occhi di persone di due differenti epoche. La visione esistenziale di Ivanov sul mondo complica l'intreccio e l'osmosi delle epoche. Sono dedicate a Puškin le poesie *26 августа 1916* [26 agosto 1916, 1912], *Rossija sčastie*. *Rossija svet* [Russia è felicità, Russia è luce, 1912], e altre. Merita un'analisi particolare una poesia del 1919:

Puškin, gli anni Venti,
l'imperatore Nicola
fa venire in mente questo mattino
con la grazia di questo tempo gelido.

[...]

E i mobili di legno rosso,
come anche allora sembrano belli,
come anche allora crederemmo
che i decabristi salvino la Russia.

E tornando dalla festiciola del liceo,
con in testa la strofa di un poeta assassinato,
ciascuno penserebbe, come pensò Puškin:
"È un bene che non vi sia coinvolto"⁶⁹.

⁶⁴ G. Ivanov, *Stichotvorenija*, op. cit., p. 461. Si veda inoltre: "In quegli anni l'aspetto di Mandel'stam ricordava vagamente quello di Puškin, e lui lo sapeva. Ben presto dopo il suo arrivo alla Casa delle arti c'era stato un ballo in maschera, e lui si era presentato, truccato da Puškin, con un cappello a cilindro grigio e le basette posticce", N.K. Čukovskij, *Prauda i poezija*, Moskva 1988, p. 479.

⁶⁵ I. Odoevceva, *Na beregach Nevy*, Washington 1967, p. 146.

⁶⁶ *Puškin v vospominanijach sovremennikov*, Moskva 1974, I, p. 424.

⁶⁷ G. Ivanov, "Žertva Puškina", *Novyj žurnal*, 1987, 166, pp. 91-92.

⁶⁸ Idem, *Stichotvorenija*, op. cit., pp. 456-457.

⁶⁹ "Puškina, dvadcatye gody, / Imperatora Nikolaja / Eto utro napominaet / Prelest' ju moroznoj pogody // [...] // I mebel' krasnogo dereva, / Kak i togda, kažetsja krasivoj, / Kak i togda, my by poverili, / Čto dekabristy spasut Rossiju. // I, vozvraščajas' s licejskoj piruški, / Vspomniv stročku rasstreljanogo poeta, / Každyj by podumal, kak podumal Puškin: 'Chorošo, čto ja ne samešan v eto'", Idem, *Sobranie sočinenij*, op. cit., I, p. 489.

L'orientamento verso una costruzione di paralleli semantici ed etici tra due epoche era caratteristica per molti poeti dell'ambiente acmeista (ad esempio Mandel'stam: "Stava il sole di Alessandro / cento anni fa"; "Invecchiamo di cent'anni" e così via). Ivanov osserva un'epoca distante un intervallo temporaneo come si trattasse di cento anni mitologici senza nulla in comune con il calendario. L'osmosi di due strati del tempo non avviene solo in seguito a continuità culturale e poetica, ma anche come conseguenza dell'interpretazione di un complesso etico in una situazione di confine. L'avvicendamento tra le epoche nella poesia avviene d'improvviso: "tornando dalla festiciola del liceo" – è detto a proposito di Puškin, ma anche dell'ambiente di Ivanov (si pensi alla poesia di Mandel'stam dedicata a Ivanov *Poedem v Carskoe selo* [Ce ne andremo a Carskoe selo]). Il poeta "assassinato" potrebbe essere sia dell'epoca puškiniana (ma allora "assassinato" significherebbe "impiccato"); Ivanov sposta il carico concreto del significato, lasciando soltanto il segno), sia un contemporaneo di Ivanov, con ogni probabilità Leonid Kannegisser, l'omicida di Urickij, fucilato dai bolscevichi e al quale sono dedicate alcune pagine delle memorie di Ivanov.

Il meccanismo della genesi degli aneddoti su Puškin è un fenomeno abbastanza interessante e complicato che presenta diverse ragioni: 1) il comportamento non ordinario di una personalità famosa provoca involontariamente la nascita di un mito; 2) il poeta stesso partecipa alla mitologizzazione, dà vita al mito di sé; 3) include il desiderio della folla di vedere che un grande uomo è "mediocre come noi". Questo meccanismo è stato accuratamente descritto da V. Vacuro parlando dell'ambiente che circondava Puškin a Kišinev (Chișinău):

[...] questo ambiente fa di lui una leggenda di carattere semi-aneddotico. [...] Questa personalità ha un comportamento scandaloso, e quando i testimoni cominciano dopo quarant'anni a ricordare i propri (e gli altrui) incontri, [...] ricordano le liti, i duelli, il corteggiamento di numero-

se dame e fanciulle, gli epigrammi e le poesie spinte. [...] A volte è impossibile stabilire dove finisca la realtà dei fatti e cominci il racconto degli *Zingari*, cosa sia primario e cosa secondario. In generale nessun periodo della biografia di Puškin ha dato luogo a tanti aneddoti sul suo conto quanto il periodo dell'esilio meridionale⁷⁰.

Ivanov travisa i fatti della vita di Mandel'stam secondo uno schema analogo. Se sulla base del testo di *Cygany* [Gli zingari], i contemporanei di Puškin deducevano una sua relazione amorosa con una zingara, allora Ivanov e Odoevceva, sulla base della poesia *Čto pojut časy-kuznečik* [Cosa canta l'orologio-cavalletta], dove ci sono le parole "eto lastočka i dočka" [questa rondine e figlia], giungono alla conclusione che Mandel'stam avesse una figlia⁷¹. Ivanov, recependo alla lettera i versi di Mandel'stam, essendo lui stesso poeta, non poteva ignorarne l'assurdità, ma si è orientato verso il lettore ingenuo che "si beve" tutto.

Esistono curiose coincidenze con il tentativo di allestire dei modelli memorialistici su Puškin e Mandel'stam. Infatti, Olenina nel proprio diario esagera i tratti semi-aneddotici della personalità di Puškin: "le basette orribili, i capelli arruffati, le unghie che sembrano artigli, una statura bassa, i modi vezzosi [...] e uno sconfinato amor proprio"⁷².

Ivanov e Odoevceva offrono di Mandel'stam un ritratto simile, solo che al posto degli "artigli" nei loro testi è presente la cenere sulle spalle, segno di sciatteria di uguale livello. Le tre testimonianze sono tutte fortemente narrativizzate (Olenina, ad esempio, a metà del diario dichiara che lo avrebbe scritto in forma di romanzo e che avrebbe anche avuto un sottoti-

⁷⁰ V. Vacuro, "Puškin v soznanii sovremennikov", *Puškin v vospominanijach*, op. cit., I, p. 11.

⁷¹ "Del tentativo di suicidio a Varsavia, sul quale riferisce Georgij Ivanov, persino Nadja non ne ha mai sentito, così come della figlia Lipočka che lei avrebbe pur dovuto partorire", A. Achmatova, "Iz vospominanij o Mandel'stame", Idem, *Ja – golos vaš*, op. cit., p. 318. Il nome "Lipočka" forse trova origine nel termine *lipa* [in russo tiglio, ma anche falsificazione] che Ivanov consapevolmente usa per darla a bere al lettore.

⁷² A.A. Olenina, "Iz Dnevnika", *Puškin v vospominanijach*, op. cit., II, p. 70.

tolo con questo termine). Un rimando ancor più evidente al mito puškiniano si trova nel racconto di Odoevceva a proposito del fatto che M. Lozinskij chiamasse Mandel'stam “un incrocio tra un coniglio e un leopardo”⁷³. L'origine è un soprannome dato a Puškin ai tempi del liceo. K.D. Komovskij scrive: “i suoi compagni [...] a causa del suo aspetto e di certe abitudini lo chiamavano [...] scimmia e persino incrocio tra scimmia e tigre”⁷⁴.

Lo stesso fatto viene riferito anche da Dolli Fikel'mon: “È impossibile essere più brutti, un miscuglio tra le fattezze di una scimmia e quelle di una tigre”⁷⁵.

Dolli Fikel'mon non cita l'origine di questa osservazione, ma la propone come propria. Odoevceva utilizza lo stesso procedimento (la fonte della sua informazione, ammesso che sia “attendibile”, è una conversazione. Del resto si può considerare la variante secondo la quale la conversazione tra Odoevceva e Lozinskij sia effettivamente avvenuta e il coltissimo Lozinskij abbia semplicemente trasformato il mito puškiniano).

Un ulteriore interessante documento consente, probabilmente, di stabilire la genesi della menzogna su un episodio che indignò Marina Cvetaeva. In *Ombre cinesi* Georgij Ivanov, travisando un po', cita la poesia di Mandel'stam *Ne verja voskresen'ja čudu* [Non credendo al miracolo della resurrezione] (in realtà dedicata alla Cvetaeva) e la commenta con considerazioni assolutamente nel genere dell'aneddoto, attribuendo a Mandel'stam l'infatuazione per una donna mai esistita:

fu scritta in Crimea, fu scritta da un poeta follemente innamorato. Ma gli ammiratori di Mandel'stam che, stando a certi dati (la Crimea, il mare, l'amore, la poesia), si erano raffigurati un quadro degno del pennello di Ajvazovskij (a proposito, Ajvazovskij ha effettivamente dipinto un quadro, peraltro bruttissimo, di questo genere: *Puškin proščajtsja s morem* [Puškin si congeda dal mare]), gli ammiratori si sono fatti un'idea piuttosto sbagliata. [...] Lei (una

ragazza bruna, medico di professione, molto graziosa, un po' triviale) difficilmente era disposta ad accettare regali di questa sorta: a condurla a Koktebel' era stato il suo protettore, un mercante armeno grasso, corpulento e dalla carnagione scura. L'aveva condotta là e ne era piuttosto soddisfatto: era finalmente riuscito a trovare un posto dove, eccezion fatta per Mandel'stam, non c'era nessuno per cui essere gelosi⁷⁶.

Grazie a *Istorija odnogo posvjaščeniija* [Storia di una dedica] della Cvetaeva, quest'episodio è diventato quasi antologico quando si parla dell'arte di “mentire” di Georgij Ivanov. Qui è interessante l'uso dello stereotipo banalmente culturale (Puškin presso il mare) e stilistico (degnò del pennello di Ajvazovskij). L'episodio è una chiara variante distorta di un aneddoto su Puškin, in quanto palesa delle reminiscenze da *Černaja šal'* [Lo scialle nero], il componimento più famoso del periodo in Bessarabia e sfiorato da un gran numero di leggende e aneddoti. Si sono mantenuti i temi conduttori: l'amore per una greca (in Ivanov per una ragazza bruna), la gelosia, il rivale armeno (a dire il vero in Ivanov l'armeno e il protagonista si sono scambiati le relative funzioni). Ivanov ha inventato una donna inesistente, un espediente simile a quello utilizzato anche da Vigel' che affermava che *Lo scialle nero* fosse venuta alla luce grazie alla giovane greca Calipso⁷⁷, la quale, in realtà, giunse a Kišinev solo dopo che Puškin aveva già scritto la poesia. È assolutamente naturale che a una coscienza pigra e banale quanto accaduto al poeta nella realtà appaia del tutto corrispondente a ciò che c'è scritto nella poesia. Per questo motivo sono girate voci che hanno attribuito a Puškin un amore per una ragazza greca, come precedentemente era avvenuto per una zingara (così come *Gli zingari* richiedeva una propria giustificazione).

Liprandi nota la partecipazione di Puškin al mito sulla ragazza greca e l'armeno. Secon-

⁷³ I. Odoevceva, *Na beregach Nevy*, op. cit., p. 136.

⁷⁴ *Puškin v vospominanijach*, op. cit., I, p. 69.

⁷⁵ Ivi, II, p. 140.

⁷⁶ G. Ivanov, *Stichotvorenija*, op. cit., p. 458.

⁷⁷ E.F. Vigel', “Iz Zapisok”, *Puškin v vospominanijach*, op. cit., I, p. 220.

do la sua testimonianza⁷⁸, il ruolo dell'armeno dello *Scialle nero* era stato assunto da un amico di Puškin, Artemij Makarovič Chudobašev, il quale

era il suo chiodo fisso [...] Chudobašev si era accreditato il ruolo dell'"armeno" nello *Scialle nero* di Puškin. Dei burloani avevano confermato questo fatto e lui dava ad intendere che avesse effettivamente soffiato una donna a Puškin. Costui, avendolo saputo, non gli dava pace e non appena vedeva Chudobašev [...] cominciava a recitare *Lo scialle nero* [...] lo gettava sul divano e si sedeva a cavalcioni su di lui [...] esclamando: "non portarmi via la mia greca!"⁷⁹.

Un modello analogo viene descritto da Ivanov in una poesia dedicata a un duello scherzoso tra Mandel'stam e Gumilev con un retroscena serio. Ci si riferisce alla contemporanea infatuazione di entrambi per Ol'ga Arbenina e alla loro rivalità (su questo stesso argomento verte la poesia di Ivanov *Basnja* [Favola])⁸⁰. I fatti reali, piuttosto spiacevoli per entrambi i poeti, vengono offerti in modo grottesco e tramite travestimento:

Cittadini, ora vi racconterò
senza inutili preamboli e parole
di come perirono l'eroe Gumilev
e il giovane georgiano Mandel'stam.
Per provocare dell'eroe il grido disperato,
cosa poteva Mandel'stam attuare?
Nel letto della bella di nascosto penetrò
e proferì la parola "amare".
Del georgiano il cranio colpì l'eroe,
e divampò la battaglia, l'omerica battaglia.
[...]
Per sempre rimase senza risposta la domanda,
chi vinse, chi subì la sconfitta?
Al mattino fu ritrovato solo un dente d'oro,
conficcato in un naso mozzato⁸¹.

Le reminiscenze dallo *Scialle nero* sono qui evidenti a tutti i livelli, da quello ritmico a quello del soggetto. Il fatto che l'"armeno" venga sostituito dal "giovane georgiano", non fa altro che rafforzare la vicinanza semantica, in quanto, violando una qualche attesa passiva, accentua, registra questa violazione, richiamando l'attenzione verso la parte del testo in questione. Odoevceva riferisce una propria conversazione con Gumilev:

mi sembra che Mandel'stam si offenda che lo chiamino "Dente d'oro" e lo prendano continuamente in giro.

Ma Gumilev mi fermò subito: "Ma se non scrivessero versi scherzosi su di lui, se non gli dessero soprannomi buffi, credetemi, si offenderebbe ancor di più. [...] E poi come si fa a non ridere di ciò che è divertente? Mandel'stam è un aneddoto che cammina. E lui è il primo a tentare di sottolineare la propria essenza aneddótica"⁸².

Nel 1923 a Pietroburgo uscì il libro di P. Guber *Don-Žuanskij spisok Puškina* [Il catalogo da Don Giovanni di Puškin]. Ivanov lo conosceva e, presumibilmente, lo utilizzò come modello di letteratura "di massa", in quanto il suo titolo viene attestato in *La disintegrazione dell'atomo*:

Compiaciti di te stessa, o città di Pietro [...] esclama Puškin [...] ed è nutrito il suo catalogo da Don Giovanni⁸³.

Forse il libro di Guber potè essere per Ivanov un particolare modello produttivo in quanto era destinato a un tipo di lettore qualunque. Persino lo stesso titolo del libro è orientato non sull'opera del poeta, ma sui dettagli della vita privata che attraggono l'interesse di massa.

Guber in alcuni passaggi fa affermazioni su Puškin nello stesso spirito di Ivanov: "Non cercate una morale in lui. La sua musa in verità è al di là del bene e del male. Nella sua poesia non c'è nessuna predica etica"⁸⁴.

Le molteplici varianti del modello stereotipato di Puškin sono affini al mito di Mandel'stam: "Sempre senza un soldo, a volte quasi senza un

⁷⁸ Questo aspetto è riferito anche in V.P. Gorčakov, "Vyderžki iz dnevnika ob A.S. Puškine", Ivi, pp. 239-240.

⁷⁹ I.P. Liprandi, "Iz dnevnika i vospominanij", Ivi, pp. 288-289.

⁸⁰ Si veda il commento di N. Bogomolov in G. Ivanov, *Stichotvorenija*, op. cit., p. 536.

⁸¹ "Sejčas ja povedaju, graždane, vam / Bez lišnich priskazov i slov / O tom, kak pogibli geroj Gumilev / I junyj gruzin Mandel'stam. / Čtob vyzvat' geroja otčajannyj krik, / Čto mog Mandel'stam soveršit' / On v spal'nju krasavicy tajno pronik / I vymolvil slovo 'ljubit'. / Gruzina po čerepu chrasnul geroj, / I vspychnul tut boj, gomeričeskij boj. / [...] / Navek bez otveta ostalsja vopros, / Kto vyigral, kto poražen'e pones. / Nautro našli tam liš' zub zolotoj, / Vonzennyj v otkušennyj noc", Ivi, p. 155.

⁸² I. Odoevceva, *Na beregach Nevy*, op. cit., pp. 147-148.

⁸³ G. Ivanov, *La disintegrazione*, op. cit., p. 221.

⁸⁴ P. Guber, *Don-Žuanskij spisok Puškina*, Sankt Peterburg 1990, p. 9.

frac decente, con delle storie che non finivano mai”⁸⁵.

In relazione alla impostazione consapevole verso una presentazione a un lettore qualunque di un aneddoto scabroso è possibile esporre la posizione etica ed estetica dell’Ivanov memorialista (in senso più ampio dell’Ivanov artista): dà in pasto al lettore dozzinale l’unica cosa che si aspetta. Ivanov gioca con questa attesa del volgo, dà seguito a pettegolezzi, svela segreti inesistenti, calunnia se stesso e i propri contemporanei, non per smemoratezza, non per amor di battuta e nemmeno in cerca di un facile successo. I travisamenti, i miti e i pettegolezzi nelle memorie vengono proposti come disprezzo verso coloro che sono in cerca di episodi sensazionali. Oltre a ciò Ivanov con fare complice ammicca al lettore che sa andare oltre ciò che è scritto o pronunciato nel testo.

Che peccato un dono miracoloso,
un dono divino possedere,
sapendo che sprecherai invano
questa grazia tutta d’oro.
E non solo a vuoto sprecherai,
regalando perle ai porci,
ma per esso pagherai
con la vita persa a vuoto⁸⁶.

Nelle memorie di Ivanov e di Odoevceva su Mandel’štam è presente un tema piuttosto significativo: Mandel’štam nel contesto delle storielle ebraiche (la negritudine di Puškin è un fenomeno dello stesso tipo). K. Taranovskij in una lettera a Ju. Levin dice a proposito dei memorialisti che scrivono secondo il principio di Ivanov: “Tutti questi scribacchini riducono la vita di un grande poeta russo a una specie di volgare storiella ebraica”⁸⁷.

Questa tradizione venne inaugurata, probabilmente, nella cerchia di Z. Gippius dove

Mandel’štam veniva chiamato “il giudeuccio di Zinaida”.

Marina Cvetaeva ha scritto a proposito del punto di vista di Ivanov:

Lo smascheramento di un grande è solo voglia di scandalizzare *questi piccoli* con un’idea falsa e impossibile di uguaglianza. Il poeta è un’altra cosa⁸⁸,

non capendo che Ivanov intendeva proprio “scandalizzare questi piccoli”, perché li disprezzava, senza desiderare di percepire i confini del lecito, e che costruì la propria vita secondo leggi estetiche, non prendendo in considerazione quelle etiche.

Come Rimbaud, che abbastanza presto aveva smesso di scrivere versi, edificò “se stesso”, senza farsi distrarre da ciò che è esterno ma immergendosi interiormente, così Ivanov nei suoi aneddoti biografici (o biografie aneddotiche) ha tentato di separare l’arte “dentro di sé” dall’arte per il mondo esterno. Preziosa è unicamente la prima. Il morire tra gli scarafaggi oppure le labbra truccate sono segni più importanti di qualsiasi testo scritto, ma ancor più importanti sono quei processi interiori che sono rimasti invisibili al mondo. La scrittura ha poca importanza in quanto è accessibile a chiunque. La verità, invece, non si concede a occhi estranei.

[A. Aksenova, “Metafizika anekdota ili semantika lži”, *Literaturnoe obozrenie*, 1994, 11-12, pp. 52-61. Traduzione dal russo di Simone Guagnelli]

www.esamizdat.it

⁸⁵ Ivi, p. 21.

⁸⁶ “Kak obidno – čudnym darom, / Bož’im darom obladat’ / Znaja, čto rastratiš’ darom / Zolotuju blagodat’. / I ne tol’ko zrja rastratiš’, / Žemčug svin’jam razdarja, / No ešče k nemu doplatiš’ / Žizn’, polublennuju zrja”, G. Ivanov, “Stichi 1950 goda”, *Novyj žurnal*, 1951, 25, p. 133.

⁸⁷ K. Taranovskij, “Pis’mo k Ju. Levinu ot 31 marta 1969”, *Ličnyj archiv Ju. Levina* [Archivio personale di Ju. Levin], f. 5.

⁸⁸ M. Cvetaeva, *Istorija*, op. cit., p. 67.

Georgij Ivanov

Roman Gul´

◇ eSamizdat 2009 (VII) 1, pp. 73-84 ◇

Oh, no, non mi rivolgo al mondo
e non attendo il vostro riconoscimento.
Io semplicemente cloroformizzo
la mia coscienza con la poesia.

G. Ivanov¹

“**M**A è necessaria o meno la vita, è intelligente o stupido lo stormire degli alberi, il calare della sera, lo scroscio della pioggia? [...] Fango, tenerezza, mestizia. È ora di tuffarsi. Mi dia la mano, amico sconosciuto...”², così scriveva Georgij Ivanov nel suo libro *Raspad atoma* [Disintegrazione dell’atomo], passato quasi sotto traccia. E ancora, in versi recenti:

L’ora in cui la sera sbiadisce.
S’annebbia il fiume e la recinzione.
Cos’è che ci lega? Che tutti ci unisce?
Una reciproca incomprensione³.

Nell’emigrazione russa Georgij Ivanov è considerato il primo poeta, il “principe” della poesia dell’emigrazione russa. Penso che queste definizioni siano giuste. E nella specificità di questa poesia vale la pena inoltrarsi.

Di recente a proposito delle ultime poesie di Ivanov un mio interlocutore ha detto: “Avrei voglia di condannarlo alla privazione di tutti i diritti e forse persino di assegnarlo al carcere preventivo”. La ragione di una condanna tanto crudele il mio interlocutore l’ha motivata così: “nella poesia di Georgij Ivanov si percepisce

la più autentica ‘voce dall’inferno’, questo cattivo maestro raccoglie i più velenosi fra i fiori del male”. Anche come avvocato di Georgij Ivanov, mettendomi una mano sul cuore, non sono stato in grado di negare i crimini del mio assistito, e ho solo chiesto un minimo di clemenza. Al mio interlocutore, che in letteratura fa sue le posizioni pedagogiche di Belinskij e di Michajlovskij, ho spiegato che in ogni caso, nonostante l’inclinazione morale nel considerare l’arte, Michajlovskij probabilmente ne comprendeva la natura irrazionale – questa “cosa terribile, la bellezza” – visto che affermava: “l’estetica è Caino che può uccidere Abele, l’etica”. Molti grandi artisti hanno persino affermato che uccidere è un suo dovere. Non a caso A. Blok ha scritto: “L’arte è Inferno”.

Se Georgij Ivanov sarà comunque imprigionato nella cella comune di un “carcere di Reading”, vi troverà sicuramente una compagnia molto interessante. Tra i suoi connazionali, molto probabilmente, incontrerà sia Brjusov, il “presidente moscovita”, che il velenoso Sologub, sia Zinaida Gippius che Blok con le sue “violette notturne”, sia Esenin che disconobbe la grazia divina, che molti altri.

Il posto triste e povero, e nello stesso tempo onorevole e nobile di primo poeta dell’emigrazione russa Georgij Ivanov l’ha meritato in virtù di ciò per cui lo meritano tutti i grandi poeti. Oltre all’estrema padronanza del mestiere di poeta, Ivanov possiede, come dono divino, anche la voce e lo sguardo di un poeta in grado di osservare il mondo in maniera straniata e inconsueta.

¹ “O net, ne obraščajus’ k miru ja / I vašego ne ždu priznani-ja. / Ja poprostu chloroformiruju / Poezijej svoe soznanie”, G. Ivanov, *Sobranie sočinenij v trech tomach*, Moskva 1994, I, p. 420.

² Idem, *La disintegrazione dell’atomo*, traduzione di S. Guagnelli, eSamizdat, 2004, 2, pp. 205-223 (le citazioni sono a pp. 210, 212).

³ “Tusknejuščij večernij čas. / Reka i častokol v tumane. / Čto svjazyvaet nas? Vsech nas? / Vzaimnoe neponiman’e?”, Idem, *Sobranie*, op. cit., I, p. 404.

Cari amici, non meritavo disprezzo,
nemici adorabili, non potevate aiutarmi.
Mi ha rovinato la vita il talento di un duplice sguardo⁴.

Un grande poeta è sempre dotato tanto di un senso musicale soltanto suo, quanto di un personale “duplice sguardo”, fusi in un’unica natura poetica. Qualora fosse necessario appiccicare a Georgij Ivanov l’etichetta di un qualche “-ismo”, sarebbe facile farlo. Georgij Ivanov al momento è l’unico esistenzialista russo della nostra letteratura. I critici letterari (e lui stesso) non lo hanno ancora definito in questo modo, ma chiunque conosca la sua poesia e la sua prosa è in grado di vederlo chiaramente. Ma, ovviamente, Georgij Ivanov è un esistenzialista a modo suo, alla russa. È evidente che il tragitto poetico di Ivanov non è il percorso tragico di una sofferenza alla Kierkegaard, di quel “dialogo con Dio, di quell’accordo di lacrime che è così meraviglioso”. A mio avviso Ivanov non ha mai cercato per se stesso il percorso “più difficile”, non voleva nessun accordo di lacrime e nessuna lotta. Al contrario, mi sembra che abbia sempre cercato il percorso “più facile” con il quale arrivare dalla prospettiva Nevskij ai Campi Elisi. Questa lievissima leggerezza di cammini e incroci è spesso sembrata una rozza sfida sociale e persino cinismo, e forse ha favorito un rifiuto del poeta, creandogli l’immagine e la gloria di un *poète maudit*. Tutto il tessuto del credo poetico (di questo “sguardo e altro”) di Georgij Ivanov che custodisce la musica della sua poesia, come un favo il miele, non è mai stato tragico. O, se volete, è stato tragico solo come proclamazione dell’onnipotente mostruosità del mondo e come rifiuto di una qualsivoglia via di uscita da questo forzato vicolo cieco. Ciò è molto aderente alle posizioni di Sartre, a una concezione del mondo quale banale “buco nero”, fatto di avventure triviali, nel quale all’uomo viene negato tutto, tranne il soddisfacimento delle pulsioni umane più

⁴ “Ljubeznye druž’ja, ne stoil ja prezren’ja. / Prelestnye vra- gi, pomoč’ vy ne mogli. / Mne iskoverkal talant dvojnogo zren’ja”, Ivi, p. 373.

primitive. In questo senso nella poesia di Ivanov è presente una tragicità oggettiva, però non professata dal poeta. Certo, in questa percezione del mondo ingenuamente materialistica risuona a volte un’improvvisa nota di speranza, un ottimismo molto terreno. Ma questo è l’ottimismo di una belva ammaestrata.

Di mattina, su una radura
Si divertiva un canguro⁵.

Non voglio approfondire questo tema, a mio giudizio molto interessante. Ma, restringendolo, voglio comunque dire che l’esistenzialismo russo di Georgij Ivanov precede di molto quello di Saint-Germain-des-Prés di Sartre. Questo esistenzialismo russo ha rivitalizzato, avvelenato e fatto volare la nostra arte prerivoluzionaria, da Leonid Andreev fino a Blok. E il “duplice sguardo” di Georgij Ivanov, naturalmente, ha le sue radici non nella serra di Saint-Germain-des-Prés dell’esistenzialismo francese, ma nei graniti della Pietroburgo imperiale. La particolarità del tema poetico di Ivanov consiste inoltre nel fatto che esso si diffrange in modo incisivo sulla nostra realtà nucleare potenzialmente apocalittica.

In precedenza il posto misero e consunto di primo poeta dell’emigrazione russa era conteso a Ivanov da altri: Cvetaeva e Chodasevič (non parlo di Bunin, per me quello di Bunin come poeta è un tema a parte). Ma Cvetaeva e Chodasevič non ci sono più. Ivanov invece è ancora tra noi. Per quanto tempo vi resterà, Dio solo lo sa. Per questo ho voglia di osservarlo in maniera più attenta.

Forse mi sbaglio, ma mi sembra che Georgij Ivanov sia cresciuto decisamente di livello solo nel corso degli ultimi dieci anni. Se non avesse prodotto i versi di *Portret bez schodstva* [Ritratto senza somiglianza] e in particolare quelli che ancora non sono usciti in volume, ma sono comparsi solo sulla stampa periodica (soprattutto sulla nostra rivista), allora non avremmo avuto un Georgij Ivanov del tutto originale,

⁵ “Na poljanke poutru / Veselilsja kenguru”, Ivi, p. 367.

con una particolare espressione del suo volto di poeta. La composizione chimica della poesia di Ivanov si è cristallizzata solo adesso.

Come poeta Georgij Ivanov ha fatto la sua apparizione a Pietroburgo negli anni del cosiddetto Secolo d'argento della nostra letteratura. Era il prediletto di Apollon [(Apollo) non il dio, ma la rivista]. Lì sono uscite le sue prime raccolte, *Lampada* [Lampada], *Pamjatnik slavy* [Monumento della gloria], *Veresk* [Erica] e altre. È stato scritto molto nell'ambiente dell'emigrazione a proposito di questo splendido periodo della nostra letteratura. I suoi meriti sono stati giustamente sottolineati. Ma ci sono anche degli apologeti senza misura, pronti, senza un fondamento reale, a portare sugli scudi tutto ciò che è legato a quel passato letterario, fino alla divinizzazione di quell'animale di strada quasi mitico che a suo tempo era soprannominato *Brodjačaja sobaka* [Cane randagio]. Nell'ambiente dell'emigrazione si sono persino fatti, e continuano a essere fatti, tentativi di far risorgere l'"atmosfera" dell'estetismo pietroburghese. Ma è poco probabile che questi tentativi di restaurazione siano necessari e possano avere qualche conseguenza positiva. Ahimè, non tutto era meraviglioso "nel regno di Danimarca". Dopo tutto Blok non si sentiva soffocato da qualcosa? E non solo lui. E se singoli prosatori, poeti e artisti si sono manifestati a quel tempo in tutto lo splendore delle loro capacità creative, bisogna anche ammettere che l'estetismo pietroburghese "di massa", l'estetismo "medio", certamente non ha rappresentato il livello più alto della cultura spirituale russa. È stato alquanto di basso tono. Nella serra dell'estetismo pietroburghese Georgij Ivanov ha fatto il suo debutto come poeta. Nel suo bellissimo libro *Peterburgskie zimy* [Inverni pietroburghesi] è stato capace di farne percepire l'"aria". Ma nella *Disintegrazione dell'atomo* egli è stato capace di descrivere questa "mediocrità" estetica, sotto forma di bestioline chiamate Razmachajčiki:

amavano i balli, il gelato, le passeggiate, i fiocchi di seta, le feste, gli onomastici. Simile era anche il loro modo di guardare alla vita: cosa costituisce un anno? Trecentosessantacinque giorni di festa. E un mese? Trenta onomastici⁶.

E quando ai Razmachajčiki dicevano:

"la vita sta finendo, l'inverno si avvicina. La neve vi ricoprirà, gelerete, morirete, bestioline, voi che amate tanto la vita" [...] Loro si stringevano più forte l'una all'altra, si tappavano le orecchie e tranquillamente, con dignità, rispondevano: "La cosa non ci punge"⁷.

Non credo serva scongelare i Razmachajčiki.

I percorsi creativi dei poeti non sono identici. Ci sono i poeti di un solo libro (o quasi), come Sergej Gorodeckij, o, in definitiva, anche Majakovskij, capace di produrre solo le prime sensazionali raccolte, in seguito sommerse da una cascata di ciarpame. Conosciamo la geniale lirica del tardo Tjutčev. Conosciamo l'eterno vecchio bambino Sologub. Non serve continuare. Il cammino creativo di Georgij Ivanov è abbastanza particolare. Pur avendo già una solida reputazione di maestro, ha bruciato quasi tutto ciò "davanti a cui si era inginocchiato" ed è andato alla ricerca di nuovi sentieri creativi. La vecchia poesia pietroburghese di Ivanov, quella lirica materiale, fatta di oggetti concreti ("lo spirito delle quisquillie, sublimi e leggere")⁸, era la poesia solo del "suo circolo" e non usciva dai suoi confini. Si trattava, se volete, di una sorta di "mandato sociale" da parte di quel circolo estetico-letterario cui il poeta apparteneva. Certo, già allora Ivanov aveva raggiunto un livello di perfezione superiore a molti altri suoi coetanei che pubblicavano su Apollon e nello *Cech poetov* [Gilda dei poeti].

Cala il sole d'autunno e gioca con le foglie ingiallite,
 ondeggiano fragili i rami nell'azzurro fumo serale –
 È la nostra giovinezza che vola via, è il nostro amore che
 muore,
 sorridendo al meraviglioso mondo e senza più credere a
 niente⁹.

⁶ Idem, *La disintegrazione*, op. cit., p. 217.

⁷ Ibidem.

⁸ Versi di M. Kuzmin [N.d.t.].

⁹ "Cholodeet osennee solnce i listvoj poželtevšej igraet, / Kolyčajutsja legkie vetki v sinevatom večernem dymu – / Eto molodost' naša uchodit, eto naša ljubov' umiraet, / Ulybajas' "

Arrivò la rivoluzione. Georgij Ivanov andò via dalla Russia e si trasferì in Europa occidentale. Cosa si è portato dietro? Sempre la stessa lirica pietroburchese. Nel 1921 pubblicò *Sady* [Giardini], nel 1931 *Rozy* [Rose]. Una delle cose migliori che ci fossero nella Gilda dei poeti, sotto la cui insegna, insieme a Gumilev, Achmatova, Mandel'stam, si trovava anche il giovane Georgij Ivanov.

E come avrei potuto, giudica tu il fatto,
Guardare nei tuoi occhi e non uscirne matto¹⁰.

Ma già in *Rose*, in mezzo alla solita musica acmeista, si iniziano a sentire, in modo ancora poco distinguibile, nuovi motivi, già in grado di variare sia il ritmo che la melodia della poesia di Ivanov. La bombola dell'“ossigeno pietroburchese” si è esaurita e non serve più.

La musica più non mi serve.
La musica più non la sento¹¹.

Di parole precise non ne troviamo
E quelle vaghe non le vogliamo più¹².

Sì, sono ancora vivo. Ma a cosa mi serve,
se non ho più il potere
di riunire in un'unica creazione
le disgiunte parti del bello¹³.

Anche *Otplytie na ostrov Citeru* [Imbarco per l'isola di Citera], raccolta pubblicata nel 1937, mostra chiaramente la sua disunità tematica e musicale. I migliori esempi della precedente lirica pietroburchese (“Dalle stelle azzurre, cui nulla importa / degli occhi che le guardano colmi di speranza”)¹⁴ sono costretti, dalle mani di un rilegatore, a coesistere in modo meccanico insieme a versi con una tematica e un tono

ritmico-musicale assolutamente diverso, a volte persino antitetico, come, ad esempio, l'interessante poesia esistenzialista che a suo tempo suscitò perplessità in molti:

Bene che non c'è lo Zar,
bene che non c'è la Russia,
bene che Dio non c'è!

Soltanto un tramonto giallo,
soltanto le gelide stelle,
soltanto milioni di anni.

Bene che non c'è nessuno,
bene che non c'è nulla,
così nero e così morto,
che più morto non si può
e più nero non è dato,

che nessun ci aiuterà,
e un aiuto non ci serve¹⁵.

Per la prima volta, nell'*Imbarco per l'isola di Citera*, Georgij Ivanov invita la bellissima musa Polinnia a scendere dal suo piedistallo pluriscolare e a iniziare con lui un viaggio rischioso. Il poeta la porta via con sé fuori dal museo e la trasporta nel mondo contemporaneo. Dove, di preciso? Il luogo dell'approdo è ignoto.

Il lunatico guarda nel vuoto,
un luccichio lo conduce.
Dal basso s'annerà la morte.
E non è dato neppure intuire
dove si muoverà, scivolando
lungo il cornicione della Luna¹⁶.

Questo è un invito della musa ad assistere alla condanna a morte dell'arte contemporanea.

Quello della morte dell'arte contemporanea è un grande tema della cultura europea. Ne hanno scritto e ne scrivono in maniera accorata molte persone in occidente. Nell'emigrazione russa ne hanno parlato Fedotov, Stepun, Vejdle. Berdjaev ha scritto: “Entriamo nel periodo dell'arte collettiva, di massa. La bellezza

prekrasnomu miru i ne verja uže ničemu”, G. Ivanov, *Sobranie*, op. cit., I, p. 217.

¹⁰ “I razve mog by ja, o, posudi sama, / V tvoi glaza vzgljanut' i ne sojti s uma”, Ivi, p. 203.

¹¹ “Muzyka mne bol'she ne nužna. / Muzyka mne bol'she ne slyšna”, Ivi, p. 302.

¹² “No nastojaščich slov my ne nachodim, / A priblizitel'nych my bol'she ne chotim”, Ivi, p. 280.

¹³ “Da, ja ešče živu. No čto mne v tom, / Kogda ja bol'she ne imeju vlasti / Soedinit' v sozdanii odnom / Prekrasnogo razroznennye časti”, Ivi, p. 258.

¹⁴ “Ot sinich zvezd, kotorym dela net / Do glaz, na nich gljadjaščich s upovan'em”, Ivi, p. 292.

¹⁵ “Chorošo, čto net Carja, / Chorošo, čto net Rossii, / Chorošo, čto Boga net. // Tol'ko želtaja zarja, / Tol'ko zvezdy ledjanye, / Tol'ko milliony let. // Chorošo – čto nikogo, / Chorošo – čto ničego, / Tak černo i tak mertvo, Čto mertvee byt' ne možet / I černe ne byvat', // Čto nikto nam ne pomožet / I ne nado pomogat”, Ivi, p. 276.

¹⁶ “Lunatik v pustotu gljadit, / Sijan'e im rukovodit, / Černeet gibel' snizu. / I daže ugadat' nel'zja, / Kuda on dvižetsja, skol'zja, Po lunnomu karnizu”, Ivi, p. 341.

dei sentimenti umani e la bellezza dell'anima stanno morendo". Prima di lui avevano espresso simili profezie Rozanov e Leont'ev. Georgij Ivanov non scrive articoli teorici sull'arte. È un poeta. Ma se per i filosofi, i pubblicisti, gli storici dell'arte il tema della morte dell'arte è solo il sintomo di un'angoscia terribile, per l'uomo d'arte, per il poeta, per Georgij Ivanov rappresenta la propria morte, la morte della propria arte di cui continuamente si nutre. Nel 1938 a Parigi Georgij Ivanov uscì allo scoperto con un rischioso manifesto sul tema della morte dell'arte contemporanea. Pubblicò la *Disintegrazione dell'atomo*. Un libro notevole. Ma fu fatto passare sotto silenzio. All'epoca a Parigi circolava questa storia a metà strada tra l'aneddoto e il fatto letterario. Qualcuno, un avversario di Ivanov in letteratura, si rivolse con una lettera a Pavel Miljukov, redattore di *Poslednie novosti* [Ultime notizie], il più diffuso quotidiano di allora, con la supplica in nome della conservazione della famiglia russa nell'emigrazione, in nome di tutte le migliori tradizioni dell'opinione pubblica russa, di far passare sotto silenzio la *Disintegrazione dell'atomo*. Il mittente era anonimo. La firma: "Una madre russa". La supplica dello sconosciuto firmatosi "una madre russa" ebbe i suoi effetti su Pavel Miljukov. Sul giornale non ci furono recensioni. Non è dato sapere se questa "madre russa" abbia spedito la sua lettera anche ad altre redazioni. Ma si creò una congiura del silenzio. E più di tutti ne è colpevole, naturalmente, lo stesso Georgij Ivanov. La sua colpa è consistita nell'eccesso del suo schiaffo al gusto comune. Puntando sulla provocazione, Georgij Ivanov ha riempito il proprio libro di pornografia studiata e rozza, rivaleggiando in questo con il *Tropico del Cancro* e il *Tropico del Capricorno* di Henry Miller. Ma la provocazione non è riuscita. La pornografia forzata e inutile, come un boomerang, ha colpito l'autore, uccidendo ciò che di interessante c'è nel libro. Mentre nella *Disintegrazione dell'atomo* ci sono delle pagine bellissime, scrit-

te con quella sincerità di cuore che sempre si accompagna a un grande talento poetico. Nella *Disintegrazione dell'atomo*, a proposito della tragedia dell'artista contemporaneo e della sua arte, Georgij Ivanov dice:

Russia di Puškin, perché ci hai ingannati? Russia di Puškin, perché ci hai traditi? [...] Ciò che era possibile ieri è diventato impossibile oggi, inconcepibile. Non si può credere all'apparizione di un nuovo Werther [...] Non si può immaginare un quaderno di poesie, sfogliando il quale l'uomo contemporaneo metta da parte le lacrime [...] È impossibile. Impossibile a tal punto che si stenta persino a credere che un tempo sia stato possibile [...] non solo non si può creare una nuova geniale consolazione, ma già è impossibile consolarsi come prima. Ci sono persone capaci tuttora di piangere sul destino di Anna Karenina. Se ne stanno ancora ritti su una zolla che sta scomparendo insieme a loro, là dove è stato piantato il fondamento del teatro, dove Anna, col gomito poggiato sul velluto della menzogna, risplendendo di tormento e bellezza, viveva il suo disonore. Questo splendore quasi non giunge fino a noi [...] Presto tutto appassirà per sempre. Resterà il gioco dell'intelligenza e del talento, una lettura avvincente che non costringa a credere e non desti più la fede [...] Ciò che Tolstoj ha avvertito prima di tutti, il tratto fatale, il confine oltre il quale non ci sarà nessuna consolazione da parte della bellezza fittizia, né alcuna lacrima per un destino fittizio [...] Ma il miracolo non può più compiersi; la menzogna dell'arte non la si può più spacciare per verità. Fino a poco tempo fa sarebbe stato ancora possibile¹⁷.

E il tema della morte dell'arte si amplia in Georgij Ivanov, trasformandosi in paura della solitudine ermetica dell'uomo contemporaneo:

Penso [...] alla grazia disumana del mondo e all'anima atroce del mondo [...] Un tormento simile all'estasi. Tutto è irreale tranne l'irreale, tutto è assurdo tranne l'assurdo¹⁸.

Come consolarsi? Come uscire fuori da questa tragica sensazione di nichilismo? È il *néant* completo. È un "record mondiale di solitudine"¹⁹.

Come? Ecco come:

Desidero le cose più semplici, le più comuni [...] Desidero dimenticare, riposare [...] andarmene in Russia, bere birra e mangiare gamberi in una calda sera dentro un ristorante che galleggia sulla Neva²⁰.

¹⁷ Idem, *La disintegrazione*, op. cit., pp. 214, 222.

¹⁸ Ivi, p. 212.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ivi, p. 214.

Ammettiamo che questi “gamberi” non siano poi una cosa così inconsueta nella letteratura russa. Una volta Andrej Belyj ha scritto di non volere nient’altro che “bere tè” (forse anche con la marmellata). Ma questa passione per Belyj era contro natura, era solo un’ennesima declamazione letteraria. Belyj è un “im-materiale”, Belyj è uno spirito, e non si è mai seriamente e a lungo interessato di nessun tipo di “gamberi” né di “tè”. Ma c’è invece un altro scrittore nel quale il tema dei “gamberi” e del “tè” ha sempre suscitato un vivissimo entusiasmo. Uno scrittore che *capiva* questo tema. Sto parlando di V.V. Rozanov. Egli era capace di descrivere in modo monumentale, cosmico, il suo arrampicarsi verso il davanzale per mangiare un pezzo di torta e spiegare che in questo consisteva tutta la sua “filosofia positiva”. È la spinta verso il calore irrazionale del mondo, verso l’utero, verso un infantilismo che si autoafferma. In generale, sia a livello interiore che formale-letterario, Georgij Ivanov ha molto in comune con il “geniale Vas’ka”. Nel suo “record mondiale di solitudine”, Georgij Ivanov si infila proprio in questo calore ferino (in presenza del massimo cinismo nei confronti delle questioni umane, sociali, politiche), creando la sua nuova musica.

Negli anni successivi alla pubblicazione della *Disintegrazione dell’atomo*, di questo manifesto letterario *sui generis*, l’attività creativa di Georgij Ivanov vive una convulsa rinascita. Prima di tutto si raffredda l’estetismo, considerato uno sguardo sul mondo ormai privo di attualità. Ma nella ricerca della sua nuova musica Ivanov procede in maniera lunatica. Naturalmente può anche non sapere dove sta andando. Ha poche speranze di un qualsivoglia riconoscimento letterario. Ma lascia che siano i suoi coetanei a continuare pure a scrivere una lirica d’amore che somiglia alle traduzioni da De Musset. Già Michelangelo diceva che “chi va dietro a altri, mai non li passa innanzi”. Ivanov va alla ricerca di una sua unità poetica. In una

lettera privata scritta in risposta alle accuse di prevalenza di “arguzia” a scapito della “musica”, Georgij Ivanov si esprime così:

In due parole spiego perché scrivo con “arguzia”, come vi siete espresso. Vedete, la “musica” si fa sempre più impossibile. Non l’ho saputa sfruttare bene anch’io qualche volta? La “strumentazione” è con me: ci metto una settimana a scrivere “rose” esattamente come prima. Ma, come diceva un tedesco di Vasil’evskij ostrov, innamorato di una ragazza di strada sempre di Vasil’evskij ostrov – “zi può, zi può, ma non zi fa”. Ho delle difficoltà a spiegarmi in modo più chiaro. Non voglio inaridirmi, come si è inaridito Chodasevič. Inoltre... sento istintivamente che per me è cominciato un periodo così. A volte viene fuori qualcosa di buono, altre meno. A insistere in questa direzione si può andare avanti fino a scoppiare. Tutto il resto, forse solo temporaneamente, è un deserto²¹.

È una cosa strana. Nella nostra piccola letteratura d’emigrazione proprio Ivanov inizia a essere influente. Proprio lui inizia ad avere in letteratura dei compagni di strada (sottolineo il particolare talento di Jurij Odarčenko) e degli imitatori inattesi (non li elenco). I compagni li ha non solo qui, ma anche “lì”, come, ad esempio, Zabolockij. Ma Ivanov si trova in occidente, mentre Zabolockij si trova nel paese di Chruščev, dove la novità poetica si paga con la repressione fisica. Lui ha pagato, e si è spezzato.

Il nuovo percorso dell’antiestetismo cambia tutto il corpo poetico della poesia di Georgij Ivanov, tutta la sua essenza, la sua carne, perfino il vocabolario poetico. Da improbabili altezze ormai trite e ritrite, questa poesia scende fino all’ignoto di nuovi punti minimi. Nella strumentazione generale del verso vengono cancellati la natura melodica della romanza e l’ornamentalismo. La musica si indurisce, diventa primitiva. La “magnifica chiarezza” e la materialità delle “sublimi quisquillie” lasciano il posto alla notevole vaghezza di un borbottare astratto. Al posto della passata raffinatezza pietroburchese trova posto un volgare motivo di strada. Mi sembra come una canzoncina che Verlaine ubriaco canta tra sé e sé mentre tor-

²¹ “Perepiska čerez okean Georgija Ivanova i Romana Gulja”, a cura di R. Gul’, *Novyj žurnal*, 1980, 140, p. 191 (lettera del 29 luglio 1955).

na lungo il boulevard Saint-Michel verso la sua stanza d'albergo.

In luogo della grazia d'un tempo,

Annoiati d'inverno, a primavera in amore,
il tennis nell'estate infuocata,
adesso voliamo sotto una luna ramata
e l'autunno conduce il cabriolet²²,

erompe una nota quasi volgare (ma con una certa intonazione nekrasoviana), estremamente contemporanea:

Vivere ancora... Vivere e basta...
Sia pure operaio in una fonderia,
Sia pure in miniera con una grossa piccozza,
Sia pure bardotto sul Grande fiume²³.

Ma

Queste spalle non possono sollevare nulla,
quindi è inutile prendersela con Dio.
La pipa c'è. La vodka c'è.
In una bettola tutti sono uguali²⁴.

Il vocabolario poetico si arricchisce di parole gergali inammissibili per un orecchio abituato a Pietroburgo (*smyt'sja* [togliersi di mezzo], *chlopat'* [accoppiare], *umora* [scompisciarsi], *zdorovo* [che sballo], *chlam* [robaccia], *štučka* [cosina], *šurum-burum* [intrallazzo] e così via). E come per contrasto sono introdotte le parole di origine straniera, anche loro poco presenti nell'ex vocabolario poetico di Ivanov (*chloroformirovat'* [cloroformizzare], *transcendental'nyj* [trascendente], *vertebral'nyj* [vertebrale], *patentovannyj* [patentato], *lojal'nyj* [leale] e così via). Allo stesso modo vengono messe in circolazione freddure, battute e espressioni del gergo della strada – *postavit' k stenke* [appiccicare al muro] e altre. A volte le espressioni gergali e le parole straniere vengono fortemente associate (“su un piano trascendente / cigo-la il carro sgangherato”)²⁵. Ma tutto ciò viene

fatto, malgrado l'apparente rozzezza, in modo magistrale.

La raffinatezza del disegno poetico, che nel passato spesso ricordava Beardsley, come in *Erica* (ma talvolta, a dire la verità, anche Samokiš-Sudkovskij, come nel *Monumento della gloria*), è stata sostituita da molti, affascinanti acquarelli infantili.

Ma la cosa più importante è “la parola in quanto tale”, il suo suono che diventa la pietra angolare della nuova poesia:

“Violacciocca” – simile alla viola,
Alla melanconia, alla colofonia.
L'illusione sta a Eolo
come il silenzio e il dolore alla virtù.
E ubbidendo all'arbitrio della rima
fa lo stesso – Artù o passepartout²⁶.

Questi (come altri) splendidi versi di Georgij Ivanov suscitano l'ostracismo di molti e valgono al poeta le accuse di transmentalismo. Credo che questa reazione possa essere assolutamente naturale e adeguata. Ma non riguarda né il poeta né la sua arte. La nuova poesia di Georgij Ivanov dipende dalla musica della parola, da come il poeta la percepisce. E, a mio giudizio, lo fa meravigliosamente.

Semitoni di sorbo e lampone,
nella Scozia indarno sparsi,
nel melanconico nome di Alina,
nell'oro azzurrato dell'ottone²⁷.

E in organica connessione con questa musica affiora un lirismo privo di oggetto:

Al confine fra neve e acqua,
fra immobilismo e movimento,
fra superficialità e disperazione
il battito del cuore, il capogiro...

Notte azzurra di solitudine!
La vita si frantuma in mille pezzi,
scompaiono nome e patronimico
e il cognome sbiadisce...

Come stelle spuntano profezie,

²² “My skučali zimoj, v ljubljali vesnoju, / Igrali v tennis my žarkim letom... / Teper' letim pod mednoj lunaju, / I osen' pravit kabrioletom”, G. Ivanov, *Sobranie*, op. cit., I, p. 139.

²³ “Esli by žit'... Tol'ko by žit'... / Chot' na litejnom zavode služit'. / Chot' uglekopom s tjaželoj kirkoj, / Chot' burlakom nad Velikoj rekoj”, Ivi, p. 346.

²⁴ “Etim plečam ničego ne podnjat'. / Nečego značit, na Boga penjat': / Trubočka est'. Vodočka est'. Vsem v kabake odinakova čest'”, Ibidem.

²⁵ “V transcendental'nom plane, / Nemazannaja katitsja telega”, Ivi, p. 378.

²⁶ “Želtofiol' – pochože na violu, / Na melancholiju, na kani-fol'. / Illjuzija odnositsja k Eolu, / Kak k belizne – bezmolvie i bol'. / I, podčinjajas' rifmy i proizvolu, / Mne vse ravno – parol' ili korol'”, Ivi, p. 375.

²⁷ “Polutona rjabiny i maliny, / V Šotlandii rassypannye vtune, / V melancholičnom imeni Aliny, / V golubovatom zolote latuny”, Ivi, p. 378.

si sfaldano! Non si avverano!²⁸

Come è lontano tutto ciò dall'intonazione emozionale della precedente poesia:

Tutto nella vita forma un cerchio:
l'unione delle labbra, la stretta di mano.

[...]

Danziamo una danza leggera.
Alla luce delle lampade il buio non si vede²⁹.

Nell'attuale poesia di Ivanov è contenuta una nuova spinta interiore. E tutte le caratteristiche emozionali che una volta richiamavano Blok, Annenskij, Kuzmin, adesso se ne sono andate, lasciando dietro di sé un involgarimento della tematica interiore. Il poeta la rende sempre più prosaica, rifiuta coscientemente ogni suo possibile abbellimento, preferendo una meravigliosa indigenza di musica e immagine.

Con un destino inumano
che c'è da discutere o combattere?
Tutto questo è un'allucinazione.
... Ma questa sera azzurra
è ancora tutta mia³⁰.

È ovvio che a livello tematico non si tratta per nulla della sera azzurra di Aleša Karamazov. Non si tratta assolutamente di commozione spirituale di fronte a tutto il creato e di illuminazione estasiata sul mistero dell'esistenza, quando, come si esprimeva l'antico poeta tedesco Angelo Silesio, persino una rana sembra un serafino: *Der Frosch ist ja so schön als Engel Seraphin*. La poesia di Ivanov è sempre stata priva di spiritualità, di religiosità. Se i poeti simbolisti, seguendo l'insegnamento di

VI. Solov'ev, avevano visto nell'arte "un accesso al mondo superiore" e avevano testimoniato la segreta essenza religiosa dell'arte, Ivanov, d'altro canto, su questo tema è sempre stato fedele al comandamento gumileviano dell'acmeismo: "non introdurre alcuna correzione all'universo". In Ivanov non ci sono dialoghi con Dio e non c'è nemmeno la percezione baudelairiana del diavolo: *sans cesse à mes côtes s'agite le Démon*. La sua poesia è tutta qui, sulla terra, tutta *terre à terre*, le è estranea la dimensione superiore. La sua poesia è tutta nel "buco nero" dell'indifferenza filosofica. "Morendo di indifferenza, / osservo la sera azzurra"³¹; "Né offeso, [...] / né triste / ... Così senza marciare un cadavere giace nella sabbia"³². E anche in prosa Georgij Ivanov, sempre con quel sussurro alla Rozanov, scrive: "La verità è qui. La verità è questo giorno, questa ora, questo istante che vola via"³³.

Ecco vago, nella nebbia vago
della noia e dell'incomprensione.
Né al maestro né al somaro
ho qualcosa da dire³⁴.

Osservo indifferente
i dubbi che si dissolvono,
il dolore che si fa gioia
nell'armonia della rigidità³⁵.

Ma proprio qui Georgij Ivanov scopre i nuovi suoni di una nuova musica. Proprio in questo momento Georgij Ivanov dona alla poesia russa la "propria" musica. E se la nuova poesia di Georgij Ivanov è dominata dal suono della parola, piuttosto che dal suo colore, tuttavia, a volte, seppur raramente, a irrompere è un'acccecante essenza pittorica che ricorda le migliori tele dei *fauves* francesi:

²⁸ "Na granice snega i tajan'ja, / Nepodviznosti i dviženija, / Legkomyslija i otčajanija – / Serdcebienie, golovokruženie... // Golubaja noč' odinočestva – / Na oskolki žizn' razbivaetsja, / Isčezajut imja i otčestvo, / I familija rasplyvaetsja... // Točno zvezdy, vstajut proročestva, / Obryvajutsja!.. Ne sbyvajutsja!..", Ivi, p. 405.

²⁹ "Vse obrazuet v žizni krug – / Slijan'e ust, požat'e ruk. // [...] // Tancuem legkij tanec my, / Pri svete lamp – ne vidim t'my", Ivi, p. 158.

³⁰ "S besčelovečnoju sud'boj / Kakož že spor? Kakož že boj? / Vse eto navažden'e. / No etot večer goluboj / Ešče moe vladen'e", Ivi, p. 347.

³¹ "Ot bezrazlič'ja pogibaja, / Gljažu na večer goluboj", Ivi, p. 352.

³² "Ne obižajas', [...] / ne grustja. / ... Tak trup v peske ležit, ne tleja", Ivi, p. 345.

³³ Idem, *La disintegrazione*, op. cit., p. 218.

³⁴ "Vot idu, idu v tumane ja / Skuki i neponimanija. / I s učenyim ili s neučem / Tolkovat' mne, v obščem, ne o čem" [si tratta di una variante leggermente diversa rispetto a quella contenuta in G. Ivanov, *Sobranie*, op. cit., I, p. 394, N.d.t.].

³⁵ "Ja nabljudaju s bezučastiem, / Kak rastvorjajutsja somnenija, / Kak bol' slivaetsja so sčastiem / V garmonii odervenjenja".

Forse, è indispensabile persino
che io prenda fiato,
che il mio vecchio cappotto
a sinistra sia inondato dal tramonto,
mentre a destra sprofondi nelle stelle³⁶.

Nella poesia priva di oggetto di Ivanov permangono solo quattro temi assolutamente concreti: la Russia, l'emigrazione, Pietroburgo e l'omicidio.

I versi di Georgij Ivanov sulla Russia devono suscitare l'indignazione di molti. "Bene che non c'è lo Zar, / bene che non c'è la Russia, / bene che Dio non c'è!"; "... E niente risorge / né sotto la falce, né sotto l'aquila"³⁷; "Non ci si crede, vien quasi da ridere: / un mondo intero e già non c'è più..."³⁸; "E la Russia vostra non ricordo / e ricordarla non voglio"³⁹; "Russia è felicità, Russia è luce. / Ma la Russia forse non esiste"⁴⁰. Ciò che la scienza dello stato intende con i concetti di "popolo, potere, territorio", probabilmente interessa ben poco Georgij Ivanov. In questo modo fa insorgere contro di sé i patrioti. Ma qualsiasi approccio politico alla poesia mette comunque gli accusatori in una condizione sempre piuttosto scomoda. E suscita profonda perplessità nel poeta. Brjusov, a suo tempo, ha scritto versi terribili – "Odio la mia patria". Pečerin ha sviluppato questo tema in modo ancor più tagliente. E anche Čaadaev fu sfiorato da sentimenti analoghi. Ma il senso di responsabilità che spetta a pubblicisti, pensatori, intellettuali, non è applicabile al poeta. Sarebbe strano giudicare un poeta per "il tema" della sua poesia, cosa che, naturalmente, non riguarda i mestieranti del verso. Un poeta si può giudicare solo per "la qualità" dell'esecuzione. Così, a mio giudizio, sono sempre state

futili le accuse rivolte ad Aleksandr Blok per il suo *Dvenadcat'* [I dodici], forse l'unico poema significativo e di valore, considerato invece uno sporco, "insensato e implacabile" monumento alla rivoluzione. I complimenti insulsi dei primi bolscevichi e i furibondi attacchi degli antibolscevichi sono entrambi indici di incomprendimento. E Blok aveva mille volte ragione quando negava che *I dodici* fosse un poema politico. In questo senso Blok ha qualcosa in comune con Rouget de Lisle che ha scritto la famosa *Marsigliese* non perché fosse un fanatico giacobino – non lo era – ma perché, come artista, aveva improvvisamente sentito la musica della tempesta rivoluzionaria francese. E gli uscì fuori la *Marsigliese*. Ma Rouget de Lisle si dovette nascondere e salvare dal fanatismo dei sanculotti. Mentre se ne stava nel suo rifugio sentì i sanculotti per strada cantare qualcosa. Rouget de Lisle con interesse e stupore chiese agli astanti: "che cosa stanno cantando?". Gli risposero: "la *Marsigliese*". Non l'aveva riconosciuta. Nella stessa situazione si sarebbe trovato Aleksandr Blok se fosse stato presente a una qualche ricorrenza comunista e avesse sentito recitare il suo *I dodici*. Anche lui, naturalmente, non lo avrebbe riconosciuto. Così distante dal passionale Blok, il razionale Chodasevič si è espresso in modo particolarmente preciso a proposito del *Kinžal* [Il pugnale] di Puškin:

certe sue poesie "di sinistra", come la famosa *Il pugnale*, in sostanza non contengono nessuna idea di sinistra.

"Il poeta è sempre con gli uomini quando infuria la tempesta" – questo è un programma letterario, estetico, non politico. Karamzin, nelle *Lettere di un viaggiatore russo*, narra di un aristocratico che si era schierato con i giacobini. Davanti allo sconcerto di chi gliene chiedeva ragione, aveva risposto: "Que faire? J'aime les t-t-troubles". (L'aristocratico era balbuziente)⁴¹.

I meravigliosi versi di Georgij Ivanov sulla Russia, distanti anni luce dagli stereotipi dell'emigrazione, gettano intenzionalmente il lettore su tutt'altra sponda. Sulla sponda lungo la quale, nella sua cecità musicale, cammina il poeta.

⁴¹ V.F. Chodasevič, *Necropoli*, a cura di N. Pucci, prefazione di N. Berberova, Milano 1985, p. 41.

³⁶ "Požaluj, nužno daže to, / Čto ja vdychaju vozduch, / Čto staroe moe pal'to / Zakatom sleva zalito, / A sprava tonet v zvezdach", Ivi, p. 347.

³⁷ "... I ničemu ne vozrodit'sja / Ni pod serpom, ni pod orlom!", Ivi, p. 412.

³⁸ "Neverojatno do smešnego: / Byl celyj mir – I net ego...", Ivi, p. 356.

³⁹ "I vašej Rossii ne pomnju / I pomnit' ee ne choču", Ivi, p. 422.

⁴⁰ "Rossija sčastie. Rossija svet. / A, možet byt', Rossii vovse net", Ivi, p. 299.

“Questo è solo incenso azzurro. / Questo è solo sogno in sogno”⁴²; “Solo i sogni non ingannano. / Il sogno è sempre una liberazione”⁴³. Ma da questo stesso sogno in musica, quasi insieme alla maledetta “Russia di Puškin, che ci ha ingannati”, talvolta fuoriesce anche un’altra melodia, una melodia calda, di tenero amore nei confronti del paese dove Georgij Ivanov è cresciuto e ha iniziato a vivere.

Se la Neva sciaborda ancora
se le parole volando vi arrivano
sono io che da Parigi dico
ciò che a stento io stesso comprendo⁴⁴.

Nei circoli politici di destra dell’emigrazione, i versi di Ivanov “Bene che non c’è lo Zar” e “Non fu sconfitta in battaglia l’aquila bicipite, / ma però in modo orribile e umiliante”⁴⁵ – probabilmente suscitano intimo sdegno. Ma si tratta dello stesso Georgij Ivanov, autore di una splendida poesia, dedicata alla famiglia imperiale, che probabilmente suscita una reazione negativa in persone di tutt’altro segno e di tendenze repubblicane:

Una croce smaltata su un’asola
e il panno d’un grigio giubbotto...
Come son tristi quei volti
e quanto tempo è passato.

Come son belli quei volti
e pallidi senza ritorno –
L’erede, l’imperatrice,
quattro reali principessine...⁴⁶

Una storia analoga è capitata ad Andrej Belyj. Il terribile “sovvertitore delle fondamenta dell’impero russo”, colui che ha benedetto la tempesta rivoluzionaria, lo scita, “il socialista rivoluzionario di sinistra”, mentre si trovava a Berli-

no, a casa di Marina Cvetaeva, veduta sul tavolo una fotografia della famiglia imperiale, l’aveva presa e aveva detto: “che belli... belli, belli, belli! ... amo quel mondo!..”. Se dovesse mai avvenire che la costituzione di un qualche stato privasse i poeti dei diritti politici, penso che ciò non sarebbe così illogico. Sono peraltro convinto che i poeti stessi non protesterebbero poi tanto contro un articolo costituzionale di questo tipo. Il poeta è sempre un individuo asociale. Non per niente i famigerati *ničevoki* [nullisti] avevano proposto di “separare l’arte dallo stato”. In questo c’è una logica internamente valida. Bisogna riconoscere che la poesia, la pittura, la musica sono “veramente necessarie” a un’insignificante minoranza di persone la cui esistenza è una sorta di inganno, uno splendido fraintendimento.

Georgij Ivanov tratta il tema dell’emigrazione con la stessa doppiezza e brutalità riservata a quello della Russia e lo fa tramite l’onorismo lirico. Ma quello che ha scritto è “per la maggioranza assolutamente inaccettabile”. Perché è estraneo alla stereotipo della strada maestra tracciata dall’emigrazione.

Ce ne moriamo secondo un ordine
chi dal mattino e chi poi la sera
e sopra al prato del cimitero
ci distendiamo da bravi e in fila.

Non ci si crede, vien quasi da ridere!
Un mondo intero e già non c’è più.

Di colpo niente più Marcia sul ghiaccio,
e non c’è più il capitano Ivanov.
Assolutamente, più niente di niente!⁴⁷

La vita continua in spregio a ogni ragione.
Ciarlano i vecchi al sol del meridione:

[...]

Continuano a sperare, ma a breve finirà –
Risorgeranno la *fita* e la *jat*, riecco il segno duro
E rivivremo il fulgere dell’epoca dell’oro⁴⁸.

⁴² “Eto tol’ko sinij ladan, / Eto tol’ko son vo sne”, G. Ivanov, *Sobranie*, op. cit., I, p. 267.

⁴³ “Ne obmanyvajut tol’ko sny. / Son vseгда osvobožden’ e”, Ivi, p. 432.

⁴⁴ “Esli pleščetsja gde-to Neva, / Esli k nej doletajut slova – / Eto Vam govorku iz Pariža ja / To, što sam ponimaju edva”, Ivi, p. 319.

⁴⁵ “Ne iznemog v boju Orel Dvuglavij, / A žutko, unizitel’no izdoch”, Ivi, p. 397.

⁴⁶ “Emalevyj krestik v petlice / I seroj tužurki sukno... / Kakie pečal’nye lica / I kak eto bylo davno. // Kakie prekrasnye lica, / I kak beznadežno bledny – / Naslednik, imperatrica, / Četyre velikich knjažny...”, Ivi, p. 372.

⁴⁷ “My vymiraem po porjadku – / Kto poutru, kto večerkom – / I na kladbiščenskiju grjadku / Ložimsja, roven’ko, rjadkom. // Neverojatno do smešnogo: / Byl celyj mir – i net ego... // Vdrug – ni pochoda ledjanogo, / Ni kapitana Ivanova, / Nu absoljutno ničego”, Ivi, p. 356.

⁴⁸ “Žizn’ prodolžaetsja rassudku vopreki. / Na južnom solnyške boltajut stariki: [...] Oni nadejutsja, uže nedolgo ždat’ – / Voskresnet tverdyj znak, vernetsja jat’ s fitoju / I zasijaet žizn’ epochoj zolotoju”, Ivi, p. 540.

Ci stringiamo in un giro di valzer sepolcrale
al grande ballo dell'emigrazione⁴⁹.

Inoltre, Ivanov varia un tema diventato
nell'emigrazione quasi un inno:

La felicità ti ha travolto,
ti ha portato ad un secolo fa.
ti ha calpestato con gli stivali
di soldati ritirati per sempre⁵⁰.

Ivanov è stato accusato da sinistra di essere
un *černosotenec* [membro del gruppo naziona-
lista e antisemita Černaja sotnja – Centurie ne-
re], da destra di “antipatriottismo”. Ma ha un
senso tutto questo?

Il tema di Pietroburgo lega, come un filo lo-
goro, la nuova poesia di Ivanov con la lirica pie-
troburghese del passato. “A Pietroburgo ci in-
contreremo ancora / quasi vi avessimo sepol-
to il sole”⁵¹, dice il poeta pietroburghese Osip
Mandel'štam (lui è già morto). E dal sud del-
la Francia, dalla costa Azzurra, un altro poe-
ta pietroburghese, l'emigrante Georgij Ivanov,
risponde all'amico morto:

Il silenzio del benefico sud,
il mormorio delle onde, un vino dorato...

Ma la tempesta pietroburghese,
dietro la finestra ingombra di neve,
dice che la profezia di un amico morto
si compierà sicuramente⁵².

Nella poesia russa sono rimaste solo due
grandi “voci di Pietroburgo”: Achmatova e
Georgij Ivanov. Nella generale mancanza di
soggetto dell'attuale poesia di Ivanov, i suoi
versi su Pietroburgo suonano come una disso-
nanza che cede all'amore. Sebbene siano car-
atterizzati dalla semplicità di un grande mae-
stro, sono comunque scritti ancora nella stes-
sa “chiave” di prima. Evidentemente le radici

pietroburghesi sono inestirpabili. Non a caso
un modo di dire popolare recita: “come nasci,
così muori”. Non per niente sono così pateti-
camente forti gli urli di Mandel'štam nei con-
fronti di Pietroburgo: “Pietroburgo, Non voglio
ancora morire! / [...] // Pietroburgo, ho an-
cora gli indirizzi: lì troverò le voci dei morti”⁵³.
A Pietroburgo Ivanov dedica delle poesie mera-
vigliose: *V pyšnom dome grafa Zubova*⁵⁴ [Nel-
la ricca casa del conte Zubov], *Veter s Nevy*⁵⁵ [Il
vento dalla Neva], *Vse predstavljaju v blažen-
nom tumane ja*⁵⁶ [Tutto mi immagino in questa
beata nebbia], *Ne obmanyvajut tol'ko sny* [So-
lo i sogni non ingannano]. E da ultimi i versi
più recenti sul ritorno del poeta a Pietroburgo,
la terra dei padri, dopo tutti gli sconvolgimenti
nucleari mondiali

Polverizzato in un milione di infinitesime particelle
nell'etere ghiacciato, senz'aria, senz'anima,
dove non c'è sole, non ci sono stelle, né alberi, né uccelli,
tornerò – di riflesso – al mondo perduto.

E di nuovo nel romantico Giardino d'estate,
nell'azzurro nitore del maggio pietroburghese,
camminerò silenzioso per i vuoti viali,
abbracciando le tue preziose spalle⁵⁷.

L'ultimo tema concreto che spesso risuona
nell'orchestra della poesia ivanoviana è quello
dell'omicidio. Georgij Ivanov vi ritorna con no-
tevole insistenza, quasi si trattasse di un'allu-
cinazione, la quale talvolta risale all'anno della
sua partenza dalla Russia.

⁴⁹ “Laskovo kružimsja v val'se zagrobnom / Na emigrantskom
balu”, Ivi, p. 363.

⁵⁰ “Zamelo tebjja, sčast'e, snegami, / Uneslo na stolet'ja nazad, /
Zatoptalo tebjja sapogami / Otstupajuščich v večnost' soldat”,
Ivi, p. 307.

⁵¹ *Poesia russa del Novecento*, a cura di A.M. Ripellino, Parma
1954, p. 194.

⁵² “Tišina blagodatnogo juga, / Šoroch voln, zolotoe vino... //
No poet peterburgskaja v'juga / V zanesennoe snegom ok-
no, Čto proročestvo mertvogo druga / Objazatel'no sbyťsja
dolžno”, G. Ivanov, *Sobranie*, op. cit., I, p. 395.

⁵³ Traduzione di S. Vitale, *Antologia della poesia russa*, a cura di
S. Garzonio e G. Carpi, Roma 2004, p. 629.

⁵⁴ G. Ivanov, *Sobranie*, op. cit., I, p. 362.

⁵⁵ Ivi, p. 413.

⁵⁶ Ivi, p. 431.

⁵⁷ “Raspylennyj mil'onom mel'čajšich častic / V ledjanom, bez-
vozdušnom, bezdušnom efire, / Gde ni solnca, ni zvezd, ni de-
rev'ev, ni ptic, / Ja vernus' – otražen'em – v poterjannom mi-
re. // I opjat', v romantičeskom Letnem Sadu, / V goluboj be-
lizne peterburgskogo maja, / Po pustynnym allejam neslyšno
projdu, / Dragocennye pleči tvoji obnimaja”, Ivi, p. 439.

Sangue nero dalle vene aperte
E un angelo, come un uccello, ha piegato le ali...

È successo sul debole ghiaccio primaverile
nell'anno novecentoventi⁵⁸.

La ricerca di una nuova musica e di un nuovo tema hanno dato alla poesia di Georgij Ivanov anche una nuova forma. La musa Polimnia l'ha offerta sotto forma di "diari in versi". Un tempo *Uedinennoe* [Solitaria] e *Opavšie list'ja* [Foglie cadute] di Rozanov hanno rappresentato per la nostra letteratura non solo una sfida tematica, ma anche formale-letteraria. Al tempo molti ritenevano che qualsiasi prosa letteraria dovesse immancabilmente iniziare con "sole luminoso di luglio, che inonda boschi lontani". E i brani e i passi di Rozanov sembravano quasi un'indigenza letteraria. Ma comunque questa forma è rimasta nella letteratura russa come una forma legittima e notevole. Solo che non si può imitare. "Sole luminoso di luglio, che inonda boschi lontani" e "Petr Ivanovič avendo aspirato lentamente la sigaretta" possono essere imitati senza timore. È una strada asfaltata. *Solitaria* è impossibile da imitare perché in questo stile è condensato qualcosa di estremamente personale, impossibile da sottrarre. Quello di *Solitaria* era il classico percorso creativo di una nuova forma letteraria attraverso il metodo dell'anti-letterarietà. La stessa eccezionale individualità del discorso letterario la si riscontra negli attuali diari in versi di Georgij Ivanov. A prima vista, sembra non ci sia cosa più semplice. Ma se qualcuno provasse a imitarla penso che egli stesso capirebbe che è inimitabile, perché in questa forma è brevettato qualcosa di estremamente "personale" che costringe a recepire questi diari in versi come poemi compiuti. A mio giudizio, il sussurro della voce di Ivanov ha solo due antenati nella letteratura russa: la prosa di Rozanov e la poesia di Annenskij. Direi che entrambi possedessero il

dono di un geniale intimismo, e questa loro caratteristica fondamentale li ha immediatamente distinti da tutti gli uomini di lettere che pensavano e scrivevano a voce esageratamente alta. Di letterati di questo tipo ce ne sono sempre stati molti. Nessun altro nella nostra letteratura ha mai saputo parlare così a bassa voce, quasi sussurrando all'orecchio, ma, allo stesso tempo, squarciare l'uomo come con una lametta. Anche Georgij Ivanov possiede questo dono dell'intimismo. È uno degli attributi della sua "strumentazione". E ciò lo avvicina molto spesso alle intonazioni di Annenskij. Non a caso confessa di essere innamorato di tutto "ciò che Annenskij amava passionatamente e che Gumilev non sopportava". La musa di Gumilev, piuttosto marziale, era naturalmente estranea a Ivanov. Non solo nella prosa della *Disintegrazione dell'atomo*, ma spesso anche nel sorrisetto del verso di Ivanov si percepisce il sussurro di Rozanov. "Ripasso i vecchi conti / Morire? Ma no che non muoio"⁵⁹.

Ma allontanandosi dai suoi più anziani maestri, Rozanov e Annenskij, Georgij Ivanov si incammina per il suo particolare, personale percorso all'interno della letteratura russa. La sua poesia è un fenomeno non solo dell'emigrazione russa. Un giorno, se ci sarà la Russia, i piccoli libretti di Georgij Ivanov andranno lì, nella Pietroburgo amata dal poeta e vi rimarranno come riflesso di un grande, magnifico, raffinato poeta, partorito comunque dalla città di Pietro.

[R. Gul', "Georgij Ivanov", *Russkoe zarubež'e*, 1993, 1, pp. 227-235. Traduzione dal russo di Stefano Bartoni]

www.esamizdat.it

⁵⁸ "Černaja krov' iz otkrytych žil / I angel, kak ptica, kryl'ja složil... // Eto bylo na slabom, vesennem l'du / V devjat'sot dvadcatom godu", Ivi, p. 265.

⁵⁹ "Starye sčeta perebiraju. / Umiraju? Da vot ne umiraju", Ivi, p. 322.

A proposito della canzonetta di Georgij Ivanov *Ocup, Ocup, gde ty byl?*

Stefano Garzonio

◇ eSamizdat 2009 (VII) 1, pp. 85-87 ◇

SULL' almanacco manoscritto *Čukokkala* che Kornej Čukovskij tenne a partire dal 1914, quando Il'ja Repin per primo gli dedicò un disegno, firmandolo "I. Repin. Čukokkala"¹, il poeta Georgij Ivanov, in data 21 settembre 1920, inserì una poesiola scherzosa dedicata al giovane membro fondatore insieme a N. Gumilev, G. Ivanov e M. Lozinskij, del *Novyj Cech poetov* [Nuova gilda dei poeti] Nikolaj Avdievič Ocup².

Ne riporto per intero il testo:

Ocup, Ocup, dove sei stato?
Un poema ho composto,
sono stato a Vitebsk, a Mogilev,
che mi lodi Gumilev!

Così ho portato
un poema e del frumento,
carne di maiale e un racconto,
ci andrò ancora una volta.

Cento milioni accumulerò,
comprerò tanti brillanti,
guardate come sono sazio,
con un grasso faccione e famoso.

Stupito il mondo col mio talento,
finirò i miei giorni come un banchiere
carezzandomi l'ombelico,
già non più Ocup, Ocup³.

La poesiola viene collegata da Čukovskij a un altro breve testo poetico dedicato a Nikolaj Ocup e firmato dallo stesso Ivanov insieme a Gumilev e Mandel'stam, *Umerevšij oficer* [L'ufficiale che morì], nel quale si derideva Ocup per l'uso in una sua lirica della forma erronea *umerevšij* invece che *umeršij*.

Nei commentari Čukovskij traccia un breve ritratto di Nikolaj Ocup, della sua capacità di allontanarsi da Pietroburgo negli anni della guerra civile per poi ritornarvi con grandi quantità di derrate alimentari da distribuire ai colleghi di penna. Čukovskij riporta anche la scherzosa interpretazione del cognome del poeta, Ocup, come acronimo, la cui paternità egli attribuì a Blok: *Obščestvo celesoobraznogo upotreblenija piščiči* [Società per un uso appropriato del cibo], oltre a citare una strofe dello stesso Ocup nella quale si offrono immagini culinarie della Russia:

Chi è costei? Forse queste villiche in calde palandrane
all'imbocco di strade di cento verste,
dove la Siberia è segnata da villaggi-tortine
e gli Urali un enorme timballo⁴.

Prima di passare all'analisi della poesia *Ocup, Ocup, gde ty byl?* è necessario soffermarsi sulla breve ballata *Umerevšij oficer* che Gumilev, Mandel'stam e Georgij Ivanov dedicarono sempre sulle pagine di *Čukokkala* a Ocup.

¹ Il titolo dell'almanacco è derivato dalla combinazione dell'*incipit* del cognome dello scrittore, Čuk, con il toponimo Kuokkala, il villaggio finlandese dove al tempo aveva casa Čukovskij. L'almanacco con i commentari di Čukovskij fu pubblicato poi con notevole intervento della censura nel 1979. Una nuova edizione uscì nel 1999. Solo la terza, uscita nel 2006 a cura di Elena Čukovskaja (*Čukokkala. Rukopisnyj al'manach Korneja Čukovskogo*, Moskva 2006), risponde alle originarie intenzioni dello scrittore. Su questa edizione mi baso io nel presente saggio.

² Ocup era nato a Carskoe Selo nel 1894 e, prima di emigrare nel 1922 a Berlino (nel 1924 si stabilì poi in Francia), aveva pubblicato il volume di liriche *Grad* (Peterburg 1922). Proprio insieme a Georgij Ivanov ripubblicò a Berlino le raccolte della Gilda dei poeti dopo la morte di Gumilev. Si veda L. Allen, "S dušoj I talantom...". Štrichi k portretu Nikolaja Ocupa", N. Ocup, *Okean vremeni*, Sankt-Peterburg-Düsseldorf 1993, pp. 3-24.

³ "Ocup, Ocup, gde ty byl? / Ja poemu sočinil, / S'ezdil v Vitebsk, v Mogilev, / Pust' pochvalit Gumilev. // Tak už mnoj zave-

deno: / To poema, to pšeno, / To svinina, to razskaz, / S'ezžu ja ešče raz. // Sto mil'onov nakoplju, / Brilliantov nakuplju, / Posmotrite, kak ja syt, / Tolstorož i znamenit. // Udiviv talantom mir, / Žizn' okonču kak bankir, / Svoj poglaživaja pup, / Už ne Ocup, ne Ocup", *Čukokkala*, op. cit., p. 336.

⁴ "Kto ona? Eti l' baby v tepluškach / Na razbegach stoverstnych dorog, / Gde Sibir' o selen'jach-vatruškach / I Ural – širočajšij pirog", Ivi, p. 338. La *vatruška* è appunto una pasta con *tvorog*, sorta di latticino analogo alla ricotta. Il *pirog* è una torta o timballo dolce o salato con ripieno.

Questo è il breve testo:

L'UFFICIALE CHE MORÌ
(Ballata)

Al Colonnello Belavenec
ognuno consegnò un uovo,
il colonnello Belavenec mangiò tante uova.
Abbiate compassione di Belavenec
che morì per un uovo⁵.

Questa breve lirica, che sembra riprendere i toni della poesia scherzosa dei poeti del Novyj Satirikon (Mandel'stam, che sulla rivista di Arkadij Averčenko aveva pubblicato alcune liriche, coltivò con costanza la poesia satirica e scherzosa), ma anche delle parodie della poesia dilettantesca e provinciale offerte dai poeti del gruppo Omfalos (V. Babadžan, M. Lopatto, N. Bachtin), aveva come suo riferimento diretto una circostanza reale della vita di Ocup. Il giovane poeta, "rubicondo e ottimista", era tornato una volta a Pietroburgo con la notizia che nella città affamata era in arrivo un intero vagone di uova destinate agli scrittori. Quando il prezioso carico giunse sulla Bassejnaja al Dom Literatorov si scoprì che per le lunghe soste le uova erano oramai tutte irrimediabilmente marce e il tanfo che proveniva dal vagone lo confermava. Tra i tanti scrittori accorsi rimase solo un vecchietto in un giaccone militare, Belavenec appunto, il quale si mise a rompere tutte le uova alla ricerca di quelle ancora commestibili⁶.

Questa seconda poesia collettiva dedicata a Ocup fu pubblicata per la prima volta da Čukovskij nel 1966⁷. Sulla sua paternità non esistono pareri unanimi, giacché nell'album di M. Škapskaja e nelle memorie di Vs. Roždestvenskij l'*exprompte* è attribuito al solo Mandel'stam, mentre nel libro di Ol'ga Forš *Su-masšedšij korabl'* [La nave dei folli] al solo Gumilev⁸.

Il *polkovnik* Belavenec, avvelenato dalle uova marce del vagone annunciato da Nikolaj Ocup,

è certamente un personaggio che discende dal folclore urbano⁹, ma può anche avere come riferimento d'epoca quel Petr Ivanovič Belavenec (1873-1936, in realtà capitano di marina) che aveva partecipato alla redazione della *Voenna-ja enciklopedija* [Enciclopedia militare] di I.D. Sytin (Sankt-Peterburg 1911-1915).

La canzonetta *Ocup, Ocup, gde ty byl?* fu pubblicata per la prima volta nella prima edizione di *Čukokkala* del 1979¹⁰. Successivamente il testo fu inserito da V. Krejd nel volume G. Ivanov, *Nesobrannoe* [Opere inedite, 1987]¹¹, dove il critico, riportando i dati relativi a Ocup e alla sua opera, riferiva anche del giudizio in definitiva incoraggiante di Ivanov sui primi versi di Nikolaj Ocup e di alcuni giudizi critici di Ocup su Ivanov¹².

La canzonetta *Ocup, Ocup, gde ty byl?* si costruisce sul motivo della nota poesiola del folclore urbano pietroburghese *Čižik-pyžik, gde ty byl?* [Lucarino-cerbiattino, dove sei stato?], costituita da quattro tetrapodie trocaiche con due coppie di rime tronche bacciate. Ne riporto il testo nella versione più diffusa, risalente al XIX secolo:

Lucarino-cerbiattino dove sei stato?
Sulla Fontanka ho bevuto la vodka.
Ne ho bevuto un bicchierino, ne ho bevuti due:
mi ha cominciato a rintronare la testa¹³.

La quartina si riferirebbe agli studenti dell'elitario Imperatorskoe učilišče pravovedenija [Scuola imperiale di giurisprudenza] che fu

⁵ "UMEREVŠIJ OFICER / (Ballada). / Polkovniku Belavencu / Každyj dal po jajcu. / Polkovnik Belavenec / S'el mnogo jaec. / Požalejte Belavenca, / Umerevšego ot jajca", Ivi, p. 337.

⁶ Si veda *Čukokkala*, op. cit., pp. 338-339.

⁷ K. Čukovskij, *Čto vspomnilos'*, Idem, *Prometej*, Moskva 1966, I, p. 247.

⁸ Si veda O. Mandel'stam, *Sobranie sočinenij*, Moskva 1993, I, p. 282.

⁹ Nota a questo proposito Ju. Leving: "La figura parafolclorica del colonnello, di questo curioso 'generale meno', oggetto di motti infantili e scherzi degli adulti del tipo 'Il colonnello Belavenec mangiò molte uova' (Mandel'stam a quattro mani con Gumilev), si è sistemata da tempo alla periferia della coscienza dell'*intelligencija*", Ju. Leving, "V dome durakov: pesni nevinnosti – oni že opyta", *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2003, 62, p. 124.

¹⁰ *Čukokkala*, Moskva 1979, p. 266.

¹¹ G. Ivanov, *Nesobrannoe*, Orange 1987, p. 88 (ripubblicato in Idem, *Stichotvorenija*, Sankt-Peterburg 2005, p. 432).

¹² Idem, *Nesobrannoe*, op. cit., pp. 138-139.

¹³ "Čižik-pyžik, gde ty byl? / Na Fontanke vodku pil. / Vypil rjumku, vypil dve / – Žašumelo v golove". Il termine *pyžik* è forse riconducibile alla denominazione dialettale del piccolo del cervo, o meglio alla sua pelliccia, con la quale si realizzavano colbacchi e colletti per l'abbigliamento dei ragazzi, si veda G.S. Vinogradov, *Strana detej*, Sankt-Peterburg 1999, pp. 11-12.

aperto a Pietroburgo sulla Fontanka nel 1835¹⁴ e che aveva come divisa per gli iscritti un'uniforme di color verdegiallo che ricordava il piuemaggio di un lucarino¹⁵. L'istituto ebbe tra i suoi corsisti vari rappresentanti del movimento dei *petraševcy*, il compositore Petr Čajkovskij e i poeti Aleksej Žemčuznikov e Aleksej Apuchtin. La poesiola potrebbe essere nata già verso la metà del XIX secolo, forse nell'osteria ubicata presso il palazzo del mercante Nefedov non lontano dall'istituto, dove i *čičiki-pyžiki* usavano ritrovarsi. Essa ha avuto una serie ricchissima di imitazioni, rifacimenti e parodie¹⁶. Senza entrare nel merito di questa tradizione è necessario comunque rilevare come i rifacimenti e le parodie tendevano a superare le dimensioni della quartina (in definitiva una *častuška*) per svilupparsi in testi di più ampio respiro. È questo il caso della canzonetta scherzosa composta da Georgij Ivanov, il quale sul motivo di questa poesiola del folclore pietroburghese costruisce una breve lirica di quattro strofe rispettando la struttura metrico-rimica del prototipo folclorico.

Si può anche ipotizzare che il collegamento alla canzone *Čičik-pyžik* in relazione a Ocup potesse essere suggerita dall'ulteriore allargamento semantico e intertestuale della canzonetta che nel folclore urbano tende a incrociarsi con un altro testo dello stesso genere, il noto stornello *Cyplenok žarenyj* [Pulcino arrostito], di chiara tematica alimentare¹⁷.

A proposito della definizione di chiusa di

Ocup – *tolstorož i znamenit* [dal grasso faccione e famoso] – è curioso rilevare la consonanza con un passo del *Roman bez vran'ja* [Romanzo senza bugie] di Anatolij Mariengof:

Sulla Tverskaja, scendendo un po' oltre al Kamergerskij, si trovava questa "culla della gloria". E la nutrice che tenne a balia e lanciò una cospicua famiglia di poeti rissosi e poi famosi, era il baro siberiano e barista Afanasij Stepanovič Nesterenko *dal grasso faccione* e alto come un chiosco di giornalaio¹⁸.

Certo Ocup non aveva nulla in comune con A.S. Nesterenko, ma la combinazione dei due aggettivi è quantomeno curiosa ed è evidentemente riconducibile a uno stereotipo letterario.

In conclusione si può rilevare come i poeti acmeisti amassero coltivare i generi poetici minori, non fossero poi così restii ad accostarsi alle forme del folclore letterario cittadino e avessero creato uno specifico retaggio poetico dedicato alla quotidianità, al *byt*. Di questa tradizione molto si è scritto, specie per quanto riguarda i membri del primo Cech poetov [Gilda dei poeti], eppure ancora oggi molto rimane da prendere in esame al fine di ricostruire nei dettagli l'intera esperienza di quella scuola letteraria. In questa prospettiva la figura di Georgij Ivanov risulta di primaria importanza e non solo per i suoi scritti memorialistici, ma anche per la concreta e effettiva partecipazione quotidiana alla vita letteraria pietroburghese prima dell'esilio¹⁹.

www.esamizdat.it

¹⁴ Fu fondato per iniziativa del principe P.G. Ol'denburgskij e su un progetto M.M. Speranskij.

¹⁵ Si veda N. Sindalovskij, "Krupa', 'lisjata', 'koroedy'. Fol'klor studenčeskogo Peterburga", *Neva*, 1998, pp. 181-187.

¹⁶ Si veda Idem, *Peterburg v fol'klore*, Sankt-Peterburg 1999, p. 48 e seguenti. Secondo un'altra versione la canzone farebbe riferimento a un nobile che faceva di cognome Čičov, ma da tutti chiamato semplicemente Čič (si veda E. Vodovozova, *Istorija odnogo detstva*, Petrozavodsk 1963, p. 71). Peraltro la formula "Vypil rjumku, vypil dve" sembra ricollegarsi alla serie delle canzonette sull'atamano Platov, cui sembra rifarsi la poesia di F. Sologub *Vypil čarku, vypil dve* [Ho bevuto una coppa, ne ho bevute due, 1912] (si veda A.S. Archipova, E.Ju. Michajlik, "Čičik, mesjac i chorej – pročitaj stat'ju skorej", *Kirpičiki: Fol'kloristika i kul'turnaja antropologija segodnja*, Moskva 2008, p. 475).

¹⁷ Si veda A.S. Archipova, E.Ju. Michajlik, *Čičik*, op. cit., pp. 476-478.

¹⁸ A. Mariengof, *Roman bez vran'ja. Ciniki. Moj vek, moja molodost', moi druž'ja i podruži*, Leningrad 1988, p. 20.

¹⁹ Sulla Pietroburgo di Georgij Ivanov si veda il recente studio di I.S. Prichod'ko e A.E. Rylova, "Peterburgskij tekst v tvorčestve Georgija Ivanova", *Literatura russkogo zarubež'ja (1920-1940-e gody) Vzgljad iz XXI veka*, Sankt-Peterburg 2008, pp. 174-180.

Посмертный дневник

Diario *post mortem*

Georgij Ivanov

A cura di Alessandro Niero

◇ eSamizdat 2009 (VII) 1, pp. 89-102 ◇

I

Александр Сергеевич, я о вас скучаю.
С вами посидеть бы, с вами б выпить чаю.
Вы бы говорили, я б, развесив уши,
Слушал бы да слушал.

Вы мне все роднее, вы мне все дороже.
Александр Сергеевич, вам пришлось ведь тоже
Захлебнуться горем, злиться, презирать,
Вам пришлось ведь тоже трудно умирать.

Ho nostalgia di voi, Aleksandr Sergeevič.
Vorrei restare un po' con voi davanti a un tè.
Voi parlereste e io, credendo ad ogni cosa,
ascolterei e ascolterei.

Vi sento intimo, vi sento caro sempre più.
Toccò anche a voi, infatti, Aleksandr Sergeevič,
strozzarvi di dolore, andare in collera, sprezzare,
toccò anche a voi una morte tribolata, infatti.

II

Кошка крадется по светлой дорожке,
Много ли горя в кошачьей судьбе?
Думать об этой обмызганной кошке
Или о розах. Забыть о себе.

Вечер июльский томительно душен.
Небо в окне, как персидская шаль.
Даже к тебе я почти равнодушен.
Даже тебя мне почти уж не жаль.

Va un gatto furtivo per un viottolo chiaro,
quant'è penosa la sorte di un gatto?
Pensare a questo gatto inzaccherato
o a delle rose! Esser dimentichi di sé!

Sera di luglio in cui l'afa tormenta.
Il cielo alla finestra è uno scialle persiano.
Anche per te io provo quasi indifferenza.
Anche per te quasi non provo pena.

III

Я жил как будто бы в тумане,
Я жил как будто бы во сне,
В мечтах, в трансцендентальном плане,
И вот пришлось проснуться мне.

Проснуться, чтоб увидеть ужас,
Чудовищность моей судьбы.
... О русском снеге, русской стуже...
Ах, если б, если б... да кабы...

Sono vissuto come immerso nella nebbia,
sono vissuto come immerso nel sonno,
nei sogni, in uno stato trascendente,
ed è arrivata l'ora che mi svegli.

Mi svegli per assistere all'orrore,
alla mostruosità del mio destino.
... La neve russa, il gelo russo...
Ah, se potessi... se mi fosse dato...

IV

Мне уж не придется впредь
 Чистить зубы, щеки брить.
 “Перед тем, как умереть,
 Надо же поговорить”.

В вечность распахнулась дверь,
 И “пора, мой друг, пора!”...
 Просветлиться бы теперь,
 Жизни прокричать ура!

Стариковски помудреть,
 С миром душу примирить...
 ... Перед тем, как умереть,
 Не о чем мне говорить.

D’ora in avanti non sarà più necessario
 lavarsi i denti, radersi le guance.
 “Prima che la morte venga
 bisogna pur parlare”.

La porta per l’eternità si è spalancata,
 e “ormai è tempo, amico, è tempo!”...
 Potermi rischiarare adesso
 e alla vita inviare un grido di esultanza!

Diventar savio come fanno i vecchi,
 riconciliare l’anima col mondo...
 ... Prima che la morte venga
 non ho di che parlare.

V

В громе ваших барабанов
 Я сторонкой проходил –
 В стадо золотых баранов
 Не попал. Не угодил.

А хотелось, не скрываю, –
 Слава, деньги и почет.
 В каторге я изнываю,
 Черным дням ведя подсчет.

Сколько их еще до смерти –
 Три или четыре дня?
 Ну, а все-таки, поверьте,
 Вспомните и вы меня.

Rullavano i vostri tamburi,
 io intanto passavo discosto:
 non sono finito nella mandria
 dei caproni d’oro. Stonavo.

Ma avrei voluto – non nascondo –
 gloria, denaro e onori.
 Dentro una galera languo
 e faccio il computo dei giorni neri.

Quanti ne mancano alla morte:
 tre oppure quattro?
 Pur tuttavia, beh, credetemi,
 anche a voi altri io verrò in mente.

VI

А может быть, еще и не конец?
 Терновый мученический венец
 Еще мой мертвый не украсит лоб
 И в *fosse commune* мой нищий ящик-гроб
 Не сбросят в этом богомерзком Йере.

Могу ж я помечтать, по крайней мере,
 Что я еще лет десять проживу.
 Свою страну увижу наяву –
 Нева и Волга, Невский и Арбат –
 И буду я прославлен и богат,
 Своей страны любимейший поэт...

E se ancora non fosse la fine?
 E sia presto perché una corona da martire
 abbellisca la mia fronte esanime
 e la mia misera scatola-bara sia gettata
 in una *fosse commune* in questa Hyères da Dio negletta?

Posso sognare, almeno, per un po’
 che una decina di anni vivrò ancora.
 Che rivedrò la patria non in sogno:
 la Volga, la Neva, l’Arbat e il Nevskij;
 e avrò la gloria, sarò ricco,
 sarò amatissimo poeta in patria...

Вздор! Ерунда! Ведь я давно отпет.
 На что надеяться, о чем мечтать?
 Я даже не могу с кровати встать.

Assurdità! Sciocchezze! Da tempo è ormai officiato
 il mio canto funebre. Che cosa spero e sogno?
 Neanche dal letto riesco ad alzarmi.

VII

Воскресенье. Удушья прилив и отлив,
 Стал я как-то не в меру бесстыдно болтлив.

Domenica. Asfissia che va e viene,
 mi sono fatto loquace oltremisura, una vergogna.

Мне все хочется что-то свое досказать,
 Объяснить, уточнить, разъяснить, доказать.

Ho ancora voglia di finir di dire,
 spiegare, precisare, chiarire, dimostrare.

Мне с читателем хочется поговорить,
 Всех, кто мне помогали – поблагодарить.

Voglio scambiare due parole col lettore
 e quanti mi abbiano aiutato – ringraziarli.

Есть такие прекрасные люди среди вас.
 Им земной мой поклон в предпоследний мой час.

Ci sono splendide persone tra di loro.
 Nella penultima mia ora – a quelle il mio saluto terreno.

VIII

Ку-ку-реку или бре-ке-ке?
 Крыса в груди или жаба в руке?

Chicchirichì o cra cra cra?
 Ratto che rode in petto o rospo in mano?

Можно о розах, можно о пне.
 Можно о том, что неможется мне.

Si può parlare di rose o di un ceppo.
 Oppure di me, del mio male.

Ну, и так далее. И потому,
 Ангел мой, зла не желай никому.

Beh, e così via. Quindi, mio angelo,
 non augurare il male a chicchessia.

Бедный мой ангел, прощай и прости!..
 Дальше с тобою мне не по пути.

Mio povero angelo, addio e perdonami!..
 Qui si dividono le nostre strade.

IX

Аспазия, всегда Аспазия,
 Красивая до безобразия –
 И ни на грош разнообразия.

Aspasia, sempre Aspasia,
 bella da far star male;
 e non un briciolo di varietà.

А кто она такая?..
 И кто такая Навзикая?..

Ma chi è mai costei?..
 E chi è mai Nausicaa?..

Себя зевотой развлекая,
 Лежу, как зверь больной, в берлоге я –
 История и мифология.

Pascendomi di sbadigli,
 bestia malata, io mi rintano:
 storia e mitologia.

А за окошком нудь и муть,
Хотелось бы и мне уснуть.
Нельзя – бессонница терзает.

Вот елочка, а вот и белочка,
Из-за сугроба вылезает,
Глядит немного оробелочка,
Орешки продает в кредит
И по ночам прилежно спит.

Uggia e foschia di là della finestra,
vorrei addormentarmi anch'io.
Ma non si può: l'insonnia strazia.

Ecco un abete, e poi uno scoiattolo:
sguscia da dietro un cumulo di neve,
osserva un poco intimidito,
vende nocciole a credito
e dorme sodo quando è notte.

X

Ночь, как Сахара, как ад, горяча.
Дымный рассвет. Поыхает свеча.
Вот начертил на блокнотном листке
Я Размахайчика в черном венке,
Лапки и хвостик тонкая нить...

“В смерти моей никого не винить”.

Notte torrida, come all'inferno o nel Sahara.
Alba che fumiga. Una candela arde.
Su un foglietto di bloc-notes ho disegnato,
con una ghirlanda nera, Razmachajčik,
il filo esile della zampetta e della coda...

“Della mia morte non si incolpi nessuno”.

XI

Ночных часов тяжелый рой.
Лежу измученный жарой
И снами, что уже не сны.
Из раскаленной тишины
Вдруг раздается хрупкий плач.

Кто плачет так? И почему?
Я вглядываюсь в злую тьму
И понимаю не спеша,
Что плачет так моя душа
От жалости и страха.
– Не надо. Нет, не плачь.
... О, если бы с размаха
Мне голову палач!

Il greve sciame delle ore notturne.
Giaccio spossato dall'afa
e da sogni che più non sono tali.
Nel silenzio arroventato
d'un tratto risuona un pianto fragile.

Chi piange così? E perché?
Figgio lo sguardo nel buio maligno
e vado comprendendo senza fretta
che a piangere così è la mia anima,
piange di pena e di paura.
– Non piangere, suavia.
... Ah, se un carnefice
mi decollasse con un colpo secco!

XII

На барабанах б мне прогреметь –
Само-убийство.
О, если б посметь!
Если бы сил океанский прилив!
Друга, врага, да и прочих простив.
Без барабана. И вовсе не злой.
Узкою бритвой иль скользкой петлей.
– Страшно?.. А ты говорил – развлечение.
Видишь, дружок, как меняется мнение.

Vorrei rullare su un tamburo le parole:
darsi-la-morte.

Oh, se sapessi osare!
Se mi affluissero, oceaniche, le forze!
Perdonati l'amico, il nemico e gli altri.
Senza tamburo. E nient'affatto incattivito.
Con un lama di rasoio o un cappio insaponato.
– Paura?.. E pensare che dicevi: è uno svago.
Vedi, amico mio, come si cambia parere.

XIII

Дымные пятна соседних окон,
Розы под ветром вздыхают и гнутся.
Если б поверить, что жизнь это сон,
Что после смерти нельзя не проснуться.

Будет в раю – рай совсем голубой –
Ждать как прохладно, блаженно-беспечно
И никогда не расстаться с тобой!
Вечно с тобой. Понимаешь ли? Вечно...

Le finestre dei vicini: macchie fumide;
rose sospirano e si curvano al vento.
Potessi credere alla vita come sonno
e a un immancabile risveglio, dopo morti.

In paradiso – un paradiso tutto azzurro –
così fresca, beata e spensierata sarà l'attesa –
e fra di noi non ci sarà mai più distacco!
Con te per sempre. Lo capisci? Sempre...

XIV

Меня уносит океан
То к Петербургу, то к Парижу.
В ушах тимпан, в глазах туман,
Сквозь них я слушаю и вижу –

Сияет соловьями ночь,
И звезды, как снежинки, тают,
И души – им нельзя помочь –
Со стоном улетают прочь,
Со стоном в вечность улетают.

L'oceano mi trasporta via,
ora a Parigi, ora a Pietroburgo.
Timpano nelle orecchie, nebbia negli occhi:
e attraverso questi e quelle vedo e sento;

la notte splende di usignoli
e come fiocchi si squagliano le stelle,
e le anime – cui non si può prestare aiuto –
prendono il volo gemebonde,
prendono il volo gemebonde per l'eterno.

XV

Зачем, как шальные, свистят соловьи
Всю южную ночь до рассвета?
Зачем драгоценные плечи твои...
Зачем?... Но не будет ответа.

Не будет ответа на вечный вопрос
О смерти, любви и страдании,
Но вместо ответа над ворохом роз,
Омытое ливнями звуков и слез,
Сияет воспоминанье
О том, чем я вовсе и не дорожил,
Когда на земле я томился. И жил.

Perché, come ossessi, cinguettano usignoli
tutta la notte al sud fino a che albeggia?
A quale scopo le tue spalle care..?
A quale scopo?.. Ma non vi sarà risposta.

Non vi sarà risposta all'eterno perché
del morire, l'amare e il soffrire?
Ma in luogo di risposta brilla,
sospeso sopra un cumulo di rose,
lustrato da scrosci di lacrime e suoni, il ricordo
di ciò che sommamente trascuravo
quando languivo sulla terra. E vivevo.

XVI

Все розы увяли. И пальма замерзла.
По мертвому саду я тихо иду
И слышу, как в небе по азбуке Морзе
Звезда выкликает звезду,
И мне – а не ей – обещает беду.

Tutte le rose sono vizzate. La palma è intirizzita.
Per un giardino morto vado silenzioso
e sento in cielo una stella che chiama
in alfabeto Morse un'altra stella,
e annuncia – non a lei, ma a me – sventura.

XVII

В зеркале сутулый, тощий,
Складки у бессонных глаз.
Это все гораздо проще,
Будничнее во сто раз.

Будничнее и беднее –
Зноен опаленный сад,
Дно зеркальное. На дне. И
Никаких путей назад.

Я уже спустился в ад.

Lo specchio mi rimanda curvo, scarno,
grinzosi gli occhi insonni.
Molto più semplice è, però, la cosa,
prosaica il centuplo.

Più misero e prosaico
è il giardino bruciato dall'arsura.
Il fondo dello specchio. Là. E manca
qualsiasi via per ritornare.

Sono già sceso giù all'inferno.

XVIII

“Побрили Кикапу в последний раз,
Помыли Кикапу в последний раз!
Волос и крови полный таз,
Да-с”.

Не так... Забыл... Но Кикапу
Меня бессмысленно тревожит,
Он больше ничего не может,
Как умереть. Висит в шкапу –
Не он висит, а мой пиджак –
И все не то, и все не так.

Да и при чем бы тут кровавый таз?
“Побрили Кикапу в последний раз...”

“Hanno rasato Kikapú l'ultima volta,
hanno lavato Kikapú l'ultima volta!
Sangue e capelli colmano il catino,
sissignore”.

Non fa così... Non ricordo... Ma Kikapú
mi agita insensatamente,
nient'altro riesce a fare
se non morire. È appeso nell'armadio:
ma non è lui, è la mia giacca;
va tutto storto, non come dovrebbe.

E poi che c'entra qui il catino insanguinato?
“Hanno rasato Kikapú l'ultima volta...”

XIX

Было все – и тюрьма и сума,
В обладании полном ума,
В обладании полном таланта,
С распроклятой судьбой эмигранта
Умираю...

C'è stato di tutto: prigionie e miseria;
nel pieno della mia lucidità,
nel pieno del mio talento,
da emigrante – sorte dannatissima –
io muoio...

XX

Пароходы в море тонут,
Опускаются на дно.
Им в междупланетный омут
Окунуться не дано.

Si inabissano i piroscafi in mare,
vanno a fondo.
In un gorgo tra i pianeti
non è dato loro immergersi.

Сухо шелестит омега,
Тянет вечностью с планет...
И кому какое дело,
Что меня на свете нет?

Fruscio secco del vischio,
soffio d'eterno dai pianeti...
Ma a chi vuoi che mai importi
che io al mondo non ci sia?

XXI

В ветвях олеандровых трель соловья.
Калитка захлопнулась с жалобным стуком.
Луна закатилась за тучи. А я
Кончаю земное хождение по мукам,

Tra i rami di oleandro trilla un usignolo.
Si è chiuso il cancello con un colpo lamentoso.
La luna è rotolata oltre le nubi. E io
termino il mio terreno andare fra le pene,

Хождение по мукам, что видел во сне –
С изгнанием, любовью к тебе и грехами.
Но я не забыл, что обещано мне
Воскреснуть. Вернуться в Россию – стихами.

l'andare fra le pene viste in sogno:
l'esilio, l'amore per te e i peccati.
Ma non dimentico che mi fu fatta la promessa
di risorgere. Tornare in Russia in versi.

XXII

... И Леонид под Фермопилами,
Конечно, умер и за них.

... E alle Termopili Leonida
morì, naturalmente, anche per loro.

Строка за строкой. Тоска. Облака.
Луна освещает приморские дали.
Бессильно лежит восковая рука
В сиянии лунном, на одеяле.
Удушливый вечер бессмысленно пуст,
Вот так же, в мученьях дойдя до предела,
Вот так же, как я, умирающий Пруст
Писал, задыхаясь. Какое мне дело
До Пруста и смерти его? Надоело!
Я знать не хочу ничего, никого!

Un verso dopo l'altro. Angoscia. Nuvole.
La luna rischiara gli spazi lontani costieri.
Una mano cerea è posata impotente
su una coperta al luccichio della luna.
La sera soffocante è senza senso vuota;
come me, giungendo al limite dei suoi tormenti,
come me, anche Proust, moribondo,
scriveva ansante. E che mi importa mai
di Proust, della sua morte? Sono stufo.
Non voglio sapere nulla, né di nessuno!

... Московские елочки,
Снег. Рождество.
И вечер, – по-русскому, – ласков и тих...
“И голубые комсомолочки...”
“Должно быть, умер и за них”.

... Gli abeti a Mosca,
la neve. Natale.
Dolce e quieta è la sera – *à la russe*...
“E a essere azzurre, ora, sono le giovani del *Komsomol*...”
“Sono morto, a quanto pare, anche per loro”.

XXIII

Из спальни уносят лампу,
Но через пять минут
На тоненькой ножке
Лампа снова тут.

Portano via la lampada dalla stanza,
ma di qui a cinque minuti
sul suo stelo sottile
la lampada sarà di nuovo qui.

Как луна из тумана,
Так легка и бела,
И маленькая обезьяна
Спускается с потолка.

Come la luna, lieve e bianca,
esce dalla nebbia,
così una piccola scimmia
si cala dal soffitto.

Серая обезьянка,
Мордочка с кулачок,
На спине шарманка,
На голове колпачок.

Садится и медленно крутит ручку
Старой, скрипучей шарманки своей,
И непонятная песня
Баюкает спящих детей:

“Из холода, снега и льда
Зимой расцветают цветы,
Весной цветы облетают
И дети легко умирают.
И чайки летят туда,
Где вечно цветут кресты
На холмиках детских могилоч,
детей, убежавших в рай...”

О, пой еще, обезьянка!
Шарманка, играй, играй!

Una scimmia grigia
dal viso grande un pugno,
un organetto sulla schiena,
una cuffietta sulla testa.

Si siede, ruota lenta la manovella
del suo vecchio organetto cigolante,
e una canzone incomprensibile
culla i bambini nel sonno.

“Sbocciano i fiori d’inverno
tra il freddo, la neve e il gelo,
cadono i petali a primavera
ed è facile che i bimbi muoiano.
E volano i gabbiani là
dove fioriscono in eterno croci
sui monticelli delle tombe
dei bimbi fuggiti in paradiso...”

Oh, canta ancora, scimmietta!
Organetto, suona, suona!

XXIV

А что такое вдохновенье?
– Так... Неожиданно, слегка
Сияющее дуновенье
Божественного ветерка.

Над кипарисом в сонном парке
Взмахнет крылами Азраил –
И Тютчев пишет без помарки:
“Оратор римский говорил...”

Ma che cos’è l’ispirazione?
– Ecco... Inaspettato, appena
appena luminoso un soffio
di brezza divina.

Sopra un cipresso, dentro un parco torpido,
darà in un frullo di ali Azraele;
e, senza cancellare, Tjutčev scrive
“L’oratore romano diceva...”

XXV

Вас осуждать бы стал с какой же стати я
За то, что мне не повезло?
Уже давно пора забыть понятия:
Добро и зло.

Меня вы не спасли. По-своему вы правы.
– Какой-то там поэт...
Ведь до поэзии, до вечной русской славы
Вам дела нет.

Con che diritto potrei mai, io, giudicarvi
perché mi è andata male?
È tempo di scordare ormai i concetti
di “buono” e di “cattivo”.

Salvato non mi avete. Siete nel giusto, a modo vostro.
– Un tale che scriveva versi...
Della poesia, l’eterna gloria russa,
non vi interessa.

XXVI

За столько лет такого маянья
По городам чужой земли
Есть от чего прийти в отчаянье,
И мы в отчаянье пришли.

– В отчаянье, в приют последний,
Как будто мы пришли зимой
С вечерни в церковке соседней,
По снему русскому, домой.

Con tutti questi anni di tormenti
per le città di una terra straniera
c'è di che giungere alla disperazione,
e alla disperazione siamo giunti.

– Alla disperazione, all'ultimo rifugio,
quasi che fossimo d'inverno giunti,
dal vespro in una chiesetta vicina,
passando per la neve russa, a casa.

XXVII

До нелепости смешно
Так бесславно умереть,
Дать себя с земли стереть,
Как чернильное пятно!

Ну а все же след чернил,
Разведенных кровью, –
Как склонялся Азраил
Ночью к изголовью,

О мечтах и о грехах,
Странствиях по мукам –
Обнаружится в стихах
В назиданье внукам.

Risibile fino all'assurdo
è questo morire inglorioso,
farsi cancellare dalla faccia della terra
come una macchia di inchiostro!

Eppure una traccia di inchiostro
diluita con il sangue –
su come si curvasse Azraele
a notte sopra il capezzale,

su vagheggiamenti e sogni,
sul peregrinare fra le pene –
sarà rinvenuta nei versi,
sarà di monito ai nipoti.

XXVIII

Отчаянье я превратил в игру –
О чем вздыхать и плакать, в самом деле?
Ну, не забавно ли, что я умру
Не позже, чем на будущей неделе?

Умру – хотя еще прожить я мог
Лет десять иль, пожалуй, даже двадцать.

Никто не пожалел. И не помог.
И вот приходится смываться.

[Август 1958 г.]

Ho mutato la disperazione in gioco:
da sospirare e piangere che c'è, in effetti?
Non è curioso forse che morirò
la settimana prossima, al più tardi?

Morrò, ma avrei potuto ancora vivere
una decina di anni o – metti – una ventina.

Non ho avuto pietà da nessuno. Né aiuto.
E ora tocca togliersi di mezzo.

[Agosto 1958]

XXIX

Для голодных собак понедельник,
А для прочего общества вторник.
И гуляет с метелкой бездельник,
Называется в вечности дворник.

Per i cani affamati – lunedì
e martedì per la restante società.
E gira con la scopa un fannullone
detto spazzino ora e sempre.

Если некуда больше податься
И никак не добраться домой,
Так давай же шутить и смеяться,
Понедельничный песик ты мой

[Август 1958 г.]

Se non hai dove sbatter la testa
ed è impossibile che arrivi a casa,
su, mettiamoci a scherzare e a ridere,
o cagnolino mio del lunedì.

[Agosto 1958]

XXX

Теперь бы чуточку беспечности,
Взглянуть на Павловск из окна.
А рассуждения о вечности...
Да и кому она нужна?

Не избежать мне неизбежности,
Но в блеске августовского дня
Мне хочется немного нежности
От ненавидящих меня.

[Август 1958 г.]

Poter avere un pizzico di sventatezza,
guardare Pavlovsk dietro un vetro.
E il discettare sull'eternità...
Ma quella, poi, a chi mai serve?

Non potrò eludere l'ineludibile,
ma nel bagliore di un giorno agostano
vorrei avere un poco di dolcezza
da chi mi odia.

[Agosto 1958]

XXXI

Вечер. Может быть, последний
Пустозвонный вечер мой.
Я давно топчусь в передней –
Мне давно пора домой.

В горле тошнотворный шарик,
Смерти вкус на языке,
Электрический фонарик,
Как звезда, горит в руке.

Как звезда, что мне светила,
Путеводно предала,
Предала и утопила
В Средиземных волнах зла.

[Август 1958 г.]

Sera. Forse l'ultima
mia vaniloquente sera.
Da tempo io scalpiccio in anticamera:
è tempo che rincasi.

In gola ho un bolo nauseabondo,
un sapore di morte sulla lingua;
una torcia elettrica
mi brilla in mano quale stella.

Stella che mi era luce e astro,
stella-guida che ha tradito,
ha tradito ed è affogata
tra le onde mediterranee del male.

[Agosto 1958]

XXXII

Вот елочка. А вот и белочка
Из-за сугроба вылезает,
Глядит, немного оробелочка,
И ничего не понимает –
Ну абсолютно ничего.

Ecco un abete. Ed ecco uno scoiattolo:
sguscia da dietro un cumulo di neve,
osserva un poco intimidito,
e non capisce nulla,
beh, proprio nulla nulla.

Сверкают свечечки на елочке,
Блестят орешки золотые,
И в шубках новеньких с иголки
Собрались жители лесные
Справлять достойно Рождество:
Лисицы, волки, медвежата,
Куницы, лоси остроногие
И прочие четвероногие.

... А белочка ушла куда-то,
Ушла куда глаза глядят,
Куда Макар гонял телят,
Откуда нет пути назад,
Откуда нет возврата.

[1958]

Brillano candeline sull'abete,
luccicano nocchie d'oro
e con le loro pellicette nuove nuove
gli abitanti del bosco, radunati,
festeggiano il Natale degnamente:
volpi, lupi, cuccioli d'orso,
martore, alci dalle corna aguzze
e i vari altri quadrupedi.

... Ma lo scoiattolo è andato via,
è andato dove portano le zampe,
dove non ha casa il diavolo,
dove la strada non riporta indietro,
dove non c'è ritorno.

[1958]

XXXIII

Если б время остановить,
Чтобы день увеличился вдвое,
Перед смертью благословить
Всех живущих и все живое.

И у тех, кто обидел меня,
Попросить смиренно прощенья,
Чтобы вспыхнуло пламя огня
Милосердия и очищенья.

Poter fermare il tempo!
Così che il giorno, ingrandendo, raddoppi,
e benedire prima della morte
chi vive e ciò che vive – tutti.

E a quanti mi hanno offeso
chiedere umilmente scusa,
così che avvampi la fiamma del fuoco
che dà misericordia e purifica.

XXXIV

Ликование вечной, блаженной весны,
Упоительные соловьиные трели
И магический блеск средиземной луны
Головокружительно мне надоели.

Даже больше того. И совсем я не здесь,
Не на юге, а в северной царской столице.
Там остался я жить. Настоящий. Я – весь.
Эмигрантская быль мне всего только снится –
И Берлин, и Париж, и постылая Ницца.

... Зимний день. Петербург. С Гумилевым вдвоем,
Вдоль замерзшей Невы, как по берегу Леты,
Мы спокойно, классически просто идем,
Как попарно когда-то ходили поэты.

Il giubilo dell'eterna e beata primavera,
gli inebrianti trilli d'usignolo,
il magico brillio della luna mediterranea
mi hanno vertiginosamente stufato.

E anche di più. E io non sono affatto qui,
non sono al sud, ma nella capitale augusta al nord.
Sono rimasto a vivere lassù. Io quello autentico. Io intero.
La fola dell'emigrazione è solo un sogno,
e anche Berlino, Parigi e Nizza odiosa.

... Giorno invernale. Pietroburgo. Io e Gumilev,
seguendo, quasi riva del Lete, la Neva ghiacciata,
placidi e classici ci limitiamo a camminare,
come un tempo in coppia solevano andare i poeti.

XXXV

Бороться против неизбежности
И злой судьбы мне не дано.
О, если б мне немного нежности
И вид на “Царское” в окно –
На солнечную ту аллею,
Ту, по которой ты пришла.
Я даже вспоминать не смею,
Какой прелестной ты была
С большой охапкою сирени,
Вся в белом, в белых башмаках,
Как за тобой струились тени
И ветра ласковый размах
Играл твоими волосами
И теребил твой черный бант...

– Но объясни, что стало с нами
И отчего я эмигрант?

Combattere l'inevitabile
e un destino maligno non mi è dato.
Oh, potessi avere un grano di dolcezza
e una finestra che su Carskoe si apre –
sul viale, su quel viale solatio
che per venire percorresti.
Non oso neanche ricordare
quanto tu fossi deliziosa
con quella gran bracciata di lillà,
biancovestita, bianche anche le scarpe,
come fluissero le ombre alle tue spalle
e il vento, nel suo slancio carezzevole,
giocasse con i tuoi capelli
dando scossette al fiocco nero...

– Ma spiegami che ci è successo
e perché mai io sono un emigrato?

XXXVI

В небе нежно тают облака:
Все обдуманно и все понятно.
Если б не бессонная тоска,
Здесь бы мне жилось почти приятно
И спокойно очень. Поутру
Вкусно выпить кофе, прогуляться
И, затеяв сам с собой игру,
Средь мимоз и пальм мечтам предаться,
Чувствуя себя – вот здесь – в саду,
Как портрет без сходства в пышной раме...

Если бы забыть, что я иду
К смерти семимильными шагами.

Nel cielo si sciolgono dolci le nuvole:
è stato meditato tutto e tutto è chiaro.
Non fosse stato per l'angoscia insonne
qui avrei vissuto in modo quasi grato
e molto in pace. Alla mattina
bere il caffè con gusto, passeggiare
e, intrapreso un gioco con me stesso,
abbandonarmi ai sogni tra mimose e palme
e in giardino – proprio qui – sentirmi
come un ritratto dissomigliante in una ricca cornice...

Poter dimenticare che procedo
verso la morte a passi lunghi sette miglia!

XXXVII

Во сне я думаю о разном,
Но больше все о безобразном,
О том, что лучше промолчать,
Когда вам нечего сказать,

Что помнить следует об этом
Зря разболтавшимися поэтам.

Nel sonno penso a varie cose,
ma sempre più a ciò che è orrendo,
al fatto che sia meglio stare zitti
quando da dire non si ha nulla,

e che dovrebbero pensare a questo
i poeti che hanno sproloquiato.

XXXVIII

Поговори со мной еще немного,
Не засыпай до утренней зари.
Уже кончается моя дорога,
О, говори со мною, говори!

Пусть прелестных звуков столкновенье,
Картавый, легкий голос твой
Преобразят стихотворенье
Последнее, написанное мной.

[Август 1958 г.]

Parla con me ancora un poco,
prima dell'alba non addormentarti,
già la mia strada volge al termine,
oh, parla con me, su, parlami!

Che l'urto fra suoni squisiti
e la tua voce fievole e arrotata
sappiano trasfigurare la poesia,
l'ultima poesia che ho scritto.

[Agosto 1958]

[G. Ivanov, *Posmertnyj dnevnik*, Idem, *Sobranie sočinenij v trech tomach*, Moskva 1994, I, pp. 553-590. Cura e traduzione dal russo di Alessandro Niero]



NOTA DEL CURATORE

Persuasato solo fino a un certo punto di quanto prescrivo-
no le teorie in materia di traduzione poetica, e convin-
to che ogni autore faccia storia a sé, approfittando di questa
breve nota per dire che, pur tentato inizialmente da una
possibile resa in rima di *Posmertnyj dnevnik* (che ho pre-
ferito rendere come *Diario post mortem*, anziché come
Diario postumo), ho optato infine per una versione so-
stanzialmente letterale ma, mi auguro, non priva di mu-
sicalità. In questa sede non intendo addentrarmi in di-
scorsi critici sull'opera di Ivanov: mi limito a osservare
che la difficoltà maggiore per chi si appresti a volgerlo in
italiano consiste in quel suo caratteristico alternare un
dettato limpido (acmeistico e “puškiniano”, si vorrebbe
dire) a deliberati, prosastici abbassamenti di tono: con-
trasto che, sebbene in russo risulti composto e, per co-
sì dire, raccolto dalla rete di salvataggio delle rime, non
per ciò risulta sedato o disinnescato. Insistere sulle rime
in italiano avrebbe rischiato di conferire fin da subito alla
lirica ivanoviana un eccesso di letterarietà (letterarietà
che mi accorgo essere fatalmente connaturata alla nostra
lingua scritta) che, credo, avrebbe potuto nuocere al te-
sto, minando la possibilità di recuperare il suddetto con-
trasto. Esso penso che meglio si ottenga svincolandosi
dalle rime e provocando in italiano sbalzi di tono dosati,
tuttavia, in modo tale da non precipitare nella prosa *tout
court*.

Per non appesantire il testo tradotto e frenare il flusso
poematico del *Diario* ho creduto opportuno radunare qui
le note esplicative.

IV Мне уж не придется впрддь... [D'ora in avanti non sarà più ne-
cessario...]

La presenza *in absentia* di Aleksandr Puškin, già in qualche modo di-
chiarata nell'*incipit* della lirica I, *Aleksandr Sergeevič, ja o vas skučaju...*
[Ho nostalgia di voi, Aleksandr Sergeevič...], viene ribadita al sesto ver-
so con il richiamo alla celebre *Pora, moj drug, pora! pokoja serdce prosit*
[È tempo, amico mio, è tempo, il cuore chiede pace, 1834].

VIII Ку-ку-реку или бре-ке-ке?... [Chicchirichì o cra cra cra...]

Dietro il verso *Krysa v grudi ili žaba v ruke?* può leggersi in filigrana
il detto *lučše sinica v ruke čem žuravl' v nebe* [meglio una cinciallegra
fra le mani che una gru nel cielo], simile all'italiano “meglio un uovo
oggi che una gallina domani” (e che inizialmente mi aveva fatto pro-
pendere per una scelta del tipo: “Né uovo oggi né gallina domani”). La
resa di questo verso è complicata, tuttavia, dall'attivarsi del significato
traslato del vocabolo *žaba* [rospo], che, se accompagnato dall'aggettivo
grudnaja, indica l'*angina pectoris*, rimandando all'infermità dello
stesso Ivanov. Considerata l'impossibilità di contemplare tutto ciò in
traduzione, ma ritenendo importante suggerire le condizioni precarie
di salute in cui versava il poeta (vedi *krysa v grudi* [ratto in petto]) e il
senso di disagio (vedi il viscido di *žaba v ruke* [rospo in mano]) che ne
deriva, ho pensato di scegliere una via letterale, aggiungendo soltanto
il verbo “rodere” quale segnale di tormento fisico.

IX Аспазия, всегда Аспазия... [Aspasia, sempre Aspasia...]

L'Aspasia in questione è Aspasia di Mileto, amante di Pericle ateniese.

X Ночь, как Сахара, как ад, горяча... [Notte torrida, come all'in-
ferno o nel Sahara...]

La comparsa del curioso animaletto chiamato Razmachajčik va conte-
stualizzata all'interno del personale bestiario di Ivanov, che era solito
scarabocchiare un Razmachajčik sui manoscritti o sulle lettere. Esso
compare anche nella prosa *Raspad atoma* (si veda in proposito G. Iva-
nov, *La disintegrazione dell'atomo*, traduzione di S. Guagnelli, *eSamiz-
dat*, 2004, 2, pp. 210-223).

XVI Все розы увяли. И пальма замерзла... [Tutte le rose sono vizi-
ze. La palma è intirizzita...]

Al quarto verso spicca la ripresa ironica di un verso della lirica di Mi-
chail Lermontov *Vychožu odin ja na dorogu...* [Esco solo sulla stra-
da... , 1841], cosa non insolita in Ivanov, che aveva dialogato in mo-
do simile con l'autore di *Un eroe del nostro tempo* anche nella poesia
Melodija stanovitsja cvetkom... [La melodia diventa fiore... , 1951].

XVIII Побрили Кикапу в последний раз... [Hanno rasato Kikapú l'ul-
tima volta...]

L'attacco riprende quasi letteralmente i primi versi della poesia *Konec
Kikapu* [La fine di Kikapú, 1914] di Tichon Čurilin (1885-1946).

XXII Строка за строкой. Тоска. Облака... [Un verso dopo l'altro.
Angoscia. Nuvole...]

L'epigrafe costituisce un'autocitazione dalla poesia *Svoboden put' pod
Fermopilami...* [Alle Termopili la strada è sgombra... , 1957]; la stessa
viene autocitata anche nel finale, ma in traduzione è stato necessario
disambiguare il passato perfetto *umer*, riferibile sia a Leonida sia, co-
me qui si è interpretato, allo stesso Ivanov; la resa libera del penultimo
esplicita il taglio ironico impresso dal poeta alle ragazze della gioventù
comunista, le *komsomolčki*, che hanno colonizzato con la loro pre-
senza fisica non soltanto lo spazio concreto evocato da Ivanov, ossia le
sponde della Crimea (si vedano questi versi di *Svoboden put' pod Fer-
mopilami...* : *I golubye komsomolčki, I Vizža, kupajutsja v Krymu* [E le
giovani del *Komsomol*, / strillando, fanno il bagno in Crimea]), ma an-
che quello immaginario, fatto appunto di spensierate ragazze “azzur-
re” rimpiazzate qui, con amaro contrasto, dalle latrici di un'ideologia
arcigna.

XXIV А что такое вдохновенье... [Ma che cos'è l'ispirazione...]

Probabile richiamo a un verso della poesia *V černom nebe – slova načer-
tany...* [Nel cielo nero le parole sono tracciate... , 1918] di Marina Cve-
taeva; l'ultimo verso riprende l'*incipit* della poesia *Ciceron* [Cicerone,
1829] di Fedor Tjutčev.

XXXII Вот елочка. А вот и белочка... [Ecco un abete. Ed ecco uno
scoiattolo...]

Nel terz'ultimo verso dell'originale, *kuda Makar gonjal teljat*, Ivanov
gioca con il modo di dire *kuda Makar teljat ne gonjal*, all'incirca il no-
stro “a casa del diavolo”; in italiano ho cercato di riprodurre lo stesso
meccanismo.

XXXVI В небе нежно тают облака... [Nel cielo si sciolgono dolci
le nuvole...]

Sarà superfluo ricordare che nel terz'ultimo verso Ivanov allude a una
sua raccolta, *Portret bez schodstva* [Ritratto dissomigliante, 1950].

XXXVIII Поговори со мной еще немного... [Parla con me ancora un
poco...]

Qui, come in molti altri componimenti dell'ultimo periodo della sua
vita, Ivanov si rivolge alla moglie, Irina Odoeceva (1895-1990).

Desidero ringraziare Galina Murav'eva per i puntuali e
preziosi consigli datimi in sede di traduzione.

A metà settembre e altre poesie sparse

Georgij Ivanov

Traduzioni di R. Poggioli e A.M. Ripellino

◇ eSamizdat 2009 (VII) 1, pp. 103-104 ◇

COME AMO I PANNELLI FIAMMINGHI

Come amo i pannelli fiamminghi
dove, fra gli ortaggi e i pesci e il vino,
la ricca selvaggina su un piatto vassoio
svaria con splendore di ambra gialla.

E la battaglia dipinta da un antico pennello:
un soldato dalla tromba luccicante,
nugoli di polvere, una catasta di morti
e dappertutto cavalli impennati!

Ma per me più gradite e più care di quelle bellezze
sono le masse di pioppi lungo le sponde,
il rabesco dei cordami e la rosea spuma
dei fantasiosi tramonti del Lorenese.

1914



VASO CON FRUTTA

Pesanti chicchi d'uva e mele e prugne
dai contorni morbidi e precisi.
Ogni riflesso è ombreggiato con cura,
tutte le vene sottili si vedono sotto la buccia.

Sopra le pere campeggia un mellone tagliato,
dinanzi al quale si ammucchiano melagrane bronzine;
nel mezzo un enorme ananasso pieno di boria
con il suo serto inghirlanda tutto il vaso.

Quel vaso adorno di rampicante luppolo
fu modellato dalla vivace semplicità di un Elleno:
nel suo piede tranquille bocche di ragazzi
premono zampogne pastorali.

1915



COME L'ARPA DI EOLO

Come l'arpa di Eolo sospira la tristezza
e si accendono i ceri delle stelle
e il lontano tramonto è uno scialle persiano
che ravvolge spalle delicate.

Perché gli usignoli fischiano senza posa,
perché sbocciano e si spengono i tramonti,
perché le tue spalle preziose
sono delicate come perle e declivi come il cielo?

Oh, poter diventare candela di cera,
poter diventare esànime stella
e come lo sbiadito broccato del tramonto
sciogliersi assurdamente sopra l'acqua languida!

1921



FUGGE ORMAI LA NOTTURNA FRESCURA

Fugge ormai la notturna frescura,
palpita il primo raggio tra le foglie
e la lampada spenta della luna
fumiga scomparendo nelle nuvole.

Ora dell'alba! Ora consueta del distacco!
Stormisce una quercia, rifugio di innamorati,
le mani si uniscono ancora una volta,
si danno un ultimo bacio le fredde labbra



Sì, sono belle le classiche aurore,
quando il mare agitato scaraventa
i suoi flutti sul marmo dei gradini
e i gabbiani si librano e il respiro è più lieve.

Ma io amo i raggi di un'altra Aurora
cui non è dato fiorire,
il raggio nebulosa che indora le montagne
e la lontana veduta nell'ampia finestra.

Fumiga il boschetto madido di pioggia,
sul tetto del mulino il gallo canta
e, sonando un lamentoso piffero,
vaga dietro il suo gregge un piccolo pastore

1920



DA UNA NUVOLO, DA UNA ROSEA SPUMA

Da una nuvola, da una rosea spuma,
appena animati di sangue verde,
nel luccichio della luna si vedono
i giardini di un califfato incognito.

Lassù malinconia, primavera, frescura
e fuggevole argento.
Tutti i contorni di un tale giardino
sono simili a piume di struzzo.

Là un'odalisca incantata
scintilla da lungi di perle
e al prigioniero sulla torre scivola
un biglietto dal becco d'un roseo colombo.

Io sento la tenue fragranza
di boscaglie diafane e di erbai
e vola un alito di lieve musica,
misterioso, verso di me dalle nuvole.

Ma questo dura soltanto un attimo:
ecco di nuovo il silenzio della mia camera,
le cortine di mussola a coriandoli
e la luna di Kamennyj ostrov.

1920



NELLE SERATE NOSTALGICHE

Nelle serate nostalgiche, quando
son diafane le tinte della sfioritura,
come ventagli dipinti
voi vi schiudete, memorie.

Stormiscono queruli gli alberi, la luna
ricorda un pallido disco di cammeo
e l'eco ripete i nomi
di Elisabetta o di Salomè.

Ed io torno ad amare la terra
perché così solenni sono i raggi del tramonto,
perché con il suo lieve pennello Antoine Watteau
una volta ha sfiorato il mio cuore.

1920



A METÀ SETTEMBRE

A metà settembre la stagione
si fa sempre fredda e diseguale.
Si trasmuta il cielo in un telone,
tutto sembra tenero e teatrale.

Ogni pietra ed ogni filo verde,
oscillando forse a malapena,
strane come in Maeterlinck, disperde
le sue voci d'anima che pena.

“Amo e muoio”, mormora un sussurro.
“Guarda: il cuore mi si fa di cera”.
“Presto verso il paradiso azzurro
manderemo l'anima leggera”.

Nell'autunno è dolce quando imbruna,
e ravvolge l'anima una rete,
quelle voci udire ad una ad una,
e specchiarsi in fondo all'acque chete.

E con un leggero capogiro
passeggiar sul verde pavimento,
accendendo come in un sospiro
una sigaretta contro il vento.

[*Poesia russa del Novecento*, a cura di A.M. Ripellino, Parma 1954, pp. 203-207 (“Come amo i pannelli fiamminghi”, “Vaso con frutta”, “Come l'arpa di Eolo”, “Fugge ormai la notturna fredda”, Sì, sono belle le classiche aurore”, “Da una nuvola, da una rosea spuma”, “Nelle serate nostalgiche”); *La violetta notturna. Antologia di poeti russi del '900*, a cura di R. Poggioli, Lanciano 1933, p. 131 (“A metà settembre”)]

Quattro racconti

Georgij Ivanov

◇ eSamizdat 2009 (VII) 1, pp. 105-125 ◇

GISELLE

(RACCONTO DI UN BOHÈMIEN)

Questa storia comincia da lontano. Ma, a causa di uno strano “inganno ottico” di piani tra loro confusi (la guerra, la rivoluzione, il destino), ne ricordo più chiaramente di tutto l’inizio.

Quella mattina di settembre del 1911 si è impressa nella mia mente in ogni suo particolare. La bisboccia ebbe inizio tardi, era stata organizzata all’ultimo momento.

Kokoša Kuznecev, persona allegra e avvezza agli scandali, nonché esperto fannullone, artista sconosciuto e noto giocatore di biliardo, alle undici e mezza si ricordò (o s’immaginò) che era il suo onomastico e che occorreva festeggiarlo. Il motivo di questa decisione e del ritardando con cui era stata presa si doveva a una lunga (e per Kokoša fortunata) battaglia al biliardo nella sala Dominique impregnata di fumo e coperta di sputi, eppure chissà perché particolarmente apprezzata dai “veri giocatori”. Kokoša, per circa sei ore di fila, aveva dato battaglia a uno zerbinotto capitato in quel luogo per sua sfortuna. Lo “zerbinotto” non doveva essere al corrente né della fama della stecca di Kokoša, né della perfida maniera che questo maestro di biliardo aveva nel fingersi inizialmente una pecorella e poi all’improvviso, dopo che la passione e le puntate erano cresciute come una palla di neve, nel mostrare la sua incredibile maestria, nota in tutte le sale da biliardo di San Pietroburgo.

Il gioco terminò intorno alle undici. Intontito dalle sconfitte e dagli innumerevoli boccali di birra, lo “zerbinotto” se ne andò, accordando la rivincita per l’indomani; Kokoša invece,

ridendosela sotto i baffi, gettò al biscazziere un pezzo da dieci rubli appallottolato e se ne andò sulla Prospettiva Nevskij con una ferma intenzione: festeggiare subito, e senza freni, il suo onomastico.

Ricordo distintamente, in tutti i suoi particolari, la fine di questo festino. Il disordine spaventoso nell’appartamento di Kokoša: mozziconi, rimasugli, bottiglie vuote. Tra gli ospiti vi era chi a stento riuscì a trascinare le gambe fino a casa, chi dormiva e chi – avendo bevuto cose più forti o solo più prudentemente – se ne stava seduto e beveva disgustato fra sorsi di caffè nero l’ultimo cognac. La finestra, non ancora sigillata in vista dell’inverno, è spalancata sul fiume Fontanka, grigio e annessiato, che incomincia lentamente a risplendere, e questo quadro “alla luce chiara, spietata del giorno”¹ è particolarmente poco attraente. I mozziconi, le bottiglie, i volti gonfi, assonnati, l’omelette fritta sul fornello a spirito... In breve, una scena che tutti abbiamo visto decine di volte e che per esperienza ci si può immaginare alla perfezione. Di sicuro non solo non avrei notato tutte queste minuzie, ma difficilmente avrei conservato un qualche ricordo di questo onomastico se non si fosse distinto tra una moltitudine di feste simili per un solo fatto...

Ecco di che si trattava. Mentre gli ubriachi russavano negli angoli, e il caffè si riversava sulla tovaglia, e il fumo dell’omelette si spargeva nel cielo grigio, suonarono nell’anticamera. Sbadigliando, il padrone andò ad aprire. Si sentì una voce alta (per come la ricordo adesso, era un suono forte, giovane e – cosa particolarmente straordinaria per il mio orecchio in quella cir-

¹ Citazione alterata di un verso della poesia di A. Blok *Pered sudom* [Dinnanzi al giudizio, 1915].

costanza – *sobrio*), il tintinnio di uno sperone, il rumore di una sciabola.

Con Kokoša entrò nella camera un giovane ufficiale alto, dagli occhi azzurri e pallido, con l'uniforme da soldato della guardia e le spalline da alfiere. Lo conoscevo appena, si chiamava A. e si era intrufolato nella nostra bohème solo qualche volta; adorava il teatro, la musica, la poesia. L'avevo conosciuto in uno di quei salotti "artistici" di Pietroburgo poco tempo prima e mi aveva colpito la sua straordinaria bellezza, nella quale c'era qualcosa di angelico. La bellezza in un uomo è una qualità a doppio taglio: nella maggior parte dei casi un volto maschile troppo bello appare sdolcinato e un po' stupido. Ma nel volto di A. vi era davvero qualcosa di "divino", qualcosa di cui ci si può innamorare, come di un quadro o del tramonto sul mare...

Anch'io ero rimasto "attratto" da A. avendolo incontrato qualche volta, poi, s'intende, mi ero dimenticato della sua esistenza.

Chi l'avrebbe detto allora che diciassette anni dopo, a Parigi, avrei scritto di lui. E chissà se A. a quel tempo, poté pensare che molti anni più tardi il destino avrebbe permesso a un ragazzino musicista, conosciuto chissà dove e per caso, di sfiorare i brandelli di quella strana ragnatela nella quale finì per rimanere impigliato e perire...

A. entrò, splendendo d'un sorriso roseo e sobrio (ricordo perfettamente che sorrideva), assordando le nostre orecchie assottigliatesi per l'ubriacatura e l'insonnia con il suono sobrio della sua voce, lo sferragliare della sciabola e il tintinnio argenteo degli speroni. Ci salutò a uno a uno con un'espressione tale come se non si fosse accorto del pietoso smarrimento generale, e nostro in particolare. Gli offrirono del cognac. Bevve un bicchierino, ma rifiutò il secondo. Dopo aver cortesemente ascoltato una stupida barzelletta raccontata da qualcuno, si alzò, gettò un mozzicone dalla finestra e andò nello studio con Kokoša. Dopo cinque minuti A. andò via. Kokoša spiegò che era passato (a quanto pare erano vicini di proprietà e amici d'in-

fanzia) per saldare un debito di gioco. Voci forsennate: "Ha perso e ha promesso che avrebbe pagato alla fine del mese e d'un tratto, sul fare del giorno, li ha portati. A. è un buon diavolo, e che bell'uomo, eh! E in più ha portato i soldi, bravo! Signori, per oggi vi chiedo di dormire bene, e domani di nuovo qui per trincare. Chi non viene non è amico del capitano di cavalleria in pensione, Nikolaj Kuznecov".

Successe al mattino. Verso sera passò da me un amico per informarmi della novità che già tutti conoscevano, tutti tranne me che stavo ancora dormendo beato. La novità era la seguente: avevano trovato A. nei pressi di Černa-ja rečka² con la testa forata da una pallottola. Era morto in ospedale senza riprendere i sensi. L'unica parola che in punto di morte aveva pronunciato fu: "Giselle".

A quel tempo si parlò molto della morte di A. Si fecero supposizioni su cosa avrebbe potuto costringere al suicidio, in un modo così inaspettato e terribile, un uomo giovane, bello, evidentemente felice. Altri andarono perfino oltre, e sebbene dall'inchiesta giudiziaria fosse stato confermato il suicidio, si misero a fare supposizioni su di una pistola, sull'inclinazione dello sparo, trassero conclusioni da quello che avrebbero potuto significare le ultime parole dell'uomo in fin di vita. Poi, com'è d'uso, l'interesse per la questione si placò. A. giaceva nella tomba, le chiacchiere sul suo conto a poco a poco cessarono, tutti se ne dimenticarono.

Passò un anno, un altro ancora... Venne la guerra. Nella nota battaglia di Tannenberg perì il fiore della guardia russa. Ricordo di come, in quei giorni, un ufficiale disse tristemente in mia presenza: "Ha avuto fretta il nostro A. Avesse aspettato un poco, adesso riposerebbe da eroe, sarebbe stato meglio...". Al suono di queste parole, per un minuto mi immaginai A. ancora vivo, il suo sorriso, le sue gote rosa, i suoi splendidi occhi celesti, ed ebbi subito pietà di lui per quella compassione egoistica che era stata mostrata nei suoi confronti e che, in sostanza,

² Luogo del duello mortale di A.S. Puškin.

altro non era che una varietà dell'indifferenza umana, una varietà garbata. . .

La seconda parte della storia (se si può chiamare storia) è confusa, indefinita, nebulosa. Tra l'altro, anche il tempo a cui si riferisce è indefinito, nebuloso, *confuso*.

Agosto o settembre 1917. Il governo provvisorio è ancora al potere. Pietroburgo è ancora capitale, la Russia è ancora in guerra. I bolscevichi sono ancora in clandestinità. Ma col passare dei giorni questo *ancora* assume sempre più un senso ironico. Ancora? Per molto? Sì, uno-due mesi. E poi. . .

... Stella verde, fratello dell'acqua e del cielo,
tuo fratello, Petropoli, sta morendo³

scrive di quei giorni il più incantevole poeta russo. A proposito, in questa Petropoli morente, sullo sfondo minaccioso di una Russia che andava a fondo, si gozzovigliava a perdifiato, tanto più a perdifiato quanto più ci si avvicinava alla fine. Non si sa da dove, come da sotto terra, comparve una moltitudine di tizi nuovi che sperperavano denaro in quantità, una moltitudine di donne, di industriali svedesi, di consoli cubani che organizzavano quasi ogni giorno, non si capisce né perché né per come, serate sbalorditive.

Una volta capitai per caso a uno di quei ricevimenti. Non so chi fosse il proprietario del sontuoso appartamento sulla prospettiva Aptekarskij. Come in un sogno ricordo enormi stanze dorate, molto cibo costoso, del vino ancora più pregiato, una folla di ospiti a me sconosciuti, una folla elegante e insolente dalla quale spirava un odore complesso per quei tempi: una sottile mescolanza di tabacco egiziano, profumo di controspionaggio, *Origan*, *Guerlain* e sangue. . . E ancora più spettrale, ancora più nebuloso – come se si trattasse di un sogno nel sogno – ricordo un volto femminile pallido, non

bello direi, scarno. Gli occhi grigi guardano con cattiveria e tristezza, le labbra truccate sorridono freddamente. Un volto al tempo stesso grazioso e ripugnante, non lo si vorrebbe ricordare ma è impossibile da scordare.

Poi scompare anche quest'ombra di realtà. Nella memoria una lacuna, il vuoto. Non vi è niente di misterioso in questo. Semplicemente erano trascorsi circa sei mesi da quando l'ultima volta avevo bevuto del vino. Qui invece il cognac Martell, lo champagne, i liquori, e per giunta la noia imbarazzante dell'uomo capitato in una compagnia a lui estranea, e consapevole del fatto che, volente o nolente, gli sarebbe toccato di restare fino al mattino. Nell'autunno del 1918 attraversare Pietroburgo, dall'Aptekarskij fino a via Znamenskaja, non era uno scherzo: basta solo pensare al vuoto, nero, terribile Campo di Marte, attraverso il quale passa appunto il mio tragitto. . . Così, nella mia memoria a causa dello champagne, dei liquori, della noia c'era una lacuna. E quando nella coscienza incomincia di nuovo a delinearsi qualcosa, non si tratta delle pareti dorate dell'appartamento tra le quali mi ero ubriacato, tra le quali *noi* ci eravamo incontrati. È un misto di buio, tepore, profumo di capelli, profumo di pelle tiepida e di una voce femminile stridula, strana, meravigliosa e ripugnante.

All'inizio non comprendo del tutto cosa dice questa voce: "Saremo felici. Certo, lo siamo già, è così caldo, così tenero, che voglia di dormire! L'estero, grandi alberghi, una vita ricca, splendente". Di cosa parla? Forse sono citazioni da qualche romanzo. Ma come stranamente insistente, fredda risuona la sua voce. E perché ripete più volte quanto già detto? Ho già sentito che saremo felici, e anche dell'estero ho già sentito parlare. E perché con tanta insistenza ripete che devo ricordarmene, non dimenticarlo mai? Ministero di guerra. Scaffale D. Cartellina N. Che cos'è, la continuazione del romanzo? Mi addormento definitivamente (o è solo un'impressione). E vedo come, nella penombra della camera sconosciuta, la donna, sollevata-

³ Citazione alterata della poesia di O. Mandel'stam *Na strašnoj vysote bluždajuščij ogon'!* [Sulla terribile altura il fuoco errante, 1918].

si sul letto, compie dei gesti da sensitiva con le mani e mi ripete: “Non lo puoi scordare. Ricorda. Scaffale D. Cartellina N. ... Saremo felici. Ricorda”.

“Cosa volete da me?”, dico, riuscendo a stento a parlare. “Cosa volete da... che ministero, che scaffale? Io non lavoro al ministero... Io suono il contrabbasso”, pronuncio con uno sforzo terribile, sebbene io sia un violinista, in procinto di offuscare Paderewski⁴, e ovviamente detesti il contrabbasso. Ma non mi viene in mente niente che riguardi il violino, le corde, e in generale la musica, così mi accontento del contrabbasso.

In quell'istante, come una gatta, lei si sdraia veloce, con dolcezza, al mio fianco. “Dormi, dormi, dormi”, dice con un bisbiglio tenero, rapido, come se fischiasse. “Sono tutte sciocchezze. Credimi. Non pensare a niente, dormi, dormi, dormi”.

Avvicina alla mia bocca un bicchiere, mi sostiene la testa. “Bevi, bevi”, sento un sussurro tenero, insistente, sibilante, e ingoio qualcosa di dolce e inebriante. “Bevi, bevi. Dormi, dormi”. E io bevo e mi addormento.

E sento nel sonno: “Sono tutte sciocchezze. Dimentica tutto. Io ti amo, io sono Giselle...”.

Tutti questi particolari vennero a galla tempo dopo, a poco a poco, una settimana, un mese, un anno più tardi... All'inizio ricordai solo la sensazione mista di tenerezza e repulsione con la quale mi svegliai (a casa mia, accompagnato il mattino presto su una carrozza da un soldato), e ancora quel tremendo, insistente bisbiglio simile a un sibilo: “Dormi, dormi, dormi... Io sono... Giselle”.

Non sapevo né il cognome, né l'indirizzo (e addirittura non avevo nemmeno la certezza che fosse successo davvero e che non l'avessi sognato). E non volevo sapere il nome sul passaporto della mia Giselle notturna, non mi interessava sincerarmi che essa non fosse un fantasma. Meno di tutto, allora, ero dell'umore di

continuare questo strano sogno: il disgusto dominava visibilmente la tenerezza del ricordo di quella notte. Mentre il pensiero che con lo stesso nome sulle labbra – Giselle – allora era morto A., semplicemente non mi venne in mente...

Ed ecco l'epilogo della mia “novella”. Un epilogo già dell'emigrazione.

Nell'inverno del 1923, con il mio violino, mi ritrovai in Germania. Dopo la Russia sovietica, da dove ero appena fuggito affamato, sporco ed esasperato, Berlino in quei giorni mi sembrò un vero paradiso. La fame di cui si lamentavano i tedeschi per me era ridicola; lo stato d'abbandono in cui versava Berlino si percepiva, dopo Mosca, come un miracolo dell'efficienza dei servizi europei. Avevo sopportato molto di “ogni cosa” nella benedetta Urss, per poco non vi ero morto, mentre ora riposavo con tutto il mio essere. Il mio violino mi dava da mangiare: suonavo nei caffè e nei *nachtlokalen* delle baggianate, senza pensare al passato e senza sbirciare nel futuro...

Ma non è questo il punto. Il fatto è che nell'inverno del 1923, in una piccola città di montagna piena di neve (un luogo di villeggiatura invernale), incontrai lei, Giselle.

La stessa. Sì, la stessa... per colpa della quale allora era morto lo sventurato A.

Tralascio tutti gli antefatti, come ero capitato a Shorn (si chiamava così questa cittadina dell'Harz), la descrizione del viaggio, della natura (sebbene mi sia difficile trattenermi dal caos: erano così belli i pini, il ghiaccio, il sole sullo sfondo dell'enorme, candido monte Brocken, un vero paradiso innevato).

Tralascio tutto questo e vado al punto: il primo giorno, di ritorno per la colazione dopo una lunga, tanto tonificante quanto stancante passeggiata al lieve freddo di montagna, quasi mi scontrai con questa donna sulla porta del sanatorio.

Portava un maglione bianco e una gonna corta dello stesso colore. In modo buffo e con gra-

⁴ I.J. Paderewski (1860-1941), pianista e compositore, personaggio politico polacco.

zia indossava un cappellino da bambina, e proprio come una bambina trascinava uno slittino. Ma il volto era lo stesso, nient'affatto cambiato, pallido e scarno, non bello direi, grazioso e ripugnante al contempo...

La riconobbi subito. Non so se mi sarei deciso a parlarle. Ma il caso che ci aveva fatto incontrare non si limitò a questo: viveva nello stesso sanatorio, e a colazione ci misero a sedere vicini alla *table d'hôte*. Devo ammettere che allora fui riconoscente al caso. Confesso anche che in questa mescolanza nebulosa di qualcosa di ripugnante e adorabile, che allora mi aveva sommerso, ebbi l'impressione che predominasse l'incanto...

Adesso tralascio tutto: quei pochi giorni, questo sogno nel sogno che si ripeteva. Dico a caso pochi giorni, in realtà non ricordo quanti siano stati, se uno, due o dieci.

Non so se lungo fu il sogno,
ma strano fu il risveglio⁵.

Il risveglio fu veramente strano... Lettore, a proposito, sai per caso che cos'è la chiave di un sonetto?

Non pensare che sia impazzito, la mia domanda è inerente alla questione. Sì, la chiave di un sonetto. Una volta provai a scrivere versi e un conoscente poeta mi istruì sulle raffinatezze del mestiere. Si chiama chiave l'ultimo verso di un sonetto. Deve essere costruito in modo tale che il senso dei versi iniziali della poesia si "capovolga" e risplenda di una nuova luce. Tutta la forza nella precisione, nella brevità, nell'essenziale. E sebbene non stia scrivendo un sonetto, ma solo un riassunto sconclusionato della realtà, dirò verso la fine solo alcune parole sulla questione principale.

... Berlino. Una camera d'albergo. L'alba. La finestra è spalancata sul torbido e grigio fiume Spree che incomincia a risplendere, e questo quadro "nella luce chiara, spietata del giorno" ricorda in maniera sorprendente un altro quadro: quella mattina di settembre del 1911, Pie-

troburgo, la Fontanka, l'appartamento di Ko-koša, il viso "angelico" di A. ... Ora quel volto mi guarda dalla fotografia, rovesciatasi per caso dalla valigia, e che per caso ho preso in mano... E di fianco c'è un altro volto, pallido, non bello direi. Gli occhi grigi guardano con cattiveria e tristezza, le labbra truccate sorridono freddamente. E la voce che sibila afferma indifferente: "Sì, sono io...".

Di recente mi è capitato tra le mani il numero di una rivista americana illustrata. Vi ho trovato un ritratto firmato: spia sovietica espulsa dall'America. Il cognome era diverso, ma il volto noto: grazioso e ripugnante al contempo, non lo si vorrebbe ricordare ma è impossibile da scordare.

1929

LA QUARTA DIMENSIONE

Degli spiriti si ride e, in effetti, gli spiriti sono sempre un po' ridicoli. In loro il mistero si confonde strettamente con il comico. Basti pensare al re dei romanzieri d'appendice, l'autore dell'"immortale" Sherlock Holmes nel ruolo di loro gran maestro: a proposito, in un recente congresso – *excusez du peu* – proprio lui ha definito lo spiritismo una religione.

Sì, gli spiriti sono ridicoli. Conan Doyle, che con solennità ha alzato il velo su un altro mondo, non ispira fiducia; i più celebri medium ogni tanto vengono colti in flagrante nella truffa più grossolana... eppure...

Eppure, se ci si mette a pensare, a ricordare, a guardarsi intorno non si può non riconoscere che c'è nella vita qualcos'altro oltre a quello che ciascuno vede e che a ciascuno è visibile, qualcosa di oscuro, strano e terrificante, qualcosa per il quale, riportando le parole del poeta, "c'è una causa ma non c'è una spiegazione".

Ecco, a caso, alcuni esempi. Li riporto senza commentarli. Segnalerò soltanto che tutti questi casi tratti dalla vita di persone differenti sono uniti da una sola caratteristica: sono stati tutti davvero casuali. Nessuno di loro si interessava

⁵ Citazione dalla poesia *Probuždenie* [Il risveglio, 1851, <1829>] di F.I. Tjutčev.

di spiritismo, né era predisposto alla superstizione: i medium, oppure i tavoli roteanti, non li riguardavano...

Nelle malinconiche serate invernali del 1919 gli *habitués* della Casa dei letterati, dopo pranzo, non avevano premura d'andarsene. Le sale insudiciate e pallidamente illuminate della palazzina sulla Bassejna, per quanto cupe fossero, erano sempre più calde, più luminose, più accoglienti della casa di ciascuno di questi "ex uomini", radunatisi qui da ogni parte di una Pietroburgo ora congelata, ora in procinto di sciogliersi per il disgelo. Mangiavano una scodella di brodaglia bollente con dentro una testa d'aringa galleggiante, un cucchiaino di liquida pappa di semola senza condimento, per poi restarsene in disparte, relativamente al caldo, relativamente alla luce, tra uomini tanto disperati, gettati a mare, che fino a poco tempo prima erano stati scrittori, artisti, avvocati, direttori di dipartimento...

Sedevano per lo più in biblioteca: là, anche se lievemente, scoppiettava di legna umida una "stufa" di ghisa, la cui lunga canna nera divideva il soffitto decorato con Grazie e ghirlande di rose. Talvolta conversavano insieme vicino al fuoco. Ecco quello che una volta mentre era là raccontò un famoso avvocato, un vecchietto tutto rinsecchito, proprio vecchio ma con occhi assolutamente giovani e chiari.

"... Eppure anch'io sentivo la vecchiaia, e come. Lo prova che quello che è accaduto ieri, una settimana fa, lo ricordo per caso, come attraverso un velo, e molte cose le dimentico completamente. Mentre ciò che ha trenta, quaranta, cinquant'anni, lo vedo con precisione davanti agli occhi. La tenuta del vecchietto marchese-liberale e la Provenza – sapete quelle colline, i pioppi, la morbidezza delle tinte, magari fosse possibile viverci ora – mi sono davanti distintamente.

Quando capitavo in Francia, facevo sempre una visita al marchese. Nonostante la differen-

za d'età, eravamo molto affiatati. Quella volta capitai inaspettatamente in occasione di una festa di famiglia, l'onomastico del padrone di casa, celebrato secondo lo stile campagnolo, non per un giorno ma per una settimana e più. La camera in cui mi sistemavano di solito era occupata, così mi accompagnarono scusandosi all'infinito – beh, l'antica ospitalità francese – in un'altra, piccola, al terzo piano.

Ed ecco che una volta...

Quando ciò successe mi trovavo lì già da tre o quattro giorni e presto, con mio rammarico, sarei dovuto andarmene. E accadde ecco come.

Dopo cena – ah, signori, potessimo ora cenare così – fumavo seduto vicino a una finestra spalancata e ammiravo la meravigliosa notte di luna. Si erano fatte circa le undici, al castello si coricavano presto, secondo gli usi di provincia. Fra tutti i suoi numerosi inquilini dovevo essere il solo a non dormire ancora. E infatti stavo per spegnere la luce e coricarmi, quando d'un tratto sento aprirsi la porta nella camera accanto, qualcuno entra e si getta sul letto, cosicché scricchiolano tutte le molle. Devo aggiungere che la casa era grande e sebbene di ospiti ne fossero arrivati molti, al piano dove mi avevano alloggiato ero l'unico inquilino. Era una specie di mezzanino destinato alla servitù che viveva tuttavia in un edificio a parte, così di solito il mezzanino rimaneva vuoto. Io questo lo sapevo e, sentiti i passi e lo scricchiolio delle molle, mi meravigliai un po' d'averne un vicino, e per di più così rumoroso: fino a quel momento non s'era mai fatto sentire. Ma fui ancor più meravigliato dal fatto che questo vicino risultò essere una donna. Poi il corpo di qualcuno cadde sul letto con tutta la sua pesantezza e io sentii oltre la parete un pianto femminile, non forte ma distinto, mescolato a esclamazioni discontinue, sconnesse. Agitato, senza sapere cosa fare mi misi ad ascoltare. Il pianto presto si fece meno forte e si trasformò in un leggero singhiozzo. Il letto cigolò ancora una volta, qualcosa cominciò a frusciare, poi tutto cessò. Perplesso, mi misi a letto e, cosa che in gioventù

mi era capitata assai di rado, non riuscii a prender sonno: tendevo continuamente l'orecchio. No, niente, forse la vicina calmatasi si era addormentata. Riflettendo su chi potesse essere, mi addormentai anch'io...

Quando al mattino scesi nel giardino, vi trovai il mio marchese già rasato e ben pettinato, con il suo solito impeccabile abito bianco di flanello. Stava potando con le cesoie i cespugli di rose che amava appassionatamente; alla sua domanda, 'come avete dormito?', gli raccontai della notte precedente.

'Perdonate, devo aver preso un abbaglio', mi affrettai subito ad aggiungere, avendo notato che d'un tratto il suo volto sempre sorridente si era adombrato. 'Mi scusi... forse...'

Sembrava non ascoltarmi.

'In verità... Come ho fatto a non pensarci?... ', borbottò 'dopotutto, per l'appunto... Sono io a dovervi domandare perdono', si rivolse a me. 'Vi assegneranno un'altra stanza oggi stesso. E non raccontate a nessuno dell'accaduto, soprattutto a mia moglie – la metterebbe così in ansia.'

'Certamente, non lo dirò a nessuno... Ma cosa me ne faccio di un'altra stanza... Questa signora non mi ha in nessun modo allarmato...'

'Questa signora', ripeté il marchese con una strana intonazione. 'Questa signora... Attendete, per favore, torno subito, e voi capirete tutto.'

Ritornò con una chiave in mano.

'Vogliate salire', disse.

Salimmo al mezzanino, nella mia camera. Il marchese rimase in silenzio un minuto, battendo la chiave sulle mani, come se stesse riordinando le idee. Poi, con la strana intonazione di prima, iniziò: 'La vostra camera è all'angolo. Questa parete dà sul corridoio. Di conseguenza, voi avreste potuto sentire solo da qui ciò che avete sentito.'

'Certo', ribadì io, senza ancora capire. 'Da qui, certo. Lei è entrata, si è buttata sul letto, poi...'

'Bene', mi interruppe il marchese. 'Venite, vale la pena dare un'occhiata a questa camera.'

La chiave nella serratura girò con difficoltà, come se la porta fosse chiusa da molto. Un'aria viziata, afosa, di un luogo non arieggiato da tempo, mi assalì al volto. Il marchese spinse le imposte. La luce del sole cadde sulla tappezzeria stinta; la ragnatela vecchia di anni era tesa da un angolo all'altro; la polvere giaceva sul pavimento in uno spesso strato. Nella camera non vi era né il letto, né alcun mobile. Era del tutto vuota, evidentemente disabitata...

'La signora', disse il marchese con una pausa, 'di cui avete sentito il pianto, morì qui esattamente cinquantatre anni fa. Ieri, per l'appunto, ne ricorreva l'anniversario. Era una delle cameriere di mio nonno, si avvelenò per un amore infelice...'

"... Da allora dormo vicino alla lampada – non posso spegnerla, è terribile".

Certo, si è ancora nel 1915 e io non so che il mio amico non è semplicemente coraggioso, ma addirittura impavido. Tre anni dopo, nel 1918, tutti avrebbero saputo di quale coraggio, abnegazione, eroismo, fosse dotato questo bel giovinetto dagli occhi neri, fino ad allora completamente sconosciuto. E anche adesso so bene che non è un codardo. Davanti a me una volta, di buon mattino, sulla piazza Sennaja, dove ci eravamo recati in compagnia a mangiare la classica frittata d'avanzi dopo una notte insonne, divise due ubriachi che stavano facendo a botte, senza che temesse né i terribili pugni dell'uno, né il coltello finlandese dell'altro. Conosco inoltre altre cose simili sul mio giovane amico, e sentirgli dire che ha paura di dormire al buio mi suona strano.

Ma lui ripete: "Dormo vicino alla lampada, ho paura di spegnerla...".

E racconta: "... La prima classe la scelsi perché per la prima classe un qualche rispetto era pur rimasto. I sottufficiali non fanno irruzione esigendo che si ceda loro il posto, ed è

più pulito, più tranquillo. Presi la prima classe, trovai uno scompartimento a due cuccette, diedi al cuccettista tre rubli affinché proteggesse la mia pace e mi addormentai immediatamente perché ero molto stanco. Ma quando mi svegliai...

Al mio risveglio la prima cosa che notai con stizza, nonostante la conferma che nessuno mi avrebbe disturbato, fu che il cuccettista aveva fatto entrare lo stesso un altro passeggero. Questo passeggero era seduto in fondo al divano in silenzio, immobile. Aveva in testa un cappello a falde larghe. L'ombra dalle falde cadeva sul volto, rendendolo invisibile. Alla luce azzurrognola della lampada da notte si delineavano chiaramente solo le sue mani, appoggiate sulle ginocchia. Le mani erano scarne, scheletriche.

Pensando irritato al cuccettista che mi aveva ingannato, osservavo il mio inaspettato compagno che strizzava così tanto gli occhi da non accorgersi del mio risveglio. In fin dei conti, che noia mi dà, se ne stia pure seduto. Gli potrei proporre, certo, di sdraiarsi di sopra, ma che pigrizia alzarsi. E poi pare che anche lui stia dormendo: non muoverà un dito, le mani sono come morte. Che mani sgradevoli però. Sì, che stia pure seduto... E io stavo già per addormentarmi, quando d'un tratto qualcosa mi balzò agli occhi.

Quello che d'un tratto compresi era incredibile, assurdo. Nel frattempo era andata così. Andando a letto, avevo chiuso la porta da dentro con la catenella... Nessuno, tranne me, avrebbe potuto toglierla. Nessuno, finché non l'avessi tolta io, sarebbe potuto entrare nella cuccetta... E nello stesso istante in cui compresi ciò le mani terribili, scarne, scheletriche lentamente si sollevarono dalle ginocchia, lentamente nella semioscurità azzurrognola cominciarono ad allungarsi verso di me. Lentamente, a poco a poco, sempre più vicino, vicino al mio volto, vicino alla mia gola...

La locomotiva d'un tratto si mise a fischiare, e questo fischio acuto mi strappò dal torpore. Cominciai a urlare furiosamente, allontanando

da me quelle terribili mani... e mi svegliai. Non era stato che un orribile sogno. Nella cuccetta non c'era nessuno. La catenella scintillava in pace al suo posto. Non era stato che un sogno, ma brrr... che ripugnante. Accesi la luce, bevvi un sorso di cognac, fumai una sigaretta e uscii nel corridoio: mi sarebbe piaciuto non essere solo, vedere qualche faccia, parlare con qualcuno...

All'altra estremità del vagone si affacciavano alcuni passeggeri spaventati, il capo bigliettaio, i cuccettisti. La porta spalancata dava su uno scompartimento a due cuccette come il mio. Il signore disteso sul divano sembrava dormisse. Ma non dormiva, era morto. Il suo volto era deformato, gli occhi sporgenti, sul collo si vedevano chiaramente i segni di dita lunghe, scarne. A terra invece, era buttato un cappello a falde larghe, esattamente come quello... Non apparteneva al signore strangolato: la sua bombetta oscillava proprio lì, sulla cappelliera..."

Nell'autunno del 1923, prima che da Berlino partissi per la Francia, il poeta O. mi invitò all'inaugurazione della sua nuova casa. Si era stufato di vivere nelle pensioni, così aveva affittato un appartamento ammobiliato in viale Kurfürstendam. L'appartamento si trovava al secondo piano di uno di quei sontuosi edifici nel quartiere berlinese di Westend, di quelli che, a quanto pare, sono capaci di costruire solo in Germania. Larga scala di marmo, belle stanze con soffitti alti, ben disposte, anticamera delle dimensioni di un "salon" parigino medio, bagno con piscina, in una parola: un incanto. E bisogna dire che O. tutto questo splendore l'aveva pagato abbastanza caro in rapporto ai prezzi berlinesi d'allora: una cifra astronomica in marchi che del resto non superava in valuta i 5-6 dollari.

L'unica scomodità, inevitabile stando allo standard berlinese, secondo il quale uno straniero non godeva del diritto di prendere in affitto un appartamento autonomamente – la ben

nota furia dei numerosi emigranti, la padrona dell'appartamento! – nel caso di O. decadde. Egli elogiava infatti la propria padrona in tutti i modi: gentile, affabile, servizievole...

Questa donna, ricordo, piacque anche a me. Era una vecchina piccola, vivace, agghindata in modo variopinto; era così raggianti con tutte le sue innumerevoli rughette, quando accoglieva gli ospiti, quando serviva in tavola, quando rispondeva alle domande scherzose che le faceva O. nel suo temerario tedesco: "Jawohl, Herr Doktor... Gewiss, Herr Doktor". Gli ospiti bevevano il Riesling e i famosi Kantorovitz Likor, osservavano i quadri e l'arredamento, passavano da una stanza all'altra ed esprimevano il desiderio di seguire l'esempio, prendendo anche loro in affitto un appartamento simile. O. li scimmiottava. "L'appartamento pure pure, mentre ecco, una padrona come la mia, sarà dura trovarla, non è forse vero *frau Waldorf*?". E quella, con aria di chi non capisce, ma felice, faceva un ampio sorriso: "Jawohl, Herr Doktor...".

Mi trasferii a Parigi. O. visse in Germania, poi fu a Roma, a Ginevra. Ci incontrammo di nuovo solo tre anni dopo. Durante l'incontro mi lasciai scappare un riferimento al suo appartamento berlinese, dove ci eravamo visti l'ultima volta.

O. fece una smorfia.

"Ancora con questo appartamento...".

"Cosa vi prende? Dopotutto eravate così soddisfatto. Cinque dollari... e una padrona così cara...".

"Ecco appunto! Che il diavolo se li fosse presi entrambi, l'appartamento e la padrona insieme. Vi ricordate la mia camera da letto?", cominciò lui. "Sì, sì, con la finestra colorata e con la nicchia. Una camera stupenda. Che se la fosse presa il diavolo. Sicuro. Le cose stavano così. Ero al cinema, poi feci due passi. Sarei voluto andare al caffè, poi pensai a come era comodo, caldo, tranquillo da me a casa, e vi feci ritorno. A cosa serve infatti il caffè, quando la mia *frau Waldorf* – che occorra o meno – preparerà di si-

curo qualcosa da stuzzicare nel caso in cui mi venga fame: delle fette di pane farcite, un'insalata, qualche panino. Tutto sopra una tovaglia pulita, con cura, la teiera è piena di tè fresco, il pane è abbrustolito come piace a me. Fu così che andai a casa. Bevvi il tè, scrissi alcune lettere e mi sdraiai con la stessa gradevole sensazione: come si sta bene, come è piacevole e tranquillo a casa.

Leggo sempre prima di addormentarmi. Ricordo che allora presi le memorie di Casanova, una lettura – come voi sapete – che non dispone alla mistica.

Leggo, e d'un tratto accanto a me una voce soffocata, nostalgica e supplichevole: 'Ich will nicht sterben'.

Tutte le sciocchezze galanti del diciottesimo secolo sparirono dalla mia testa in un istante solo. Che cos'è? Solo una sensazione? Proveniva dalla strada? Non è un'allucinazione, non mi capitano mai, inoltre dalla strada nella mia camera da letto poteva al limite sentirsi solo un colpo di cannone, da tanto isolata che era, come ricorderete. Che cos'era dunque?

Mi vestii. Presi (non si sa perché) una pistola, girai l'appartamento in lungo e in largo. Tutto in ordine, tutto al proprio posto. I lampioni sul Kurfürstendam sono accesi, all'angolo uno *schutzmann* spiega qualcosa a un passante tardivo... Mi calmai un po' e tornai in camera, mi sdraiai e presi di nuovo Casanova. Ma non appena ebbi finito di leggere l'ultima pagina, al mio orecchio di nuovo, in modo ancora più sordo, più lamentevole: '... Ich will nicht sterben...'.
Corsi via dalla camera così com'ero, con addosso la solo biancheria intima. Battevo i denti, tremavo. Mi sembrava d'impazzire. Accesi tutti i lampadari e le lampade dell'appartamento, e mi misi a sedere nell'anticamera dopo aver spalancato la porta sulla scala, pronto a scappare da casa senza guardarmi indietro se solo si fosse sentita ancora questa voce terribile, da ghiacciare l'anima.

Quando il mattino *frau Waldorf* svegliò me,

Quando il mattino *frau Waldorf* svegliò me,

che mi ero addormentato non ricordo come sul divano, il suo volto era pieno di compassione e preoccupazione: ‘Herr Doktor siete ammalato? Cosa vi succede Herr Doktor?’. Ma come cambiò questo volto bonario, non appena le raccontai quello che era accaduto la notte. Da non credere.

Di colpo la mia ‘buona’, ‘gloriosa’ (come spesso la definivo) *frau* Waldorf si trasformò in una megera furiosa. Strillava, batteva i piedi, schizzava saliva. ‘Sie lugen’ – voi mentite – gridava respirando affannosamente non per l’ira e non per l’orrore, ma per entrambe le cose insieme, ‘voi mentite, mentite, non può essere’, sentivo le sue urla deliranti, scendendo le scale. – ‘Sie lugen! Sie lugen! ...’.

Mi trasferii in hotel quello stesso giorno. *Frau* Waldorf non la vidi più, mentre facevo i bagagli non uscì dal suo bugigattolo accanto alla cucina. Sì, non la vidi più, e di questo sono lieto. Ma sul suo conto venni a sapere qualcosa di abbastanza curioso. Un conoscente, un giornalista tedesco, quando gli raccontai questa storia, la ascoltò in silenzio e l’indomani mi inviò un vecchio numero del Berliner Tageblatt. Vi compariva una fotografia dell’edificio sul Kurfürstendam dove avevo vissuto. Le finestre del mio appartamento erano segnate con una croce, e nel medaglione accanto con tutte le sue rughettoni sorrideva il volto di *frau* Waldorf. Di sotto era esposta la sua biografia, abbastanza variopinta: proprietaria di una casa d’appuntamenti, spaccio di cocaina e così via. Le circostanze della misteriosa morte nel suo appartamento di un ricco commerciante di provincia, non si sa come là capitato, erano restate altrettanto oscure. *Frau* Waldorf, arrestata dapprima con l’accusa d’omicidio, era stata poi liberata per mancanza di prove”.

1929

LA SPOSINA NELLA NEBBIA (CASO PARIGINO)

Si sparò alla vigilia del suo compleanno, avrebbe compiuto trentaquattro anni. Età per

fetta per un artista al quale aveva sorriso la gloria. L’intestino non s’era ancora del tutto atrofizzato dopo il lungo e crudele periodo di fame nella celebre Montparnasse, mentre i polmoni anneriti e un po’ marciti nelle sporche e grigie soffitte si potevano ancora ripulire e rinvigorire in Savoia, o sui Pirenei, con il ghiaccio cristallino dell’aria splendente di montagna.

I riconoscimenti erano giunti in tempo per Aleksandrov. In neanche due mesi un giovane spilungone pallido e timido, col berretto provenzale e un impermeabile pietoso, che ogni sera all’angolo del boulevard Raspail guardava con occhi affamati e avidi sempre lo stesso quadro di quella vita che gli scorreva davanti così vicina e così inaccessibile (gli stranieri, le automobili, le luci dei bar, le bancarelle con le ostriche, le finestre con le tende di seta dalle quali fiottava musica africana e dove si concentrava tutto: le donne, i soldi, il cibo, le sigarette inglesi, il calorifero, il sapore fantastico dello champagne non ancora provato), si era trasformato in un presuntuoso giovane “maître” in abito comodo e costoso con cravatta del boulevard Madeleine. Era tornato come nuovo dalla Svizzera dove s’era recato per riposare e curarsi con i primi soldi, piombati così inaspettatamente. Non solo i polmoni e lo stomaco rinvigorirono ai piedi del Montebianco, ma rinvigorì e crebbe, a quanto pare, anche la sua anima. Alcuni studi portati a Parigi e mostrati contro voglia convinsero i più intransigenti intenditori che il mecenate americano di passaggio, “scopritore” di uno sconosciuto pittore russo, non solo non si era sbagliato sul conto di quest’ultimo ma, al contrario, forse non lo aveva valutato abbastanza. L’americano acquistò e portò a Boston nel suo palazzo già pieno di quadri di Matisse e Utrillo, una decina di tele del valido esordiente, tanto che ora nella camera del grande hotel, sul tappeto rosso, sui tavoli e sulle spaziose poltrone di pelle, erano disposti i lavori da cui trasparivano i segni di un talento enorme, quasi maturo. I tre principali commercianti di quadri di via Boesie, tre dittatori della domanda e

dell'offerta nel mondo delle tinte, esaminavano alla luce elettrica (era dicembre, una nebbia giallognola si addensava accanto alla finestra, e Parigi ricordava Londra) questi disegni. Li tastavano, li annusavano e ciascuno cercava di capire quale compenso fisso proporre all'artista al mese per accaparrarsi il diritto di sfruttare il suo sorprendente talento, a scapito degli altri concorrenti. Aleksandrov restava in disparte: sorseggiava del porto, mordicchiava delle patate arrostiti sottili come petali e attendeva tranquillo (aveva appreso l'arte della tranquillità nell'arco della sua vita agiata) che loro cominciasse a contrattare. Sapeva che Duran, il più passionale dei tre, avrebbe proposto probabilmente una cifra superiore, ma sapeva anche che era meglio stipulare un contratto con Leconte, sponsor migliore e mani più fidate. Occorreva essere accorti e prudenti, altra cosa che aveva avuto modo di apprendere dal clima mite, dal riposo, dal conto nella banca di Basilea. Firmò un contratto vantaggioso. Secondo l'accordo stipulato con l'impresario, venne fissata per giugno una mostra coi quadri che Aleksandrov avrebbe dovuto dipingere entro l'inverno. Affittò uno studio e cominciò a lavorare. Così almeno pensavano tutti; così diceva lui, quando ogni tanto passava a La cupola e a La rotonda per far invidia agli amici meno fortunati. Tra l'altro, bisogna dire che si era fatto vedere solo nei primi tempi. Presto la sua lunga figura nello spesso cappotto di cammello scomparve da Montparnasse.

Aleksandrov non invitava nessuno e rifiutava gli altri inviti, così nella bohème decisero che si era montato la testa, che aveva fatto conoscenze più convenienti, che avrebbe lesinato quei dieci, venti franchi che inevitabilmente ogni membro affamato e senza tetto della numerosa confraternita di Montparnasse gli avrebbe chiesto adesso. Dopo aver bonariamente dato ad Aleksandrov del "Salaud", la bohème si dimenticò di lui, secondo l'oblio convenzionale con cui generalmente finisce nel dimenticatoio un artista o uno scrittore: fino alla mostra suc-

cessiva o al successivo libro. Ma di mettersi a schernire o a criticare Aleksandrov durante una sua mostra, i frequentatori dei caffè non ne ebbero l'occasione. Alla fine di marzo i poliziotti in bicicletta, perlustrando all'alba il bosco di Boulogne, lo trovarono riverso bocconi sulla riva del lago, proprio vicino all'acqua. Per terra c'era anche una browning. La pallottola aveva trapassato il suo cuore da parte a parte.

Aleksandrov si suicidò nel 1926. Tre anni dopo fu rinvenuto in modo del tutto casuale un documento davvero strano che gettava una luce terribilmente cupa su questa morte. Aleksandrov, profugo del Kuban', era un uomo solo. Erede di tutti i suoi lavori divenne ovviamente quello stesso monsieur Leconte con cui il pittore aveva stipulato un contratto quinquennale interrotto da una causa di forza maggiore: il colpo sparato al cuore. Insieme ai quadri e ai disegni, passarono a Leconte anche gli oggetti personali di Aleksandrov, non avendo quest'ultimo parenti. O meglio, lo scrupoloso francese li aveva messi in fretta e furia nella macchina dove aveva caricato i quadri, considerando che sarebbe stato più giusto regalare le cose del defunto pittore ai suoi amici più bisognosi piuttosto che lasciarle alla portinaia come favolosa mancia postuma. Si comportò proprio così. Quando nel suo ufficio si presentava un artista accattone, gli regalava quest'abito o quel cappello di feltro nuovo di zecca, o il ricambio della biancheria ricercata appartenente al guardaroba piuttosto rifornito che Aleksandrov si era fatto allora, quando, come è scritto nel suo diario, "ancora non comprendeva l'essenziale". Questo diario venne donato da Leconte a un certo P., che gli si presentò da ultimo per ottenere la sua parte d'eredità, senza trovare né pantaloni da golf né meravigliose camicie di seta, ma solo un pacco con dei libri.

"Ecco qui l'archivio del vostro *comrade* – non mi resta nient'altro, vendetelo a un *bouquiniste*", Leconte gli ficcò in mano un pacco voluminoso e mandò via l'ospite.

In alcuni fogli di carta Ingres azzurra e ruvida, usata per disegnare con il bianco e il color rame, erano impacchettati un prontuario d'inglese, due o tre romanzi, un pacco di riviste d'arte, un manuale di *bon ton* del noto Paul Reboux e un quaderno di tela per gli schizzi riempito ora a penna ora a matita.

“Novità: sto tenendo un diario. Mai, prima d'ora, ho sentito quest'esigenza. Cosa mai vi avrei dovuto appuntare? Fallimenti, povertà, disgrazie... Solo fallimenti, povertà e disgrazie c'erano nella mia vita. ‘Tutte le famiglie felici sono simili fra loro, ogni famiglia infelice è infelice a modo suo’. Forse. Non sta di certo a me polemizzare con Tolstoj. Ma ho come l'impressione che riguardo alla singola vita umana le cose stiano per l'appunto al contrario. Sono le disgrazie ad assomigliarsi sempre: fallimenti, povertà, dolori. Ogni vita felice invece, è felice a modo suo. Con questo diario io svelo la mia vita felice.

La mia nuova vita felice. C'è da quasi due settimane, ma solo oggi ho veramente compreso che è cominciata, dopo aver visto fuori dal finestrino d'un vagone letto la neve e le Alpi. La neve. L'ho guardata con occhi nuovi, con gli occhi di una persona felice. Non mi fa più paura per il freddo, la mancanza di carbone, il mio misero paltò estivo. Gli sci, una gioiosa euforia, un enorme hotel di montagna, un costoso abito sportivo: questo significava la neve. Felicità, anzitutto è libertà. Libertà, anzitutto è denaro. Di soldi ora ne ho molti. Sin troppi, infatti non so come spenderli. E anche di libertà ce n'è fin troppa, chissà cosa me ne farò. Ma non c'è da lamentarsi. Al contrario. Sarebbe davvero fuori luogo trascinarsi dietro, nella nuova vita gioiosa, un'amante oramai venuta a noia; trascinarsela dietro solo perché aveva vissuto con me nella stessa soffitta e perché mi aveva rammendato i calzini logori. Mi vanto d'esser sempre stato un lupo solitario, come mi avevano soprannominato a Montparnasse. Se avessi avuto una donna relitto del passato, di sicuro

l'avrei lasciata coi calzini e la soffitta. Ma sarebbe stato da vigliacchi, e non sta bene iniziare la nuova vita all'insegna della vigliaccheria”.

Più avanti cominciava la descrizione della rinomata stazione di montagna, alcune parole sulla fugace relazione con un'americana di nome Patrizia: “Che nome buffo, Patrizia, e invece lei assomiglia a una graziosa gattina, fa perfino le fusa”, alcune parole inframmezzate da una breve pausa: “Darling, Darling, Darling, per sempre”, poi i baci, le risate e i fiori sul marciapiede. Il ritorno a Parigi. “Il contratto è firmato. Chi l'avrebbe mai detto che ci so fare negli affari! Leconte non ha tirato che un sospiro”. Poi il trasloco nel nuovo studio, grande, luminoso, con il bagno, la sala da pranzo e la camera da letto, “un appartamento intero”.

“La finestra dello studio dà su un giardinetto in stile parigino e davanti, molto vicino, ci sono le finestre di un'altra palazzina. Solo due: la palazzina si affaccia sul giardino di un annesso laterale, e le finestre direttamente sullo stesso livello della mia, la guardano come due grandi occhi. Non è molto piacevole avere lì a portata di mano la vita di qualcun altro. D'altra parte, alle finestre vi sono delle tende di tulle, quindi si può anche fare a meno di guardare.

... Di mattina avevo già dipinto, ma non molto, per lo più avevo messo a posto. Avevo disposto la poltrona in un altro modo, semplicemente così, per piacere. Ozio forzato. Ma si trattava di un ozio artistico. Sentivo che avrei dipinto molto e bene, bene, come mai prima d'ora. Tutta Parigi dovrà andare in visibilio, a giugno, alla mia mostra. Ci andrà eccome. In giornata ho fatto il bagno; è stato bello ma allo stesso tempo anche stupido, avrei potuto raffreddarmi. Poi sono andato a far colazione in un ristorante di lusso. Ho mangiato una bistecca e della frutta cotta, il dottore mi ha ordinato di badare allo stomaco. Però sulla bistecca aleggiavano tutte le aragoste e i fagiani che ora posso permettermi, dunque tutto mi è sembrato più saporito. Ho ordinato una bottiglia di champagne. Ne ho bevuto solo un calice, so che

è nocivo, ma ha fatto un'irresistibile impressione sui lacchè. Si inchinavano come ci si inchina dinnanzi al principe del Galles. Bello. Sono rientrato a piedi. Che nebbia! Sembrava proprio Londra, come la descrivono. Tutto diventa misteriosamente vago, tutti i contorni si sdoppiano. Mi sono perso, voltando non nella mia ma in una strada parallela... Sì, è la facciata laterale della palazzina, le cui due finestre guardano dritte nel mio studio. Un bel palazzo antico, sul portone vi è uno stemma bizzarro. Ho dato un'occhiata, sarei voluto andare oltre, ma in quell'istante è sbucata dalla nebbia una macchina e si è fermata accanto al portone. L'autista è balzato fuori e ha aperto la portiera, sono scesi due sposi novelli. Mi sono fermato, non si deve tagliare la strada come un gatto a due sposini. Pizzo, seta, una quantità di gigli bianchi... La sposina ha voltato il capo e io ho visto il suo volto. Mi ha colpito. Era di una felicità straordinaria, di una felicità inaudita. Gli occhi grandi, chiari, quasi trasparenti guardavano da qualche parte al di sopra di tutto, la bocca rossissima sorrideva. Ma il punto non era lo sguardo, non il sorriso, ma proprio la felicità. Una felicità troppo evidente, troppo grande, troppo profonda per quegli occhi diafani, per le labbra rosse e le pallide mani sottili. Una felicità eccezionale, non umana, addirittura disumana. In essa vi era qualcosa di crudele, rozzo forse, qualcosa di offensivo. E io per un attimo, in effetti, mi sono sentito offeso. Come se lei, questa sposa, avesse preso da sola tutta la felicità terrestre. Come se avesse derubato tutto il mondo, me incluso.

Il portiere ha spalancato le porte della palazzina, e lei, questa giovane sposa troppo eterea, troppo terrestre, troppo felice, è entrata nel portone. Dietro di lei è sfrecciato 'lui': alto, magro, elegante ma banale, con una giacca e un cilindro in mano. La porta si è chiusa. Mi è venuto freddo. Sentivo nella bocca il gusto di ruggine e di gas, il sapore della nebbia. Disgustoso. Ho girato l'angolo e mi sono ritrovato davanti a casa.

A casa ho letto qualcosa e ho esaminato a uno a uno i vecchi schizzi. Che noia. Quella stupida sensazione di disperazione che avevo provato per strada non voleva andarsene. Mi sento stupido e ridicolo. Perché mai dovrebbe interessarmi che una sensuale ragazzina sconosciuta sia innamorata fino all'indecenza? E io cosa c'entro? Non è niente male? Ma di donne niente male a Parigi ce n'è quante ne vuoi, Patrizia non era per niente peggio. E questa accicante sensualità finisce addirittura per respingermi. Ho paura e non voglio. Prima di tutto devo essere libero. Prima di tutto l'arte. È la nebbia che mi fa questo effetto.

Per la prima volta in questi due mesi mi sento insoddisfatto. E il mio studio non mi pare così meraviglioso come ieri. Avrei dovuto dipingere le pareti di un mezzo tono più scuro, di un grigio più intenso. Le poltrone sono troppo morbide e borghesemente lussuose. Comunque sono sciocchezze, in realtà va tutto bene”.

“Oggi è una giornata soleggiata, di una sfumatura sul rosa. Ho lavorato, ma in modo poco produttivo. Le finestre vicine stuzzicano e distolgono l'attenzione. Le quattro del pomeriggio e le tende sono ancora calate. Prima le aprivano sin dal mattino, a volte ho visto un lacchè con una giacca a righe farlo. Forse là ora vi è la camera da letto degli sposini. In tal caso è tutto chiaro, lei è così sensuale.

Ho pranzato con Leconte. Che furbacchione. Mi adula: *cher maître*, voi conquisterete il mondo. Lo so anche senza di lui. Insiste per farsi mostrare i nuovi quadri, a malapena sono riuscito a liberarmene. Mi dica almeno, *cher Aleksandroff*, se ne ha dipinti molti, in fondo la mostra è alle porte. 'Dodici tele'. Ha fatto un ampio sorriso. '*Ca s'est bien*'. A dire il vero, sono anche più di dodici, però intonse. Sul cavalletto c'è sempre quella che avevo iniziato ma non c'è verso di finirla. Mi devo dare una mossa. Le tende sono rimaste sempre abbassate tutto

il giorno. Quando la sera sono rientrato, la luce era accesa dietro di esse, probabilmente era la lampada da notte: era debole, soffusa, sul rosa, come appiccicosa. Che cosa illuminerà ora questa debole luce rosa? Non sono affari miei! È molto più utile escogitare come tracciare nel mio quadro una linea ondulata che non mi riesce. Come è pittoresca la superficie piana...”. Seguono ragionamenti tecnici.

“Oggi a mezzogiorno e mezzo uno degli sfarzosi falpalà di tulle ha cominciato a muoversi e io ho visto la sposa. Sono riuscito a distinguerla bene. Indossava qualcosa di leggero, di bianco, simile a una camicia da notte. Guardava verso il giardino e la mia finestra con gli stessi occhi spalancati e felici che sembravano non vedere. E sorrideva ugualmente felice. No, ancor più felice, non era più un sorriso, bensì una smorfia di felicità. Felice, insaziabile e spossata.

Stava in piedi con la fronte attaccata al vetro, come riposando oppure riprendendo le forze. Alle sue spalle, in fondo alla camera, biancheggiava vagamente un letto basso. È rimasta così un minuto, forse due. Poi s'è voltata di colpo, allungando le mani a qualcuno. Le tende si sono riabbassate.

Sempre la stessa storia. Le tende sono giù. È possibile che lei non si alzi proprio mai, non faccia una passeggiata, non si vesta? Sento che si sta risvegliando in me l'animo della vecchia zitella virtuosa. Sono scandalizzato. Sono pronto a gridare: *c'est honteux!* Io sono capace di rivolgermi alla polizia per porre fine a questa indecenza, a questo vizio e a questa rovina dei costumi. Scherzi a parte, ciò mi irrita veramente. Perché? Che una ragazzina qualunque e uno scemo grande e grosso non si alzino dal letto per cinque giorni? E allora? Buon per loro, che ci restino anche un mese se sono contenti. Tutto questo mi stizzisce, mi fa imbestialire, mi toglie la tranquillità. Oramai non penso ad altro.

Ha riaperto le tende. Di nuovo in camicia, i capelli scompigliati e lo sguardo folle. E di nuo-

vo questa impossibile, bestiale espressione di felicità. La giornata è soleggiata, limpida, ma lei attraverso il tulle appare come avvolta nella nebbia. Come la prima volta quando incedeva col velo e i pizzi, i gigli bianchi, con questo sguardo ammaliante e repellente. Come se la nebbia di quel giorno non si fosse dileguata e fosse scesa lì, in quella camera, l'avesse attorniata e lei vi fosse rimasta immersa. Ha sollevato un braccio. La camicia è scivolata dalla spalla e ho visto un neo ovale sul seno sinistro. La guardavo attraverso il binocolo, doveva vedermi benissimo, ma non si è mossa. Non s'è aggiustata la camicia, non s'è nemmeno voltata, la svergognata. No. Non mi ha visto, non ha visto niente. È chiaro. È avvelenata d'amore e per lei non esiste altro. Ho provato odio verso di lei, rabbia. Avrei voluto frantumare la finestra lanciandovi contro il binocolo, sollevare... uno scandalo. Fare qualsiasi cosa purché quegli occhi chiari, trasparenti, ciechi, mi degnassero consapevoli di uno sguardo, affinché mi vedessero” (“vedessero” era sottolineato).

“Cosa mi succede? Per cosa mi irrito così? Cosa me ne importa? Non sono forse il lupo solitario di un tempo, felice e libero? Ho forse bisogno di qualcosa oltre alla gloria, il denaro e la libertà? Bisogna lavorare, punto e basta”.

“Ieri è partita. È strano, quasi terribile. Non è tanto per la partenza in sé, quanto per il fatto che mi ha reso così inquieto.

Al mattino, per la prima volta in tutti questi giorni le tende erano spalancate. Ho visto il lacchè affacciarsi in camera. D'un tratto s'è avvicinata alla finestra con un pellicciotto e un minuscolo cappello bianco. Il marito era dietro di lei. Lo ha abbracciato al collo e ha preso a baciare a lungo, incredibilmente a lungo. Come se in tutti quei giorni non l'avesse mai baciato. Si sono allontanati dalla finestra e non li ho più visti.

Le tende sono rimaste alzate e non le hanno abbassate neppure di notte. La stessa cosa il giorno successivo. A quel punto ho capito

che se n'era andata. Perché? Che differenza fa baciarsi a Parigi, Nizza o al Cairo?

Dapprima me ne sono rallegrato. Che diavolo, non mi impedirà più di lavorare. Quanti giorni sono stato con le mani in mano per colpa sua, come se fossi stato io a sposarmi, come se fosse stato il mio viaggio di nozze. Mi sono fatto il bagno deliziandomi, mi sono rasato, mi sono pettinato, compiaciuto ho aperto la cassetta dei colori e ho preso la tavolozza. Ma niente. Tutto si era cosparso di macchie torbide, e invece di guardare il quadro, non facevo che voltarmi verso la sua finestra. L'ansia mi stava rodendo con forza via via crescente. E alla fine ho imbrattato tutto quello che avevo dipinto. Non riuscivo a stare a casa. Il mio appartamento d'un tratto era diventato disgustoso. Come se vivessi lì con la mia sposa e lei se ne fosse andata lasciandomi. Mi sono appoggiato al vetro con la fronte (come lei alcuni giorni prima) e all'improvviso la gola ha cominciato a solleticarmi. Ero sempre stato in grado di trattenermi ma, a quanto pare, nella mia vita c'erano parecchi pretesti per le lacrime.

Fuori pioveva. Le gocce scendevano lungo il vetro. Ho sollevato la mano e ho sfiorato la guancia. Era umida. Dapprima pensai che anche questa era pioggia. Poi, quando ho realizzato che stavo piangendo, mi sono spaventato. Cos'è? Dov'è finito il mio orgoglio, dove la mia libertà e la mia felicità?

Me ne andrò a Montmartre. Mi sbronzerò. Dicono che faccia bene”.

“Mi fa male la testa. Eppure ieri non mi sono ubriacato. È capitata un'altra cosa. Assurda e incomprensibile.

Avevo pranzato da solo. Avevo scolato una bottiglia di vino e mangiato l'aragosta all'americana, senza badare allo stomaco. Mentre mangiavo era tutto a posto, poi è cresciuta l'inquietudine. Sono uscito sulla piazza. Non ci andavo da tempo. C'era molta gente, molta confusione, era terribile. Ho fatto un salto al gran

caffè. Avevo freddo. Mi sono seduto a un tavolo libero e, dopo essermi tolto i guanti, ho sfregato tra di loro le mie mani intirizzite.

‘Avete freddo?’, mi domandò una voce un po' gutturale. ‘Beva del grog, ne ordini due, ho sete anch'io’.

Ho voltato il capo e ho visto gli occhi trasparenti, la piccola bocca rossa, i capelli chiari. Era lei, la sposina. I suoi occhi. I suoi capelli. Le sue mani. Solo l'espressione del volto era completamente diversa, triste e un po' spaventata.

‘Uno anche per me’, ripeté ‘O no? Sarete mica tirchio?’.

Ho ordinato due grog e lei ha sorriso.

‘Mi sono stancata di stare seduta’, ha detto, una volta scolato il grog. ‘Andiamo, vi va?’.

Chi fosse e cosa volesse era chiaro, eppure non assomigliava per niente alle altre donne. Sembrava giovane, ingenua e timida.

‘Andiamo da me’, le ho proposto.

‘E dove?’.

Ho detto il nome della via.

‘Ah, no, no’, ha cominciato a scrollare la testa. ‘Oh, no. Là no. Conosco da queste parti un buon hotel. Molto buono’, ha ripetuto con convinzione. ‘E non è caro’.

Di nuovo siamo usciti sulla piazza. Ma a questo punto tutto, attorno a me, sembrava misterioso, magico, favoloso, come a Natale nell'infanzia. I lampioni e le luci delle reclame ricordavano le candele sugli abeti, e il mio cuore tremava e cedeva. La tenevo stretta per il gomito.

Un assonnato lacchè ci ha condotti per una stretta scala, ha aperto la porta.

‘Qui starete bene’, ha detto. Questa frase mi ha colpito. Come faceva a sapere che sarei stato bene?

La stanza era squallida. Un grande letto, il lavandino, una lampadina appesa al soffitto basso. Si è tolta il cappello e il cappotto. La guardavo. Non le domandavo niente. Ero assolutamente tranquillo. Tutta la mia ansia se n'era andata. Come se aspettassi proprio questo.

Anche lei taceva.

‘Che bello’, ha detto infine, indicando la carta da parati variopinta. ‘Uccelli e fiori. Adoro la primavera. E anche l’autunno. La pioggia e la nebbia. Spegni la luce’.

‘Perché?’.

Ha stretto la guancia alla mia spalla: ‘Spegnila, spegnila. Altrimenti non ce la faccio. Mi vergogno a spogliarmi’.

‘E non ti sei ancora abituata?’.

‘No, no. Ti amo. Ho paura, è come se fossi la tua sposa’.

La sposa!

Poi la luce è stata riaccesa. Chi era stato, io o lei? Ho visto il suo volto. Risplendeva di felicità. Era la felicità in persona. Questo volto alterato dalla felicità, questi occhi trasparenti, folli. Le è scivolata la camicia dalla spalla e ho visto il neo ovale. Non ricordo altro. All’alba mi sono svegliato solo”.

“La cerco invano da tre giorni. Non è in nessun luogo. Ho chiesto alle prostitute e ai lacchè. Nessuno la conosce. Ho cercato quell’hotel dove abbiamo passato la notte. Non l’ho trovato. Ci sono tante di quelle stradine e in ciascuna decine di hotel. Sono molto stanco. Infelice. Non lo sono mai stato tanto. Lei non c’è da nessuna parte.

“Non c’è da nessuna parte”.

“Sono trascorse due settimane da quella notte”.

“Come sono stupido! L’ho cercata per tutta Parigi, e lei era qui accanto. Le tende sono abbassate, significa che è a casa. Forse è tornata quella stessa notte, dopotutto non ho dato uno sguardo alla sua finestra nemmeno una volta. Ora vado da lei.

Sono stato là. Incredibile. Impossibile. Mostruoso. Il bosco di Boulogne? Sì, certo, al bosco di Boulogne. Il rumore degli alberi mi aiuterà a concentrarmi. Mi sono sempre piaciuti gli alberi. Li disegnavo. Avevo l’impressione che nelle loro tenere foglie fosse concentrata tutta la freschezza del mondo.

È già mattino. Sui laghi si innalza la nebbia mattutina. La prima volta l’ho vista avvolta nella nebbia”.

Girarono in lungo e in largo tutta Montparnasse. Furono consumati molti caffè e birre, fumate molte sigarette, finché non giunsero a una decisione: recarsi in quella palazzina, arrivare fino a quella donna che aveva portato Aleksandrov alla rovina.

L’impresa sembrava difficile, quasi impossibile. Non riceverà pittori, non desidererà parlare con loro.

Ma tutto risultò molto semplice. Il canuto lacchè li lasciò passare e andò a riferire alla padrona. Dopo circa dieci minuti entrò nel salotto una vecchietta decrepita, magra, con un ampio, rumoroso abito di seta. La seguiva correndo un cane maltese. La vecchietta si accomodò con grazia sulla poltrona e invitò tutti a sedersi.

“A cosa devo l’onore?”, chiese con vezzo.

P, arrossendo smarrito, si mise a parlare della giovane donna “che viveva, o aveva vissuto, lì tre anni prima”. La vecchietta lo interruppe: “Monsieur, non vi è alcun’altra donna che viva o abbia vissuto qui da quand’io ero giovane. Ma si tratta di molto tempo fa. E tutta la mia servitù è composta da uomini, eccetto una vecchia cameriera”.

P. continuò a insistere: “Gli sposi novelli, le finestre danno sul giardino...”.

La vecchietta scosse il capo: “Vi state confondendo, monsieur. Ma ricordo che non siete il primo a parlarmene. Tre o quattro anni fa venne da me un giovane sconosciuto, molto strano, e urlò qualcosa a proposito di una sposa, e piangeva, e mi implorava. Provai pena, co-

sì lo accompagnai nella camera che dava sul giardino. Posso mostrarla anche a voi”.

La stanza era grande. Era uno studio arredato all'antica. I mobili erano massicci e intarsiati, alla parete, tra fucili e pistole, era appeso il ritratto di un valoroso soldato della guardia in una cornice funebre. Accanto a una delle finestre vi era un'enorme gabbia con dei canarini.

“Da quando il mio povero marito è stato ucciso nella battaglia di Sedan, qui è rimasto tutto uguale. Solo i canarini vengono sostituiti, non campano a lungo. Ma il mio defunto marito li amava molto”.

1933

CARMENCITA (CASO PIETROBURGHESE)

Nell'autunno del 1920 soggiornavo in un pensionato, a Petergof. Era la prima volta che approfittavo di questo sanatorio per proletari e, devo ammettere, ne ero soddisfatto. Dirò di più, avevo come la sensazione di vivere in un “sogno magico”... Giudicate voi: anno novecentoventi, freddo, triotti, tessere alimentari con il famoso trentatreesimo tagliando per la bara, e d'improvviso ritrovarsi già dal mattino in una mensa ben riscaldata: caffè bollente (di qualità, per giunta) servito sopra una tovaglia candida, e latte (di qualità anche quello), zucchero, panini... anche se questi non sempre erano di qualità. Talvolta, al posto del formaggio e del salame vi era uno strato di massa nera, collosa, puzzolente di grasso di pesce: uno strato di carne di tricheco.

Ma la si poteva anche non mangiare la carne di tricheco, come si poteva fare a meno di guardare i ritratti dei “dirigenti” che abbellivano le pareti della mensa; e si poteva non ascoltare le fesserie che l'amministratrice del pensionato, una bolscevica spelacchiata, andava dicendo in forma di conviviale conversazione sulla cultura e l'educazione. Tutto sommato viverci era piacevole. E il piacere era anche rafforzato dal fatto che, nonostante fosse fine settembre,

il tempo era bello e mite; gli alberi elisabettiani perdevano le ultime foglie gialle specchiandosi nel lago Zajačij remiz, mentre le diane, i fauni di marmo e le bagnanti guardavano con occhi tristi e bianchi il luminoso cielo del nord. Era meglio però ammirare queste statue da una certa distanza. Se ci si avvicinava, si vedeva che a una era stata infilata in bocca una cicca e su un'altra erano stati aggiunti dei baffi da cosacco, mentre una terza, data la convenzionalità della raffigurazione, avrebbe probabilmente deluso qualsiasi esteta proletario in villeggiatura il quale, con l'aiuto di una matita rossa e blu, vi avrebbe prontamente aggiunto ciò che le mancava per un'effetto di piena naturalezza.

Ma anche questo faceva parte dello stesso ordine della carne di tricheco o delle conversazioni conviviali sull'assedio e sull'Intesa, e si poteva ugualmente non farci caso. Ripeto: il tempo era mite, l'enorme parco vuoto e sfiorito era incantevole, non era necessario mettersi in fila e non c'era il tormento della fame. Inoltre, si poteva passeggiare per ore senza incontrare nessuno, e così durante le passeggiate si percepiva ancora di più l'illusione di un sogno felice. E io camminavo a lungo: prima e dopo colazione, prima di pranzo, al tramonto baltico, rosso e inquieto. Come ho già detto, si poteva girare per ore senza incontrare nessuno. Non c'era ombra, ovviamente, degli inquilini delle dacie, e i pendolari invernali di Petergof non venivano certo al parco: le camminate melanconiche non erano un loro affare. Il mio “sogno” fatto di caffè e carne di tricheco non gli apparteneva, mentre tra i villeggianti passeggiava come me solo il cosiddetto “pubblico d'onore”. Il proletario, da quello che ho visto, è abbastanza indifferente alla natura; se esce all'aperto una volta la settimana, e comunque mai trattenendosi a lungo, non farà più d'un centinaio di passi, sbadiglierà, scaglierà un sasso contro la gatta scabiosa scampata al fornello di un gretto abitante di Petergof, appiccicherà di passaggio una cicca a Venere o Psiche, e poi subito indietro, sotto il tetto, a letto, a schiacciare un pisolino; oppure,

se ha già dormito diciotto ore consecutive e per quanto ci provi non gli torna il sonno, va nella sala di lettura a giocare a carte a *durak* o a ventuno con un compagno come lui “sofferente d’insonnia”.

Vivevo nel pensionato oramai da alcuni giorni e mi ero abituato alla totale solitudine delle mie passeggiate; e tutto sommato mi sarei affatto stupito d’incontrare una donna, per di più al tramonto e in un luogo così isolato e deserto come il Belvedere di Petergof. Probabilmente non tutti i pietroburghesi sanno della sua esistenza. Gli altri russi nemmeno li considero: non ne avranno la più pallida idea, presumo. E invece è davvero uno dei luoghi più belli e più poetici al mondo.

Un dirupo molto scosceso. Vi avvicinate senza accorgervene: il terreno si eleva in così dolce pendenza che, giunti sul ciglio, rimanete sorpresi: stavate camminando tranquillamente e d’un tratto vi siete ritrovati su di una “vetta favolosa”, alta sopra una pianura oltre la quale verdeggia il mare, e si vede intorno per dieci verste. A sinistra il sole ramato tramonta alle spalle di Kronštadt che sembra una rocciosa isola nera; a destra, in lontananza, gli ultimi raggi dello stesso sole giocano con la cupola d’oro di Sant’Isacco. E tutto questo lo vedete non dalla sommità del dirupo, bensì dall’ampio piazzale dell’enorme chiesa di marmo, ai cui piedi sono immobilizzati in pose memorabili per un pietroburghese i cavalli e i cavalieri di bronzo di Clodt, resi celebri dalle loro riproduzioni. A proposito, gli originali di questo capolavoro “pseudo-classico” non sono quelli sul fiume Fontanka, ma sono questi del Belvedere.

Il tramonto, il mare, l’ampia vista, la cupola d’oro di Sant’Isacco in lontananza, le colonne ioniche, i cavalli neri impennati sui piedistalli, e intorno l’assenza totale di persone. Per rendere l’idea di quanto poco frequentato fosse questo luogo, dirò che sulla superficie di marmo grigio-rosa non ho mai trovato alcuna scritta oscena a matita né blu né rossa: una cosa inaudita per quei tempi.

Ci andavo ogni sera e un bel giorno, con mio grande stupore, accanto al parapetto notai la silhouette di una donna. La mia meraviglia si accrebbe quando m’avvicinai. Non era la nostra spelacchiata direttrice comunista, e non era nemmeno la lattaia di Oranienbaum che passava “dietro le case” per non farsi beccare dalla polizia con il bidone di latte annacquato. Era una donna slanciata, alta, con un ampio cappotto di foca, senza cappello e con un grande pettine di tartaruga fra i capelli nerissimi.

Al rumore dei miei passi si voltò, e io rimasi nuovamente stupito: dall’aspetto la sconosciuta aveva sui ventitre-ventiquattro anni, era molto bella, di una bellezza meridionale esotica, vale a dire occhi neri, appassionati, pelle olivastra appena arrossata, bocca molto rossa o molto truccata. Mi vennero in mente un pò Zarema⁶ un pò Carmen, e come rispondendo al mio pensiero, lei portò alle labbra lo stelo di un astro che teneva in mano, e lo strinse tra le estremità dei piccoli denti bianchi proprio come Carmencita con la rosa.

Lei per prima mi rivolse la parola, per di più con un tono come se ci conoscessimo da una ventina d’anni. Ma lo fece in un modo così naturale che in quel momento non avvertii né la stranezza del suo comportamento né quella delle sue parole.

Senza lasciar cadere dai denti la sua rosa-astro, ma solo spostandola leggermente verso l’angolo della bocca, mi chiese: “Siete venuto ad ammirare il tramonto? Già, è molto bello. Eppure non è lo stesso di Montecarlo, né tantomeno di Venezia. E poi, anche se qui non si vede nessuno, si sa che quel contorno nero simile a un’isola medioevale, con le torri e le mura, in realtà è Kronštadt, piena zeppa di marinai inferociti. Sì, Kronštadt: là ogni giorno fucilano, fucilano, fucilano... Ma dove li trovano? E chissà quanti ancora... E dunque, per quanto sia bello, anche qui si sente un po’ la nausea. Proprio

⁶ Nome della passionale eroina di *La fontana di Bachšisaraj* (1821-1823) di A.S. Puškin.

nausea, non terrore o pietà, ma è esattamente come quando si ha il mal di mare”.

Tacque un minuto, sorrise (l’astro-rosa cade a terra, balenarono i piccoli denti bianchi) e aggiunse: “Non meravigliatevi se vi parlo così apertamente, non ho paura. Come voi ben sapete, non ho niente da temere da parte vostra... A giudicare dal vostro aspetto, dall’abito, da come vi siete avvicinato e da come ora mi guardate, io so che voi probabilmente siete ‘un superstite’, proprio come me. Ed è sciocco avere paura l’uno dell’altra. Ma è ora d’andare a casa, si sta facendo umido”.

Se ciò fosse accaduto diciamo, nel 1918, di sicuro avrei dato sfogo alla naturale curiosità e avrei cercato di sapere di più della mia dama del Belvedere, rispetto a quanto avevo saputo. D’altronde sforzarsi, con ogni probabilità, non sarebbe servito a niente. La franchezza con cui mi parlò durante quell’unica serata che trascorsi da lei, con cui senza nesso, in modo disordinato, mi raccontò le cose più sorprendenti sul suo conto, sui suoi progetti e sulla sua vita; quella spensieratezza così rara per quel terribile periodo con cui non solo si abbandonò a confidenze con un uomo a lei completamente sconosciuto, ma mi portò anche (poteva essere una *čekista*, una commissaria) a casa sua: ecco, tutto questo era garanzia del fatto che cercare di capire chi fosse la mia sconosciuta sarebbe stata fatica sprecata. Due o tre giorni ancora di conoscenza e di sicuro mi avrebbe rivelato tutto quello che sapeva di se stessa, e perfino ciò che su di sé fantasticava. Purtroppo manifestai una grande mancanza di curiosità, o meglio, manifestai una certa dose di cautela, quella cautela che non mi sarebbe venuta in mente grosso modo nel 1918, o agli inizi del 1919. Eravamo però nell’autunno del 1920, e altre cose magari no, ma la lezione della cautela i felici cittadini della Comune del Nord⁷, compreso il sottoscritto, avevano fatto in tempo a

impararla.

Nel corso di quell’unica serata venni comunque a sapere molte cose. Venni a sapere che nella Petergof sovietica, ad alcune miglia dall’orrida Kronštadt e a poche dalla non meno orrida Gorochova, nel 1920, tra perquisizioni, arresti, fucilazioni e delazioni, c’era una casa dove una donna molto bella, vestita con abiti raffinati e cari, accoglieva un ospite in una camera arredata con tappeti costosi e piena di rare porcellane. E a quest’ospite poteva anche allungare un portasigarette d’oro con sigarette inglesi aromatizzate, domandargli quale liquore preferisse, un Chartreuse o un Curaçau, e mostrare nello stesso momento una piccola e semplice browning con cui – come diceva lei stessa sorridendo con le labbra truccate e i piccoli denti che splendevano – avrebbe ucciso Lenin.

Ma la cosa strana, come ho già detto, è che mi ero abituato da tempo almeno alla cautela, e il semplice buon senso doveva suggerirmi la conclusione più naturale che da tutto ciò – i tappeti, i liquori, la sincerità – bisognava trarre, vale a dire che la mia dama apparteneva al novero di coloro i quali si devono temere come il fuoco, se non si vuol finire solo Dio sa dove; tuttavia, chissà perché, non trassi questa conclusione. Non mi sembra di doverla temere e di doverle dare un nome e un indirizzo inventati, o evitare i discorsi su Lenin e sulle fucilazioni. Al contrario, “malgrado la cautela”, mi fidai della sua sincerità, della sua indifferenza verso la vita e verso il fatto che se fino ad allora per noia, delusione, stanchezza, non aveva ancora inghiottito “questo” (mi mostra un piccolo flaconcino con una polvere bianca simile al sale), era solo perché desiderava svuotare a brucia pelo, nella sala di ricevimento del Cremlino, il caricatore della piccola e semplice browning contro l’uomo che lei non è che odiasse o temesse, ma così...

“Così cosa?”, le chiedo.

Alza le spalle sotto lo scialle giallo a grandi rose: “Sempre la stessa storia, la nausea”.

Bevo il liquore, ascolto, e non proferisco parola. Sì, credo che non finga. Il perché non è

⁷ Unione dei governatorati del Nord come Pietrogrado, Pskov, Novgorod, Archangel’sk e così via. Venne formata nel 1918 e fu dissolta nel febbraio del 1919.

chiaro, ma ci credo. Una cosa è la fede, un'altra è la cautela assimilata nei tre felici anni di dittatura del proletariato. Alle sue domande, rare in verità, rispondo in modo vago o taccio, e per lo più la nostra conversazione è un suo monologo continuo. Non mi chiede né il mio cognome né l'indirizzo, ma in caso lo facesse, io inventerei sia l'uno che l'altro. Non chiede quasi niente però. Parla velocemente, sempre più velocemente, senza nesso, senz'ordine, ora della disposizione delle camere al Cremlino, ora dell'Italia, dove aveva vissuto prima della guerra, ora di un pianoforte per eseguire musica in quarto di tono che bisognerà senz'altro ordinare quando avrà ucciso Lenin e sarà fuggita all'estero. "Una pazza!" – di colpo mi salta in mente, eppure anche questa volta, malgrado l'evidenza, non credo che davanti a me ci sia una pazza. Parla sempre più velocemente e in modo sempre più sconclusionato. Poi smette di parlare, mormora dei frammenti di frase, quindi tace. Nella stufa la legna scoppietta flebile. Le candele si sciolgono su un bizzarro candelabro. Il liquore non bevuto si riflette dorato nei bicchierini. La mia sconosciuta respira regolarmente, dorme, e io faccio ciò che mi ordina di fare il buonsenso. Mi alzo con cautela, con cautela passo sui tappeti, cautamente, cercando di non provocare scricchiolii, apro la porta ed esco sulla strada. È già buio. Per un po' procedo a caso; alla fine intravedo il pallido riflesso dell'acqua attraverso gli alberi: è il nostro lago. Ancora qualche passo... ecco l'androne della residenza illuminato. Dalla sala proviene la voce profonda del mio vicino di camera, un fabbro dedito alla causa, che legge un resoconto sulla situazione internazionale agli appassionati "di politica".

"E così, compagni! Quale idra della contro-rivoluzione, compagni! Quale Intesa, compagni!", rumore del pugno sul tavolo. "Gli imperialisti, compagni!", la voce dell'oratore si trasforma in un grido. "Non lo permetteremo, compagni!".

Ciò significa che sono cominciati i "ragione-

voli passatempi" prima del sonno e che, di conseguenza, il pranzo è saltato. Ma che importa, in compenso ho fatto uno strano sogno che ben vale un pranzo.

Di sicuro non andrò più dalla mia dama del Belvedere, e se anche me ne venisse voglia, non troverei la sua dacia. Ma conservo per sempre il ricordo di questo incontro e ringrazio il caso che mi aveva concesso di distrarmi dalla noiosa realtà sovietica.

È proprio vero, vale un pranzo.

A questo punto, con mio grande piacere, viene fuori che la misericordiosa comunista spelacchiata mi ha lasciato il pranzo.

"Solo della zuppa compagno, mi scuso, mezza tiepida".

"Non fa niente compagna, la mangeremo anche mezza tiepida".

Povera comunista spelacchiata, se voi sapeste quali cose ho sentito sul conto del vostro maestro, mentre voi qui vi preoccupavate della mia zuppa. E ancora, se voi sapeste, povera, spelacchiata, con il pince-nez affumicato, contusa da Dio e da Marx, quali belle donne talvolta, di punto in bianco, possono comparire in sogno a un cittadino sovietico in possesso del libretto di lavoro e di una tessera alimentare con il trentatreesimo tagliando per la bara! Donne che dicono strane sciocchezze, offrono liquori e si addormentano quando l'ospite sta seduto e incomincia a pensare a chi lei possa essere, una *čekista* o una pazza o la Carmen, quella che un tempo aveva visto all'opera, e che – chissà per quale motivo – era apparsa proprio a lui. Ha capelli neri lucidi, la pelle olivastria, e morde tra i piccoli denti avidi lo stelo di un astro.

La comunista spelacchiata mi mette davanti una porzione di lucioperca lessa e guarda con occhi piccoli, incolori, amichevoli.

"Buon pro vi faccia, compagno! Il filetto è eccezionale!".

L'anno successivo, forse un anno e mezzo dopo, mi toccò d'andare a Mosca per una faccenda.

Feci i giri che dovevo fare, mi organizzai in modo tale che i documenti per i quali mi ero messo in viaggio venissero rilasciati con una mia delega a un'altra persona, e alle sei di sera andai alla stazione per acquistare il biglietto di ritorno. Alla cassa mi stavano dicendo che non c'erano biglietti, quando mi s'avvicinò un "berretto rosso", vale a dire un fattorino. Bisbigliando con fare misterioso, mi riferì che alla cassa no, non ce n'erano, ma che era possibile trovarli al doppio – ovvio – ma in compenso in versione "soffice": posto letto e addirittura in un treno veloce. Considerai che se fossi rimasto avrei speso la stessa cifra se non di più, e inoltre, dopo una notte insonne passata a correre di qua e di là per Mosca, la prospettiva era troppo allettante: dormire fra lenzuola pulite e l'indomani essere a casa. In breve, diedi i soldi al "berretto rosso" e due ore dopo già mi cullavo in uno scompartimento di prima classe pulito e luminoso, in compagnia di due signori ben vestiti e dall'aria importante. Dai discorsi che facevano, dovevano essere dei *nepmany*⁸. Il cuccettista venne a fare i letti, e io e i miei compagni di viaggio ci spostammo nel corridoio. All'estremità opposta del vagone le porte di uno scompartimento erano spalancate, si sentiva vociare, ridere e tintinnare i bicchieri. Incuriosito, ci passai davanti e di sfuggita diedi un'occhiata. Tre uomini con la giubba e due donne, un enorme bouquet di rose, il collo d'oro di una bottiglia di champagne, il fumo dei sigari: ecco cosa vidi là, di sfuggita. I volti non li distinsi. Uno dei miei compagni di viaggio si accese una sigaretta in mia presenza e, dopo aver fatto un cenno di saluto verso l'interno dello scompartimento dove viaggiava la compagnia festante, disse piano, con un miscuglio di deferenza e biasimo nella voce: "Il commissario, con gli aiutanti. Le fanciulle non mancano, viaggiano in allegria. Eh...".

Rimasi soprappensiero sulla piattaforma.

⁸ Il nome deriva da Nep (Nuova politica economica, 1921). I cosiddetti *nepmany* sono i piccoli uomini d'affari arricchitisi grazie alle nuove possibilità di mercato.

Di colpo mi distolse dalla meditazione una voce femminile a me sorprendentemente nota per non so bene quale ragione. E anche quel grido attraverso il rumore del treno, il tintinnio dei bicchieri, il rumore delle altre voci, mi era sorprendentemente familiare: "Mi sono stufata! Mi fate venire la nausea, voi tutti! Ora prendo e uccido Lenin".

Qualcosa sbatté bruscamente. Venne chiusa in fretta la porta dello scompartimento con l'allegria combriccola bolscevica. La voce nota strillò istericamente ancora alcune volte, ma le parole, dalla porta chiusa, non si distinguevano più. Poco dopo dallo scompartimento si sentì una gradevole voce maschile che intonava una melodia ziganica accompagnata dalla chitarra. Il litigio evidentemente era cessato. Alla voce maschile presto s'unì quella femminile a me familiare. Rimasi nel corridoio piuttosto a lungo. Mi sarebbe piaciuto, anche di sfuggita, vedere la mia dama del Belvedere. Ma la porta era sempre chiusa, e le corse su e giù per Mosca si facevano sentire; beh, l'avrei vista l'indomani, quando sarebbe uscita...

Mi svegliò il cuccettista.

"Come dormite sodo, cittadino, siamo arrivati".

Il treno era veramente giunto alla stazione Nikolaevskij. Presi le mie cose e mi avviai verso l'uscita. La porta di "quello" scompartimento era spalancata: vuoto, bottiglie vuote, mozziconi, pacchetti di sigarette. Avevano gettato sul pavimento una rosa rossa. Una di quel grande bouquet che avevo notato il giorno prima. La raccolsi. Sull'estremità dello stelo si vedeva chiaramente l'impronta di denti piccoli, aguzzi...

1934

[G. Ivanov, "Žizel", "Četvertoe izmerenie", "Nevesta iz tuma-na", "Karmensita", *Sobranie sočinienij v trech tomach*, Moskva 1994, II, pp. 212-220, 221-230, 231-244, 276-284. Traduzione dal russo di Giulia Marcucci]

Aleksandr Ivanovič

Georgij Ivanov

◇ eSamizdat 2009 (VII) 1, pp. 127-132 ◇

SUL viso bianco, lievemente gonfio di Aleksandr Ivanovič due occhietti penetranti e incolori correvano di qua e di là, come se vivessero di vita propria. Non aveva sopraccigli. Il colletto logoro della camicia, tenuto su da un nastro sbilenco, rosso o arancione, gli ricadeva sul collo. In gennaio lo si poteva vedere in giacca, e in maggio, imprevedibilmente, poteva indossare una pelliccia. Sul Nevskij prospekt molti si fermavano e si voltavano a guardarlo quando camminava con passo pesante, ondeggiando un poco, urtando la gente e non facendo caso a nulla, bofonchiando versi o leggendo lungo la strada uno degli innumerevoli libri di cui aveva sempre zeppe le tasche. Erano libri d'ogni sorta: Goethe e le storie di Nat Pinkerton, la tabella dei logaritmi, Kant o un manuale del gioco del *vint*. Da sobrio Aleksandr Ivanovič era cupo, timido e silenzioso. Ma che fosse sobrio accadeva piuttosto di rado.

Aleksandr Ivanovič sapeva un gran numero di lingue, studiava la cabala e mediante la matematica superiore tentava di misurare lo spazio infinito e di scrivere poesie. Ormai nessuno ricorda più i suoi versi o lo pseudonimo con cui si firmava, ma a suo tempo quelle poesie erano comparse sulle migliori riviste e la critica ne aveva dato giudizi lusinghieri. Tra l'altro la casa editrice moscovita Grifone aveva dato alle stampe un suo libro di versi insieme a quello del poeta esordiente... Aleksandr Blok.

Non appena conosceva qualcuno (se sul ta-

volò c'era della vodka, si capisce), Aleksandr Ivanovič dichiarava apertamente: "A dir la verità io sono una canaglia, un figlio d'un cane, un farabutto. Stia attento a me. All'occorrenza potrei anche ammazzarla".

Poi, ironico, piantava addosso all'interlocutore sbigottito i suoi occhietti penetranti e incolori e aggiungeva in tono didattico: "Tu però, vecchio mio, non darti delle arie. Non pensare che io sono il cattivo e tu il buono. Niente affatto. Noi", e faceva un gesto ampio, "siamo tutti quanti gentaglia, bestie e carogne. Solo che voi non ne avete coscienza, io invece sì".

Anche i suoi versi rispecchiavano lo stesso spirito:

Io fino in fondo disprezzo
La verità, la coscienza e l'onore.
Ho un solo desiderio:
Sbevazzare dissolutamente e mangiare.
Basta che mi si stringano addosso ragazzette
Che abbiano mandato al diavolo la vergogna.
Basta che si trovino i quattrini
E l'appetito non venga a mancare.

I quattrini sufficienti a "sbevazzare dissolutamente" nelle bettole di Pietroburgo in qualche modo riusciva a trovarli. Anche le "ragazzette" gli si stringevano addosso: era costantemente circondato da donne. Pare che "la verità, la coscienza e l'onore" li disprezzasse con piena sincerità. Conduceva una vita sregolata e selvaggia. Gli capitava sempre qualche "storia". Una volta lo scoprivano a collaborare contemporaneamente a *Discorso* e a *Terra nostra* e lo cacciavano con disonore sia dal giornale liberale sia da quello conservatore; un'altra volta nella

cronaca nera compariva la notizia che “durante un incendio alla periferia della città un passante occasionale si è gettato nel fuoco e ha salvato una persona rischiando di morire soffocato; una volta che lo sconosciuto ha ripreso i sensi si è scoperto trattarsi del letterato X”. Era un uomo strano. Un giorno mi occorre di avere con lui una curiosa conversazione. Non so che cosa lo indusse, in quella circostanza, ad aprirmi il suo cuore.

Nella primavera del 1914 entrai nel ristorante La zattera, vicino al ponte della Trinità. Era una notte bianca. Nel ristorante c’era poca gente. Mi sedetti a un tavolino, ordinai qualcosa e solo allora vidi che proprio di fronte a me, seduto davanti a una batteria di bottiglie vuote di birra, c’era Aleksandr Ivanovič. Stava lì immobile, a capo chino; sulle prime mi sembrò che dormisse. Ma un attimo dopo udii il suo borbottio: “Filistei, bestie... sempre lì a tracannare birra, voi. Sì, e poi? Anch’io bevo, però vedo tutto, io. Se passa un pesce, io lo vedo. Se vedo un’aquila su questa bottiglia, sono consapevole che è lo stemma di stato dell’Impero russo, Dio è con noi, per il consumo in sala e da asporto. E voi, bestie, continuate a tracannare... Io invece vedo Valerij Jakovlevič Brjusov in persona. Caro uomo, se ne sta sull’altra sponda del fiume, tutto raggianti di luce”.

Tacque per un attimo. Dopo aggiunse a bassa voce, con enfasi: “Shhh... silenzio. Tacete. Venere-ra-zio-ne. Valerij Jakovlevič Brjusov cammina sulle acque. Ma viene verso di me, non verso di voi”.

Tacque di nuovo. Ad un tratto, lucido e secco, con una voce completamente diversa, constatò: “Sto dicendo una sciocchezza. Brjusov è un letterato di mediocre grandezza. E io sono uno scolabottiglie e un imbrogliatore”.

Alzò di scatto i suoi occhi penetranti e mi vide.

“Prego, si sieda, giovanotto”, si rivolse a me come se si aspettasse che io fossi lì. “Si sieda, facciamo conoscenza. No, certo, non è esatto: io La conosco, La ricordo, L’ho incontrata, L’ho letta, La apprezzo, mi delizio della Sua arte, Lei è il Nostro giovane talento eccetera. Mi deve scusare, ma il fatto è che io me ne infischio di tutti i talenti, vecchi e giovani, di quelli che lascian ben sperare per il futuro e di quelli che non hanno deluso tali speranze. E se ciò La stupisce, se desiderasse ottenere una spiegazione, sono al Suo servizio, Le posso anche spiegare. Si sieda. Cameriere, porti un altro paio di birre! Dunque...”.

“Dov’è nato? A San Pietroburgo? Bene. E qui ha anche ricevuto un’istruzione? Perfetto, eccellente. Però, giovanotto, mi permetta di dirLe una cosa: lei non è affatto russo. Il suo cognome è russo e pure la sua carta d’identità è russa, ma della Russia Lei non ha neanche sentito l’odore. Io l’odore di questa Russia l’ho sentito quanto basta, e devo dirLe, all’orecchio, così nessuno potrà sentire: ‘La Russia ha un cattivo odore’.

Accadde vent’anni fa, quando abitavo nel governatorato di Tver’. A dir la verità sono siberiano, ma questo non c’entra. E com’ero finito nel governatorato di Tver’, non v’è motivo che Lei lo sappia. Diciamo che ero venuto dalla Siberia per occuparmi degli affari di mio padre e che lui, ora defunto, aveva un giro di affari considerevole, di circa quarantamila rubli, con un guadagno netto di quindicimila rubli. Forse andò così, o forse no, tanto più che, ne convengo, non è facile credere che un decadente, uno scolabottiglie, un poco di buono, uno che andava in giro per le redazioni a mendicare dieci rubli

e che prendeva in prestito tre rubli senza restituirli, proprio lui tutt'a un tratto possa essere... Ci crediate o no, anch'io stento a credere che sia successo veramente. Avevo ventisei anni, ero sano come un pesce, ma il buffo è che pur commerciando ferro ero un idealista della più pura acqua. Sì, un idealista. E tutto ebbe inizio proprio a causa del mio idealismo. D'altronde, lo vedrà da solo. Tralascerò i dettagli e sarò breve: in quel periodo conobbi un uomo e una donna, fratello e sorella. L'uomo era biondo, la donna mora, lui aveva circa trent'anni, lei ne aveva più o meno ventidue. Il fratello era esile, leggero, aveva i denti bianchi, simile a un levriero. La sorella invece... sarò ancora più breve: di lei mi innamorai a prima vista, perdutamente.

Benché fossi un giovane spigliato, lesto e loquace, è buffo dirlo, ma non avevo ancora conosciuto una donna. Sin da bambino avevo avuto una sensazione particolare, come se dovessi aspettare il grande amore e non valesse la pena di insudiciarmi nell'attesa. Insomma, ancora il mio idealismo. Quella sensazione era radicata in me così saldamente che era impossibile estirparla. Persino ora è impossibile, si figurì. È da stamattina che bevo – cameriere, un altro paio di birre, subito! – ma ho la testa lucida, e capisco lucidamente con questa mia testa buona a nulla che era quello l'incontro che avevo sempre sognato, a cui Dio mi aveva predestinato. E che io l'avessi sognato in modo un po' diverso da come era in realtà, be', era perché io l'avevo sognato a modo mio.

Era la fine di gennaio. Il tempo era meraviglioso, ai miei occhi di siberiano pareva addirittura primaverile. Dodici gradi sotto zero, neve e sole. Gli affari erano conclusi, e io mi dirigevo nientemeno che alla stazione, a spedire un telegramma al mio vecchio per avvisarlo che sarei partito il giorno seguente. Naturalmente tutto

si svolgeva secondo le modalità russe, il telegrafista si era assentato e bisognava attendere un po'. E a me col bel tempo era venuta fame; pensai che invece di starmene lì all'ufficio postale avrei potuto fare un salto alla tavola calda riservata ai passeggeri della prima classe, bere un bicchierino di vodka e mangiare qualcosa. Ho ancora la scena davanti agli occhi... Dunque, entrai e vidi la coppia seduta sotto una palma, accanto alla finestra... L'uomo era biondo, somigliava a un levriero, e la donna...

Mi faceva pietà. Era del tutto fuori luogo. Una stazione di provincia, il sudiciume, la palma finta, la fettina di carne con contorno, il tipo dal faccione grosso dietro il bancone, e in mezzo a tutto questo, inaspettatamente, quell'uccellino. Aveva un cappellino ricoperto di roselline, una pelliccia azzurra, una curiosa *ridicule*, un manicotto di pelliccia sopraffino... Parlava veloce veloce, in francese. Io non capivo il francese, peccato. In seguito altro che il francese, imparai il caldeo che però, naturalmente, non mi fu di alcuna utilità. In quel momento, invece, capire cosa dicevano un'utilità forse l'avrebbe avuta. Ma di questo parlerò in seguito.

Sì, mi faceva pietà, anche se era una donna di una bellezza inaudita. Può darsi sia questa la ragione per cui fui perduto: che prima di conoscerla, prima di dirle una parola, la rimirai ben bene, e una pena atroce mi straziò il cuore. Consideri che io sono una persona piuttosto spietata per natura, è difficile che qualcosa mi turbi, e da giovane ero persino più duro. A tale riguardo da noi in Siberia, soprattutto nel trattare gli affari, non ci si può comportare altrimenti. Al dolore altrui, alle lacrime e ai sospiri avevo sempre guardato con la massima indifferenza. Ma lei non piangeva affatto. Farfugliava veloce veloce qualcosa in francese e intanto sorrideva, però di un sorriso inquieto. Ave-

va anche in mano un fazzolettino di seta blu, e anche quello lo sventolava veloce veloce...

Ci pensai su e ponderai la situazione in un istante. Strizzai l'occhio al tizio della tavola calda e gli chiesi: 'Da dove vengono i forestieri?', 'E chi lo sa!', 'E dove vanno?', 'A Tver'. 'Quando parte il loro treno?', 'Alle quattro e un quarto'. Restava una buona mezz'ora. Il mio appartamento era a due passi, preparare la mia valigina era questione di un attimo. Chiesi a un ragazzino di mettersi vicino alla biglietteria a fare la guardia: sapendo in quale classe avrebbero viaggiato, anch'io avrei viaggiato nella stessa. Quando, fatte tutte le mie cose, tornai alla stazione, non avevano ancora aperto la biglietteria. Quasi avessi le ali ai piedi. Il treno era pronto. La carrozza di prima classe, chiaramente, era una sola. E, chiaramente, all'in fuori di noi tre, nella carrozza non c'era nessuno. Al terzo scampanello il treno si lanciò verso Tver'. Loro occuparono uno scompartimento a due cuccette e, io, si capisce, lo scompartimento accanto al loro. Eravamo separati da una porta scorrevole, di mogano: accostai l'orecchio, si poteva udire ogni cosa. Lei farfugliava veloce veloce, ed era come se lui cercasse di ricondurla alla ragione o di calmarla. Mi rammarico del fatto che allora non capissi il francese. Anche se, d'altra parte, non c'è proprio nulla di cui rammaricarsi...

Non fu facile fare la loro conoscenza: mi evitavano, ma poco importa, alla fine ci riuscii. Sulle prime parlavano con me di malavoglia, ma poi, quando seppero che ero un forestiero e siberiano di nascita, divennero più cordiali. Il terreno sui cui fiorì la nostra amicizia fu quello della Siberia... A loro interessava molto la Siberia, come la gente vivesse, quali fossero le usanze e il clima. Soprattutto mi facevano domande

sul gelo invernale, se fosse vero che faceva così freddo e che l'inverno durava così a lungo. E io dipingevo la Siberia come potevo, abbellendo persino un po' il racconto. Vedevo che a loro piaceva che fosse più freddo, e io aggiungevo il freddo. In Siberia, dicevo, sotto terra, a più di due metri e tredici centimetri di profondità il gelo è perenne. Di recente è stato rinvenuto un mammut con tanto di pelle, avrà avuto un migliaio di anni, si è conservato talmente bene che se ne può mangiare la carne. La storia a loro piacque talmente che si scambiarono uno sguardo e una frase in francese.

'Da noi invece in gennaio fa un tale caldo...'

'Sì, signora', annuii, 'qui è inutile sperare di imbattersi nel freddo vero. Oggi la temperatura è ancora un po' rigida, ma domani, vedrà se non ho ragione, incomincerà il disgelo e scorrerà acqua dappertutto...'

'E in Siberia il freddo si protrarrà ancora a lungo?'

'Almeno fino ad aprile è garantito, per così dire, però accade che duri anche fino a maggio'.

'Ah', disse lei, 'come sarebbe bello vivere lì, io adoro l'inverno'.

'Non vedo quale ostacolo vi possa essere, signora: se lo desidera, possiamo fare un gita. Le mostrerò la Siberia, così potrà respirare aria fresca a volontà. Se avete tempo e voglia, perché non fate un viaggio in Siberia?'

Si scambiarono di nuovo uno sguardo.

'E come si fa? Dove potremmo andare, e da chi? Non conosciamo nessuno, lì'.

'Potreste venire da me, signori'.

'Che cosa intende dire, ci invita forse a essere suoi ospiti? Ma se neppure ci conosciamo'.

'Che sarà mai, se non ci conosciamo, ci dobbiamo conoscere, tutto qui'.

Mi alzai in piedi e mi presentai: figlio del mercante tal del tali della prima gilda e suo

unico erede.

Poi anche lui si presentò.

‘Karamyšev, Nikolaj Petrovič, e questa è mia sorella Zinaida. Nostro padre, il generale Karamyšev, l’avrà sentito dire, è deceduto di recente, e ora sono in viaggio con mia sorella per farla svagare dopo il triste evento. Pensavamo di andare a Pietroburgo e poi, da lì, di partire per l’estero...’.

‘Nikolaj Petrovič, l’estero non scappa mica, mentre invece per la sua amata sorella, considerando la passione che nutre per il fresco, non vi sarebbe svago migliore che visitare prima la Siberia. Potreste restarvi il tempo che desiderate, e dopo partire per l’estero’.

Restai col fiato sospeso per l’emozione. Lui ridacchiò.

‘È una proposta’, disse, ‘alquanto inaspettata. Dovrei rifletterci’.

Lei parve impallidire, e si fece ancora più bella. Si abbandonò sul sedile di velluto rosso e restò in silenzio, gualcendo il fazzolettino tra le mani. Faceva male a guardarla, tanto era bella.

‘Ci rifletta’, lo esortai, ‘mi faccia il favore. Se decidete di venire, come è vero Dio, non ve ne pentirete. E ora vi lascio, forse Zinaida Petrovna desidera coricarsi, le mie chiacchiere devono averla affaticata’.

‘Sì’, assentì lui, ‘è debole di salute. Si stanca facilmente. Grazie, buona notte’.

E lei mi tese la manina. Era gelata.

Andai a coricarmi nel mio scompartimento. Di dormire, si capisce, neanche a parlarne. Le ruote del treno sferragliavano sulle rotaie, volavano scintille, il velluto mi solleticava le orecchie... Avvertivo in me agitarsi una passione che non avrei mai immaginato di poter provare, non dormivo e sentivo che neppure lì accanto stavano dormendo, bisbigliavano, bisbigliavano e pareva pure che si baciassero. Ma quali

baci avrebbero mai potuto esserci tra un fratello e una sorella... Udii per un po’ il rumore dei loro movimenti, poi lo scricchiolare delle molle delle cuccette. Alla fine si quietarono. E anch’io mi assopii”.

“Mi ero assopito sul treno e mi ridestai... nel distretto di Tomsk, nella villa della tenuta di mio padre. Ricordo perfettamente il mio risveglio. Aprii gli occhi: il nostro scantinato, una sensazione di fresco umidore, un raggio di sole che fendeva il buio, della gente, alcuni testimoni della perquisizione, la divisa blu del capo della polizia distrettuale. Era maggio, quando mi risvegliai. Febbraio, marzo e aprile erano trascorsi nel sonno.

Di quel sonno lungo tre mesi ricordo, oltre al mio stato di delirio, pezzi e frammenti che non hanno quasi alcun legame tra di loro. Come quando, ancora a Tver’, facevamo baldoria e Zinaida Petrovna mi percuoteva il viso con una rosa che aveva intinto nello champagne e mi arrivavano gli schizzi negli occhi. O quando eravamo ormai in Siberia e lei mi guardava con tristezza e diceva: ‘Aleksandr Ivanovič, cessate di amarmi finché siete in tempo, il mio amore non vi porterà nulla di buono’. E ancora, una *trojka* che sfrecciava, i campanellini che squillavano, lei corruciata come un uccellino che si gonfia e rizza le penne e lui che digrignava i denti canini. E poi ricadevo nel sonno, dormivo e non volevo svegliarmi. E ancora, l’attesa della lettera da parte della mamma generalessa. La madre non poteva acconsentire che sua figlia sposasse un mercante ed esigeva che lei e suo fratello la raggiungessero all’estero.

‘Caro Aleksandr, non ti preoccupare, penserò a tutto io, resterò da lei per un mese e tornerò con la sua benedizione. Non appena sarò tornata celebreremo le nozze’.

E io, scherzando: ‘Quando tornerai non mi riconoscerai, per le nozze mi farò crescere una barba lunga e nera’.

E lei, subito: ‘ah!’, ed era svenuta. Ci avevamo impiegato mezz’ora per farle riprendere i sensi.

E poi loro che si apprestavano a partire per l’estero ma avevano dimenticato i passaporti a Tver’, dovevano forse tornare indietro a riprenderli? Macché, a Omsk mi conoscevano tutti, e io conoscevo tutti. Era bastato ungere un’impiegata con venticinque rubli e mezz’ora dopo due passaporti nuovi di zecca a nome di Zinajda Petrovna e Nikolaj Petrovič Karamyšev erano pronti sul tavolo. Procurare loro i soldi invece era stato più complicato. Già il mio vecchio non poteva immaginare che con la sua delega era stato venduto un tot di merce per quattro soldi, soldi che poi io avevo buttato al vento, e che per un tot di cambiali era stato ottenuto altro denaro che aveva fatto la stessa fine. Comunque poco importa, furono trovati anche i soldi: diciottomila rubli, tutti in pezzi da cinquecento. Mi dispiaceva solo di non esser riuscito ad arrivare a ventimila.

Un treno. Un fischio. Lo sventolare di un fazzolettino blu. E poi riprendevo a dormire, a dormire...”.

“Mi svegliai nel modo più comune, nel mio letto.

Un membro della servitù mi scosse per le spalle.

‘Aleksandr Ivanovič, le guardie hanno circondato la casa, è arrivato il capo della polizia. Sta facendo domande sui signori che poc’anzi sono partiti, esige che venga anche lei’.

Uscii dalla mia camera. ‘Che cosa sarà mai successo?’, dissi. ‘Sì, i Karamyšev, fratello e sorella, hanno abitato in questa casa. Poi se ne sono andati all’estero. Lei era la mia fidanzata,

ecco perché vivevano qui. Son partiti due settimane fa. Se c’è bisogno del loro indirizzo, eccolo. Le valigie? È vero, le loro valigie sono nello scantinato. Hanno preso con sé pochi bagagli. Ma che cosa gliene può importare alla polizia delle valigie?’.

Gliene importava eccome, invece. Dentro la prima valigia trovarono del salnitro, due gambe, due braccia e delle interiora. Dentro la seconda, una testa. Un cranio fratturato e una barba nera e folta. Era stata lei, insieme al suo amante, a uccidere il marito, e non sapendo dove sistemarlo, se lo portava dietro. Poco male, alla fine erano riusciti a trovargli un’ottima sistemazione. Pare che non furono mai presi. Ricevetti un ammonimento: fui condannato alla confessione ecclesiastica, una sciocchezza.

Mentre ero in custodia preventiva, il mio parino morì, lasciando naturalmente tutti i suoi beni a un monastero. Allora per il dispiacere mi attaccai alla bottiglia. Ma non mi fu di aiuto. Mi buttai a capofitto nelle scienze, però neanche quelle mi furono d’aiuto. Volevo tagliarmi la gola, ma mi comportai da vigliacco, ebbi paura. E, si figuri, fu proprio questo a farmi riacquistare la calma. Se le cose stanno così, pensai, perché non provare a vivere. Ed eccoci qua, sono vent’anni che vivo come se niente fosse, sono persino ingrassato. Scrivo versi, sono un malandrino, mi faccio prestare soldi che non rendo. Ora mi sono messo a studiare la cabala, non è affatto male, è curiosa la cabala... Non protesti! È cosa nobile! L’amore muove il sole e gli altri mondi... – Cameriere, il conto!”.

[G. Ivanov, “Aleksandr Ivanovič”, Idem, *Sobranie sočinenij v trech tomach*, Moskva 1994, III, pp. 391-399. Traduzione dal russo di Marco Dinelli]

Gli inverni pietroburghesi.

Capitoli scelti

Georgij Ivanov

◇ eSamizdat 2009 (VII) 1, pp. 133-153 ◇

I

Si dice che quando si sta per annegare, durante gli ultimi istanti di vita, si dimentichi la paura, si smetta di soffocare. Improvvisamente ci si sente leggeri, liberi, felici. E, perdendo conoscenza, si raggiunge il fondo sorridendo.

Nel 1920 Pietroburgo stava già annegando in modo quasi felice.

Avevamo temuto la fame fino a quando non era divenuta una faccenda “seria e stabile”. A quel punto abbiamo smesso di farci caso. Abbiamo smesso di fare caso anche alle fucilazioni.

“Allora, come è andato il vostro ritorno ieri, dopo il balletto?...”.

“Niente di particolare, grazie. Le pellicce non ce le hanno rubate. Però ci è toccato restare al gelo per una mezz’ora davanti alla porta. Stavamo perquisendo la camera numero otto. Finché non hanno finito non ci hanno lasciato salire”.

“Hanno portato via qualcuno?”.

“Il giovane Perfil’ev e un altro studente che stava trascorrendo la notte da loro”.

“Che dite, li fucileranno?”.

“Probabilmente...”.

“E la Spesivceva è stata affascinante?”.

“Sì, anche se non è certo la Karsavina”.

“Be’, Petr Petrovič, ci venga a trovare...”.

Due piccolo borghesi si sono incontrati, hanno chiacchierato delle consuete fesserie e si sono salutati. Il balletto... la pelliccia... il giovane Perfil’ev e un altro studente... Mentre da noi in cooperativa, oggi ci hanno consegnato dell’aringa... Li fucileranno, probabilmente...

Due cittadini della Comune settentrionale parlano tranquillamente di cose abituali.

Un cittadino fa a un altro cittadino
che c’è oggi, cittadino, per pranzo?
Si è registrato, cittadino, oppure no?..

E non è per cinismo che parlano così serenamente, ma per abitudine.

In fondo le possibilità sono le stesse: oggi è toccato allo studente, domani a voi.

Oggi, cittadino, ho dormito male:
l’anima per il kerosene ho barattato.

E abbiamo avuto anche questo dilemma: come fare a barattare l’anima “per il kerosene” senza conseguenze. E c’era chi congiurava, chi taceva, chi attraversava l’intera città, sparpagliandosi nel disgelo o gelando per vedere come al dolce frastuono di una musica, alla luce splendente della luna, su uno sfondo di fruscianti e vaporose rose di carta, danzerà leggiadra Giselle, amore eterno, angelo di carne...

Sbirciare, sospirare, e poi indietro attraversando di nuovo tutta la città.

Sopra i falò le scintille s’indorano,
sopra la Neva le buche di ghiaccio fumano,
e una folle pallottola sopra la Neva
va in cerca del tuo povero cuore...

Be’, magari per oggi non mi colpirà. Poco male!

Peterburgskaja storona – via Plutalova. Un luogo dimenticato da dio, a tal punto che nemmeno la polizia ci mette mai piede. Altrimenti uno speculatore che vive da queste parti non

sarebbe stato così sfacciato da appendere all'entrata un'insegna che specifica la merce in vendita. Sull'insegna c'è scritto in nero su campo bianco: "Qui si vende carne di cane".

Sulla Plutalova vive V., occupa una stanza con cucina in uno sporco edificio a cinque piani.

V. è un ex scrittore. Ha pubblicato qualcosa una quindicina di anni fa, suscitando per qualche motivo persino "scalpore". Ora scrive "per sé", ovvero non scrive niente, fa finta.

Negli istanti di sincerità ammette: "Della letteratura me ne infischio. Mi piace vivere, e questo è tutto".

È un uomo strano. Come scrittore è privo di talento, ma in lui come persona "c'è qualcosa". È di statura enorme, porta la barba nera e incolta, ha occhi sporgenti da brigante e un accento mellifluido da monaco. Se ne sta senza far niente nel suo "appartamento", arredato con cianfrusaglie di ogni genere che lui considera antiquariato, immerso nei libri dalla mattina alla sera, oppure se ne parte per un mese senza che nessuno sappia per dove.

"Dov'è che è stato, V.?"

Un sorrisetto. "Mah, ho fatto una capatina al monte Athos...".

"E che siete andato a fare sul monte Athos?"

Un altro sorrisetto. "Così, ne ho sentito il bisogno. Niente di particolare, è stato un gran bel viaggio. Peccato che lungo la strada mi abbiano rubato un sacco con dentro degli oggetti preziosi: una bottiglia di vodka *zubrovka* di prima della rivoluzione – ora ve ne avrei offerto un po' – e resti di sacre reliquie...".

Dopo sei mesi, di nuovo. "Ma dove è andato a finire?" – "Sono dovuto andare nel Caucaso, in un monastero...".

Proprio da questo esteta fra i seminaristi, dall'aspetto di brigante da operetta, avevo deciso di passare la notte.

I fatti si erano svolti così: mi trovavo in casa di alcuni miei conoscenti nella Peterburgskaja storona (mentre io vivevo alla fine della Bassejnaja). Quando stavo per andarmene, mi sono

reso conto che erano le dieci meno un quarto. Se fossi andato a casa avrei corso un bel rischio visto che non solo non avevo il lasciapassare notturno, ma nemmeno una normale tessera di lavoro. Passare la notte alla stazione di polizia non è una cosa piacevole, e poi non si sa mai che piega possa prendere la faccenda al mattino: magari ti rilasciano, ma possono anche mandarti alla Čeka. Esclamare come Mandel'stam (che, a proposito, aveva una paura terribile della polizia)

Non mi serve un lasciapassare notturno,
delle guardie io non ho paura,

sarebbe stato imprudente. A casa di quei miei conoscenti non era possibile pernottare. E così mi sono ricordato di V. che viveva lì vicino.

Non c'era il pesante lucchetto alla porta d'ingresso, quindi doveva essere a casa. Ma quando ho bussato non ha risposto nessuno. Che sia uscito? Ho bussato più forte. Dei passi e la voce di V.: "Perché arrivi così presto? Vai via. Fino alle dodici non ti faccio entrare".

Avendo capito che non poteva rivolgersi a me, ho bussato di nuovo dicendo il mio nome.

A quel punto V. ha aperto. "Carissimo! Qual buon vento? Che ne dite di scaldarvi un po'". Mi ha avvicinato un bicchierino.

Era evidente che V. si era già "scaldato" in attesa di andare a dormire. Il bavero della camicia era sbottonato, il volto rosso, gli occhi lucidi. Del resto questa era la sua condizione normale: né ubriaco, né sobrio. Sempre "allegrotto".

Venuto a sapere della mia intenzione di rimanere a dormire, V. ha cominciato ad agitarsi.

"Se per voi è un problema ditemelo e me ne vado".

"Macché, macché, mio caro. Nessun problema, piuttosto un piacere. Solo...", ha ripreso ad agitare gli occhi... "Starete comodo?"

"Di me non vi preoccupate".

"Certo, certo... Ma siete sicuro? Avete il sonno pesante?"

“Molto. E poi sono oltremodo stanco, tutto il giorno in giro, non mi reggo in piedi...”

“Bene, bene...”, V. sembrava esserne contento. “Sta per venire da me una persona... Un libraio... Un vicino... Per prendersi dei libri... Per questo temevo che potessimo disturbarvi”.

Ho rassicurato V. dicendo che niente e nessuno avrebbe potuto disturbarmi. Malgrado i miei rifiuti, mi aveva messo a dormire sul suo letto, dietro una tenda di stoffa pesante bucata.

“Va bene, va bene – così voi starete più comodo e io più tranquillo. Io dormirò sul divano, ho un divano fantastico”.

Il letto era grande e soffice... V. all'altro angolo della camera faceva frusciare i libri, faceva tintinnare un cucchiaino su un bicchiere... Il vicino-libraio non arrivava...

... Mi sono svegliato. Oltre la tenda era in corso un dialogo a bassa voce. A parlare di più era qualcuno che non conoscevo, con un timbro malizioso e stridulo. V. solo di tanto in tanto si intrometteva nel discorso.

“Vi siete allontanati da Dio. D'accordo, vi siete definitivamente allontanati. Ma serve a poco allontanarsi da Dio, a poco, amici miei. Bisogna anche acquisire dei meriti di fronte a *Lui*. Così vi accoglierà subito e comincerà ad aiutarvi, appena la croce si allontanerà dal collo...”

“Ma come si fa ad acquisire dei meriti? Costruendo chiese? Cantando inni acatisti?”

“Sia con le chiese che con gli inni acatisti, e custodendo solamente lui nel vostro cuore. La cosa principale è averlo nel cuore. Allora vi aiuterà”.

“E cosa avverrà quando ci aiuterà?”

“Tutto avrà luogo, tutto, capite? Ci saranno panini e prosciutto, acciughe e bianche tomaie – tutto quello che vuoi. E non in cambio di soldi, sia pure secondo il vecchio valore, ma in dono: prendi ciò che desideri, mangia ciò che desideri, bevi, tutto gratuito fino alla fine dei tempi, ma custodiscilo nel tuo cuore...”

Mi sono alzato con circospezione e ho sbirciato da uno dei fori della tenda. V. era seduto

a un tavolo rotondo. Di fronte a lui, dandomi le spalle, c'era una figura con un pellicciotto. Sul cranio si vedeva una grossa calvizie, circondata da grassi capelli chiari. La postura era affranta, il collo immerso nelle spalle.

“... conservalo nel cuore, sì”. Per alcuni secondi è rimasto in silenzio. “Ecco, soprattutto, come abbiamo concordato – cinquemila...”

“Già cinque? Ieri erano tre!”

“Cinquemila...”, ha ripetuto il vecchietto, “di meno non è proprio possibile. E poi ecco, prendi questo bigliettino, lo devi trascrivere, lo sai. Ma non a macchina, a mano. Fatica per la sua gloria”.

V. si è alzato, ha fatto un sospiro, ha contato i soldi. Il vecchietto ha verificato con cura la cifra e poi li ha nascosti.

“Be', devo andare. I miei defunti saranno sicuramente in pensiero, sono due giorni che manco. Sempre impegni, impegni...”

“Ma non hai paura al cimitero?”

“E perché mai paura? Al contrario, la compagnia è piacevole”.

“E non è ripugnante?”

“Perché mai ripugnante? Certo, se a strisciare verso di te è un cadavere marcio... Ma quelli che sono morti da tempo si son tutti prosciugati. Che c'è di ripugnante? Tra le pupe ci son certi tipetti...”

“Zitto, dai. Se mi racconti poi non dormo...”

Il vecchietto ha sghignazzato.

“Che nervi deboli! E vorresti pure fare il ministro. Già è tanto se diventerai senatore, quando arriverà il nostro tempo, he... he... Vabbe', ricordati la cosa principale: custodiscilo nel tuo cuore...”

“G.V., state dormendo?”, mi ha chiamato il padrone di casa dopo aver riaccompagnato l'ospite.

Non ho risposto. “Dorme”, ha borbottato. Poi V. si è dato da fare ancora a lungo, ha aperto e chiuso qualcosa, ha fatto tintinnare delle chiavi, frusciare delle carte, ha sospirato. Alla fine si è coricato, ha spento la luce e si è addormentato.

to. Sentendolo russare mi sono addormentato anch'io.

La mattina, quando sono andato via, V. aveva ancora il sonno pesante e sodo di un ubriaco.

“Trascrivete e inviate questa preghiera a nove vostri conoscenti. Se non lo farete, verrete colpito da una grave sciagura...”.

Seguiva la preghiera: “Stella del mattino, fonte di grazia, forza, vento, fuoco, fertilità, speranza...”.

“Strana preghiera. La stella del mattino è la stella di Lucifero”.

“Strana! Mi sa che è la stessa che V. trascrisse su ordine di quel vecchietto, di quel seguace del diavolo, te l'ho raccontato, ricordi?”.

Questa conversazione avveniva sei mesi dopo nell'appartamento di Gumilev sulla Preobrazhenskaja. Seduto vicino una piccola stufa rotonda, Gumilev rimestava il carbone con la sciabola giocattolo di suo figlio.

“Strana preghiera! Magari l'ha inviata proprio V., visto che, come dici tu, si occupa di diavolerie. Ma è stupido, conoscendomi, inviarmi queste cose. Che ortodosso sarei se mi mettessi a trascrivere e diffondere certe cose?”.

“È stupido inviarle in generale. Chi è che si metterebbe a trascriverle?...”.

“Ce n'è di gente che lo fa, ammettiamolo. In primo luogo, la maggior parte non capisce nulla, pensa semplicemente che sia un inno acatista. E chi capisce, la trascrive lo stesso per superstizione. La maggior parte delle persone è superstiziosa più che credente”.

“Cioè la trascrivono per paura che gli possa capitare una disgrazia?”.

“Certamente”.

“Che scemenza!”.

Gumilev picchiava con una sigaretta sul suo portasigari di tartaruga.

“Non è una scemenza come pensi tu. Queste minacce, credimi, non sono vuote parole”.

“Allora adesso dovresti essere colto da una sciagura?”.

“Senz'altro. Non ho dubbi che per questo contro di me verrà indirizzata una sciagura. Non sorridere, sto parlando con la massima serietà. Qualcuno, consapevolmente, mi ha lanciato una sfida. E io, consapevolmente, come cristiano, la raccolgo. Non so da dove verrà l'attacco, di quali armi farà uso l'avversario, ma puoi essere sicuro di una cosa: le mie armi, la croce e la preghiera, sono più forti. Per questo sono tranquillo”.

“Sorprendente! Prima V. e il suo vecchietto, ora questa preghiera, il tuo discorso. Sembra di essere nel XV secolo! Non avrei mai immaginato che esistessero cose del genere”.

“E invece esistono. Si può vivere tutta la vita senza sapere nulla di tutto ciò, ed è la cosa migliore. Ma è facile che in modo assolutamente casuale, come per te quella notte da V., si venga sfiorati da qualcosa, da una specie di ragnatela protesa lungo tutto il mondo, e da quel momento non sei più libero, sei stato preso, se vuoi uscirne fuori devi darti parecchio da fare. Se non lo farai potresti rimanere intrappolato. E, bada bene, fino alla sera trascorsa da V. hai vissuto senza mai imbatterti in niente di simile. Ma dopo che ti ci sei imbattuto, ti è capitato anche l'inno acatista, poi il nostro discorso, e sicuramente ti capiterà anche qualcos'altro. Qualcuno là si sta già interessando a te. Forse mi hanno mandato questo foglietto solo perché tu lo leggessi. Oppure, al contrario, la caccia è rivolta a me e tu non c'entri nulla...”.

“Mi stai spaventando”, ho detto ridendo.

“Non aver paura, mio caro. Non bisogna mai aver paura. Ma non bisogna nemmeno scherzare con queste cose. Ma lasciamo perdere questo discorso. Andiamo a passeggiare...”.

Cade una neve grossa e rada. Lungo il marciapiede ci sono cumuli marroni di neve, sotto i piedi il fango...

... Il giallo vapore dell'inverno pietroburghese.
La gialla neve, che ricopre le lastre di ghiaccio...

Del resto non è più inverno, siamo alla metà di marzo. Le mani senza guanti ancora gelano, ma respirare è già più facile, è primavera.

Una cornacchia vola a fatica sui rami spogli degli alberi nella zona degli Stagni. Dei ragazzini all'angolo della Grečeskaja trafficano in sigarette.

“Quanto vuoi per una decina?”. “Trecento”. “Troppo!”.

“Prego, cittadino, io duecento”. “Le sue non valgono niente, prendetele da me, duecentocinquanta...”.

... Il puzzo di zolfo di un fiammifero, il fumo verdognolo di una sigaretta. E la sigaretta, accesa in quest'aria sempre più mite, ha già un sapore particolare, “primaverile”.

“Dove andiamo?”.

Gumilev scrolla la neve dalla sua pelliccia intirizzita e aggiusta il cappello finlandese con i paraorecchie.

“Non hai fretta? Passeggiamo allora fino al monastero. Devo andarci per via di un calzolaio”.

“Con piacere. Ma come ti è venuta l'idea di risuolare le scarpe vicino al monastero quando c'è un calzolaio dentro al tuo palazzo?”.

“Be', quello al monastero non è semplicemente il mio calzolaio. Per questo vado da lui. È un vecchietto intelligentissimo. Un grande esperto di dogmi, conosce le Sacre Scritture come un alto dignitario ecclesiastico e si intende di Puškin. Ho intenzione di portarci Lerner perché possano parlare”.

“È una specie di generale o un professore in incognito?”.

“Ma no, è un contadino del Volga che ha imparato a scrivere a trent'anni. Però è un uomo intelligentissimo e molto divertente. Una specie di Kljuev, ma più acuto. Lo vedrai da solo”.

Abbiamo attraversato lo Staryj Nevskij e, aggirato il monastero, abbiamo svoltato per un vicolo. Una palizzata di legno, un cortile ricoperto di neve, poi un cancelletto, una scaletta, in-

fine una piccola porta con un batacchio. Ci ha aperto una ragazzina scalza. “Il'ja Nazaryč? È in casa”.

... Lavorando abilmente con un punteruolo alla luce di un lumino, un vecchietto con una blusa sporca, mentre i suoi occhi vivaci scintillavano da sotto gli occhiali di ferro, ha detto: “Voi, Nikolaj Stepanyč, perdonate ma vi sbagliate. Puškin, Aleksandr Sergeevič, non amava la Russia. Con la Russia non c'entrava nulla. Nell'anima era tedesco, ecco tutto. Ma amava, se vi interessa saperlo, la moglie e Pietro”.

“Quale Pietro?”.

“Pietro Primo, il Grande, come lo chiamano. E Grande proprio perché tedesco e non russo”.

“Voi, Il'ja Nazaryč, sragionate. Puškin un tedesco, Pietro il Grande un tedesco. E chi sarebbe russo allora?”.

“Russo?”, il vecchietto diede un colpetto sopra una bolla sulla suola distesa. “Eh, eh... Chi sarebbe russo...”. (Dove ho sentito questa voce rauca e sghignazzante? L'avevo già sentita?).

“Russo? Come dire... Be', ad esempio, prendete la nostra San Pietroburgo, la città di San Pietro, eh, eh... Chi l'ha costruita? Pensate sia stato Pietro? Ma Pietro si è forse calato nella palude e ha conficcato le palafitte? Eppure le ossa di Pietro giacciono ricoperte d'oro nella cattedrale. Ma quelle ossa, migliaia e migliaia di ossa che”, batteva con un piede sul pavimento, “marciscono sotto di noi, quelle anime senza degna sepoltura, inutili sia a Dio che al diavolo, che per San Pietroburgo, di notte, soffrono continuamente e maledicono tanto il vostro Pietro quanto tutti noi, sono ossa russe, anime russe...”.

Poi è tornato a concentrarsi sulla suola.

“È difficile lavorare per voi, signor Gumilev. Camminate come una papera e rovinare l'orlo. È impossibile fissare la suola”.

“Ho un'andatura cavalleresca”.

“Sarà anche cavalleresca ma, perdonatemi, è da papera...”.

“Comunque sia, Il’ja Nazaryč, perché Puškin sarebbe un tedesco?..”.

Il vecchietto ha sghignazzato di nuovo.

“Ecco, vi risponderò con una poesiuola:

T’amo, creatura di Pietro,
amo il tuo grave ed armonioso aspetto,
il regale corso della Neva,
delle sue rive il granito.

Che ve ne pare? Amo! Cosa ama? La creatura di Pietro. Un russo non può che odiarla, ma lui la ama. Un tedesco! Ama lo stato! Il corso! Il granito trascinato sulle nostre schiene, sulle nostre ossa compattato!... Dunque?...”.

“Anche io l’amo, eppure sono russo”.

“Questo si vedrà in seguito se siete russo o meno... I vostri stivali sono pronti. Pagate in denaro o con l’equivalente in farina? Farina? Bene. Ora ve li avvolgo”.

Il calzolaio è uscito strusciando i piedi.

“Un vecchietto simpatico”.

“Molto. Certo un po’ bislacco”.

“Può darsi. Ma intelligente. Hai sentito come ragiona? Dovrebbe stare in una società religioso-filosofica e non aggiustare stivali... E che camera graziosa. Guarda: pulizia, libri ovunque. Cosa scrive, diamo un’occhiata?”.

Gumilev ha aperto la copertina di un modesto quaderno. Sulla prima pagina c’era scritto con cura:

“Stella del mattino, fonte di grazia, forza, vento...”.

“Ecco i vostri stivali...”.

Gumilev si è girato con il quaderno fra le mani: “Cos’è questo, Il’ja Nazarovič?”.

Il vecchietto ha lanciato uno sguardo da sotto gli occhiali e ha stretto le spalle.

“Non si fruga nella roba altrui”.

“Siete stato voi, dunque, a inviarmela?”.

“Mi pare evidente”.

“Perché?”.

“C’è scritto il perché, trascrivere e divulgare”.

“Ma lo capite da solo a chi è rivolta questa preghiera, vero?”.

Il calzolaio ha aggrottato la fronte.

“Non ho tempo, signori, purtroppo non ho tempo. Ecco i vostri stivali. Favorite i soldi per il lavoro, non mi torna comodo aspettare la farina. E per i lavori di calzatura, signore, cercatevi un altro maestro. Io sono in partenza per la campagna...”.

... Dove ho sentito questa voce? Ho capito...

“Partite? I defunti sono in ansia?”, dissi con calma.

Il vecchietto mi ha guardato con aria beffarda.

“Perché dovrebbero essere in ansia, giovane signore? Sotto terra stanno tranquilli. Il problema riguarda piuttosto i vivi. I miei ossequi, signori”.

Un anno dopo, sotto il rimbombo dei cannoni di Kronštadt, camminavo lungo il Kamennoostrovskij. Qualcuno mi ha chiamato. Era V., spelacchiato e dimagrito.

“Che vi è successo?”.

“Me ne stavo seduto sulla Špalernaja. Sono caduto in un agguato”.

“Ma come?”.

“Per colpa di uno spirito. Un calzolaio mi aveva offerto dello spirito. Sono andato da lui, e lì è avvenuto l’agguato. Mi hanno trattenuto tre mesi...”.

“Un calzolaio? Magari al Monastero, magari si tratta di Il’ja Nazaryč?”.

“Proprio così! Quindi non avete un sonno così pesante. Certo. Il’ja Nazaryč. Ma come fate a sapere il nome e l’indirizzo?”.

“Non solo l’indirizzo, ma sono stato da lui e non ho niente in contrario ad andarci ancora per chiacchierare un po’”.

V. ha fatto una smorfia.

“Mi sembra difficile: a dicembre l’hanno arrestato. Per lo spirito. Un peccato, vendeva uno spirito molto buono, estone, e chiedeva così poco”.

VIII

Alle sette del mattino i volti di coloro che erano ancora seduti al Cane randagio, sembravano simili ai volti dei defunti. La luce elettrica intensa, le pareti variopinte, gli avanzi nei piatti e le bottiglie sopra i tavoli e sul pavimento. Un poeta ubriaco legge versi che nessuno ascolta, un musicista ubriaco si avvicina con passi incerti al pianoforte ricoperto di cicche e batte i tasti per suonare una marcia funebre, oppure una polka, o tutte e due insieme. Il guardaro-biere assonnato dorme, avendo dimenticato le pellicce a lui affidate. Il direttore del Cane, Boris Pronin, siede sui gradini ricoperti di neve della stretta scala d'uscita, accarezza la sua irsuta e cattiva cagnetta Muška e piange pieno d'amarrezza: "Muška, Muška, perché hai mangiato i tuoi figli?!...".

I volti somigliano ai volti dei defunti. Chi dorme, chi simula una certa vitalità. Ma che vitalità volete che sia ...

Qualcuno ha spento la luce nella sala. Ora è illuminata solo la caffetteria affianco, e dalla porta, aperta verso la scala sui cui gradini piange Pronin, filtra la striscia grigia e stretta dell'alba. Da un angolo di questa penombra spunta un uomo e, barcollando, viene verso di me. Si avvicina. Mi osserva. Mi sembra che abbia i capelli rossi e uno sguardo tetro e fisso. Non so chi sia, lo vedo per la prima volta.

"Siete solo, e anche io sono solo. Permettete-mi di sedermi accanto a voi".

"Prego", dico io.

"Ubriaco?".

"Per niente".

"Io invece sono ubriaco. Ma non fa nulla. Anzi è persino un bene. Ma se non siete ubriaco, perché ve ne state qui seduto? Aspettate il tram?".

"Il treno. Per Gatčina".

"Il treno... Per Gatčina...", ripete l'uomo con aria assorta. "Gatčina... il treno è in arrivo... La neve. Bianca. No. Azzurra. C'è neve ovunque. Sorge il sole. Un bagliore, a guardare

fa male... Le venditrici di latte si trascinano a stento... Vapore. Alberi colmi di brina".

Sbadiglia. "D'altronde sono tutte sciocchezze. Ci sarà puzza di fuliggine, esattamente come qui. E, siate gentile, ditemi, come mai vivete a Gatčina?".

Avevo detto di non essere affatto ubriaco. Ma non era vero. Un po' ubriaco lo sono. Non so chi sia il mio interlocutore. E perché gli interessa dove vivo? Ma visto che non sono del tutto sobrio la sua domanda non mi sorprende. Non gli rispondo "vivo qui perché mi piace", oppure "laggiù l'aria è più secca", gli dico la verità. Mi sono trasferito a Gatčina perché sono innamorato e colei che amo abita lì. Il mio interlocutore ascolta in silenzio, fumando una piccola pipa. Non mi interrompe e io parlo, ripetendo ciò che lui mi aveva appena detto, della neve e del sole che sorge. Ebbene sì, sono un po' ubriaco. Ma non fa niente. Anzi è un bene. Mi sto confidando con uno sconosciuto del quale so soltanto che fuma la pipa. Mi confido completamente, fino a raccontargli ciò che "lei mi ha detto ieri", fino a recitargli i versi d'amore che ho composto l'altroieri.

Il tramonto dorato. La neve
s'inonda d'ambra.
Gatčina mi è cara,
proprio come in passato.

Gli confido tutto. Poi mi imbarazzo. Interrompo una frase senza portarla a termine. L'uomo con la pipa tace. Poi, facendo pausa tra una frase e l'altra, dice: "Non c'è niente di meglio che uccidersi all'alba. Ovviamente non con del veleno. Il veleno è controindicato da bere la mattina. Tutto l'essere rabbrivisce. È così che l'uomo è fatto. Avete deciso di morire. Per morire dovete ingerire un bicchierino di veleno o una capsula. Ma un conto siete voi, e un conto è il vostro stomaco. Lui non desidera morire. Fa resistenza. Non è stricnina che ha voglia di ingurgitare, ma del caffè con panna... Invece spararsi all'alba è molto semplice, direi addirittura divertente".

“E anche impiccarsi è divertente?”, sorreggo la conversazione.

“Impiccarsi con allegria non è possibile”, risponde serio, “impiccarsi richiede una certa solennità. Ovviamente, se fatto in fretta, con le proprie bretelle, come un garzone colto in flagrante... Ma, provate a immaginarvi la scena: fate tutto in modo lento e accurato. Il cordone di seta è ben insaponato. Il gancio è saldamente piantato. Il cappio è annodato a dovere. Potreste dire una preghiera, fumare un'ultima sigaretta, bere un ultimo goccio di cognac. Il boia ha fretta: basta, è ora. Mettersi a discutere sarebbe inutile. Infilate il cappio... ‘La vita è bella!... Non voglio!...’. È la vostra pancia, sono i vostri polmoni, i vostri muscoli che si oppongono... Ma il cervello, il boia, è spietato. ‘Parlami ancora! Pum!’. La sedia, scivolata da sotto i piedi, rotola via. Addio, signor Lozina-Lozinskij... Addio, sfortunato poeta Ljubjar!...”.

A questo punto mi sento a disagio. So che Ljubjar è lo pseudonimo di un poeta che ha più volte tentato senza successo di suicidarsi e che poco tempo fa si è veramente suicidato. Avevo letto i suoi versi, alcuni senza senso, altri precisi, anche troppo, con una punta di follia. In ogni caso versi di un poeta di talento. L'accento al suo nome mi risulta sgradevole. Perché importunare la memoria di un morto? Lo dico ad alta voce.

“Pregiudizi”, sbadiglia il mio interlocutore. “Perché mai si può parlare senza rispetto di Petr Petrovič finché è vivo, e non si può se è morto. Sciocchezze. E poi...”.

Non finisce di dire cosa “poi”. “Devo andare, e anche voi, signor innamorato. Prendete una vettura, poi il treno – il sole, la neve... mentre lei dorme dolcemente...”.

Non svegliarla nella scialba prima mattina,
Con un bacio riscalda il suo sonno...

D'altronde questo non vi riguarda. Annenskij tutti questi baci non li considerava con sincerità. Sapeva cosa significano...”.

“E cos'è che significano?”, domando, cercando il pellicciotto. Lui tace. Io non ripeto la domanda. All'uscita ci sono diverse vetture. Il mio interlocutore monta sulla prima.

“Arrivederci, dunque”.

“Un attimo”, ferma il vetturino che si era già messo in movimento. “Ascoltate, mi telefonerete ogni tanto? Ecco il mio biglietto da visita. Mi farebbe molto piacere, molto... E per quanto riguarda i baci, Annenskij, credetemi, conosceva e ricordava sempre i denti digrignanti, gli occhi in fuori, le guance flaccide... Via, andiamo!...”.

Il cavallo infreddolito fa partire velocemente la slitta. Guardo il biglietto da visita: A. Ljubjar... Lozina-Lozinskij... un indirizzo...

Circa due mesi dopo ricevetti una comunicazione da parte della società Mednyj Vsadnik [Il cavaliere di bronzo] relativa a una serata in memoria del poeta Ljubjar. Questa volta (all'incirca tre settimane dopo il nostro incontro) l'infelice suicida aveva raggiunto il suo scopo.

La serata fu assurda. Nell'enorme ufficio ristrutturato del professor S. si era riunita una trentina di persone. Qualcuno pronunciò una relazione noiosa. Poi M. Lozinskij lesse le poesie di Ljubjar, le lesse, come sempre, in modo splendido, ma dopo la lettura ci fu uno stupido equivoco con uno studente desideroso di esprimere le condoglianze “al fratello e magistrale declamatore delle opere sue”, il quale, però, in realtà aveva soltanto lo stesso cognome e non aveva mai conosciuto il defunto. Il professore padrone di casa per appianare l'incresciosa situazione venutasi a creare... invitò la Javorskaja a leggere dei sonetti tratti dalla propria opera e dedicati a vari poeti. Quando la Javorskaja con pathos da attrice finì di leggere un sonetto dedicato a Kuzmin:

... e i giovani nudi,
dimenticato il pudore, si celano nelle alcove...–

qualcuno fischiò. Il professore divenne rosso

come una barbabietola. Un grande imbarazzo prese di nuovo il sopravvento.

Fu servito il tè. Bevevano tutti in silenzio, in silenzio e masticando pasticcini. A un giovane, che voleva rallegrare gli astanti, venne in mente di cantare, accompagnandosi al pianoforte, degli stornelli armeni:

A Tbilisi avevo io
un compagno mio,
persona assai valente,
eppure assai demente.

Larisa Rejsner, allora ancora quasi una ragazzina, aveva ascoltato, ascoltato, poi si alzò, batté un piede in terra e si mise a gridare che era tutto ignobile, indecoroso, che lei era venuta a una serata in memoria di un poeta, invece le stavano propinando delle porcherie. Cominciarono tutti a riprendersi i cappelli, affrettandosi ad andarsene prima possibile.

Il padrone di casa, di color porpora per lo scandalo, salutava gli ospiti. La sua veneranda barba vibrava e le sue mani tremavano.

La serata era stata indecente, non si discute. Ma passeggiando verso casa sul ponte Troickij mi veniva in mente il sorrisetto di quel mio interlocutore notturno di poco tempo prima e mi sembrò che, forse, quell'infelice sarebbe stato contento proprio di quel tipo di commemorazione.

XII

La vedova di un funzionario di Vasil'evskij ostrov, indecisa se affittare o meno una stanza a Gumilev, diceva: "Certamente siete un signore illustre... Grazie a Dio, io li conosco i signori... Una casetta tutta vostra, dite, a Carskoe selo? Già, già. Una stanzetta dover poter passare la notte quando capitate da queste parti?... Già, già. Si sa che al giorno d'oggi viaggiare in treno è una vera sofferenza. Ci credo, signore mio, e capisco. Grazie a Dio, io li conosco i signori. Ho un inquilino proprio come voi, proprio un'ottima persona. Però... Se volete vi posso dare un indirizzo, è qui vicino, proprio su ponte Tučko-

vyj. Anche lì danno in affitto delle stanze. Date un'occhiata, magari fanno al caso vostro...".

"E perché dovrei andare a dare un'occhiata? Da voi mi piace".

La vedova sorrideva in modo forzato. "E anche voi piacete a me. Grazie a Dio... Lo vedo bene con chi ho a che fare. Una casetta tutta vostra... Un inquilino tranquillo, colto...".

"E allora che c'è? Diamoci la mano. Mi trasferisco domani stesso".

La vedova rimase in silenzio per un minuto. "Proprio su ponte Tučkovyj. Dietro l'angolo. Belle stanze. Luminose. La proprietaria è moglie di un colonnello. Andateci, vi piacerà... Io invece, scusatemi, ma ho paura...".

"E di cosa avete paura?".

"Lo avete detto voi stesso che siete un poeta. E si sa che dai poeti si reca certa gente, perdonatemi, poco raccomandabile... Sono una donna anziana, ho un estremo bisogno di tranquillità. Signore, andate dalla moglie del generale...".

Anche se può sembrare offensivo, bisogna ammettere che la vecchietta parlava con una saggezza dovuta all'esperienza quotidiana. In effetti "dai poeti si recava" certa gente "poco raccomandabile": gente strana, pazza, inquieta...

Il poeta Vladimir Narbut andava a farsi la barba da Mollet, il barbiere più caro di Pietroburgo.

"Ma perché ci andate? Tutti quei soldi, e poi fanno una rasatura così strana".

"Hi, hi", Narbut fa un sorriso a tutta bocca. "Hi, hi, in effetti è piuttosto caro. Eins, zwei, drei: lozione e acqua di Colonia, ben tre rubli. E la barba poi – Eins, zwei, drei – la fanno davvero troppo in fretta. Un colpo e ti radono una guancia, un secondo colpo e ti radono l'altra guancia. Una cosa tremenda. È un miracolo che non ti mozzino il naso".

"Allora perché ci andate?".

Il viso butterato di Narbut fa un sorriso ancora più largo.

“Hi, hi! Lì parlano tutti in francese”.

“E quindi?”.

“Mi piace stare ad ascoltare. È come la musica: bello e incomprensibile...”.

Questo Narbut era un uomo strano.

Nel 1910 uscì un libretto: *Vl. Narbut. Poesie*. Un bel libro. I temi erano semplici: il temporale, la sera, il mattino, i lillà, le prime neviccate. Ma da quei versi spirava freschezza e ingegno: “doni di Dio”.

Alcuni passaggi erano maldestri, a tratti piuttosto sgraziati, altre volte si avvertiva un eccesso di estetismo provinciale (quest’ultimo si spiegava col fatto che la maggior parte delle poesie era stata composta in un luogo sperduto del governatorato di Voronež), molte cose erano semplicemente immature. Eppure il libretto suscitò un certo interesse e sia su *Russkaja mysl’* che su Apollon, Brjusov e Gumilev lo recensirono molto favorevolmente. Erano incuriositi da quelle poesie, e anche dal loro autore: dove si trovava, com’era? Si venne a sapere che Narbut era fratello del famoso pittore Egor. Si rivolsero al pittore per fargli alcune domande. Quello scosse la testa.

“Mio fratello? Certo, è un ragazzo capace. Ma non ci contate, non ne ricaverete nulla. Sta sempre a bere e a fare il teppista...”.

“Dove sta?”.

“A casa sua, nella regione di Saratov dove ha una piccola tenuta. Sarà sicuramente ubriaco. In autunno da lui è una baldoria continua: ha venduto tutto il raccolto”.

“E non verrà a Pietroburgo?”.

“Ci verrà, non temete. Soprattutto ora che lo avete riempito di lodi su Apollon. Farete in tempo a conoscerlo... e a rimpiangere di averlo conosciuto”.

Questa conversazione avveniva a novembre. E a gennaio il segretario di Apollon venne convocato in tribunale come testimone nel caso del collaboratore di Apollon, “il nobile Vladi-

mir Narbut”. Alla fine Narbut era venuto a Pietroburgo e già la prima sera era stato arrestato “per ingiurie a un poliziotto nell’adempimento dei propri doveri”. Di notte, lungo la strada tra Davydka e un’altra bettola, incoraggiato da certi mangiafufo che erano con lui, aveva tentato di arrampicarsi sulla groppa di uno dei cavalli di Clodt sul ponte Aničkov e aveva preso a schiaffi una guardia comunale che voleva impedirglielo...

Narbut non era arrivato a Pietroburgo solo per cavalcare un cavallo di bronzo, pagare una multa salata per il processo e fare conoscenze nel mondo della letteratura. Aveva anche uno scopo più importante: stupire e sconvolgere Pietroburgo e la letteratura.

Quando dicevano a Narbut qualcosa di lusinghiero sulle sue precedenti poesie, lui si limitava a sorridere con aria misteriosa e accondiscendente: aspettate e vedrete. Ben presto nella cronaca della vita letteraria cominciò a circolare una notizia: Vladimir Narbut pubblica un nuovo libro, *Alleluja*. Come è noto, l’importanza che un poeta dà all’uscita di un suo libro è inversamente proporzionale all’interesse che suscita nei lettori. Secondo un conto fatto da Brjusov, in tutta la Russia lui era letto da circa mille persone. È difficile sospettare Brjusov di essere uno che sminuisce le cose per modestia. E questo conto era stato fatto all’apice della gloria nazionale di Brjusov e nel massimo interesse dei lettori nei suoi confronti. Cosa poteva mai aspettarsi un principiante? Tra le recensioni favorevoli apparse su Apollon e *Russkaja mysl’* e la gloria di almeno un Leonid Andreev ce n’è di strada da fare! Narbut, pur con tutta la sua presunzione, questa cosa la capiva benissimo. Ma visto che ambiva alla gloria, che starsene con le mani in mano non faceva parte della sua indole, e che non era abituato ad accontentarsi di poco, Narbut aveva deciso di forzare gli eventi.

La tipografia sinodale cui era stato affidato il manoscritto di *Alleluja*, dopo averlo visionato, si era rifiutata di stamparlo “a causa del contenuto mondano”. Il contenuto in effetti era “mondano”: metà delle parole che componevano le poesie era oscena.

Narbut aveva bisogno della tipografia sinodale perché voleva stampare il libro con caratteri slavoecclesiastici. E mica quelli normali, voleva i migliori. Le altre tipografie erano sprovviste di questi caratteri. Non ci fu niente da fare, dovette acquistare i caratteri. A Pietroburgo non c’era nemmeno la carta adatta che venne appositamente spedita da Parigi. Narbut lasciava laute mance a stampatori e impaginatori, pagava gli straordinari, ingaggiò addirittura un esperto di ortografia slavoecclesiastica... In tre settimane questo capolavoro tipografico era pronto, stampato su carta azzurrognola con le lettere maiuscole in rosso, e (Saratov si faceva sentire) un ritratto dell’autore con un crisantemo all’occhiello e un autografo spavaldo...

Per questo evento Narbut aveva organizzato a Vienna un banchetto che prima non si era mai visto nemmeno in questo “ristorante letterario”. Boris Sadovskij alle quattro del mattino aveva scaricato contro lo specchio tutte e sei le pallottole della sua webley revolver per rispondere al fuoco dell’“ombra di Faddej Bulgarin”; il *maître d’hôtel* venne quasi scaraventato fuori dalla finestra – lo stavano già facendo dondolare sopra una tovaglia – e si liberò a stento. Narbut con un frac impregnato di vari liquori, la cravatta di lato e una corona di ghiande sulla nuca, sorseggiando un miscuglio infernale da un boccale di birra, riceveva le felicitazioni. Gorodeckij (era stato lui a portare la corona di ghiande) si prendeva cura del “festeggiato” con solerzia superiore a quella di chiunque altro. Aveva già bevuto con Narbut passando a darsi del tu e ora, percuotendosi il petto, si lanciava in profezie: “Tu... tu... ci credo... lo vedo... sarai un secondo... Kol’cov”.

Ma Narbut aveva scosso la testa insoddisfatto.

“Kkol’cov?.. Nnon voglio...”.

“Ma come?”, si impaurì Gorodeckij. “Non vuoi essere un Kol’cov? E chi allora? Nikitin?”.

Narbut corrugò la sua fronte butterata e priva di sopracciglia. I suoi occhi taglienti brillarono maliziosamente.

“No... Cabriele Dannunzio”.

Alleluja non portò a Narbut la gloria di “Cabriele Dannunzio”. Il libro venne confiscato e bruciato su sentenza del tribunale.

Non so se questo insuccesso ebbe un qualche effetto su Narbut o se a causa di *Alleluja* si fossero esauriti tutti i margini della sua ingegnosità.

... Narbut non beve... Narbut passa lunghe ore nella biblioteca pubblica... Narbut va all’università... Per coloro che avevano conosciuto l’autore di *Alleluja* sembrava una cosa incredibile. Narbut è “rinsavito”.

In questo suo periodo “tranquillo” l’ho incontrato abbastanza spesso in diverse circostanze. Due o tre conversazioni mi sono rimaste impresse. Non potevo neppure immaginarmi che in questo buontempone e scapestrato fosse così forte la passione, l’ingenua “passione per il bello”.

Mentre picchiava con una sigaretta di pessima qualità sul suo portasigarette mostruosamente grande e pesante (per giunta ornato dello stemma in brillanti della stirpe dei Narbut), corrugando la fronte butterata e balbettando, diceva: “Mi considerano un cretino, lo so. Una vera bestia: ha fatto il raccolto, ha spellato i contadini e spende tutto per ubriacarsi. Scrive poesie per passatempo, ma sotto sotto è un feudatario. Un Tit Tityč, quasi un orangotango. Ma sono io?...”.

Silenzio. Lo sguardo fisso degli occhi penetranti, piccoli, freddi. L’abituale sorrisetto furbo “da ucraino” è sparito dal suo volto. Un sospiro.

“Ma sono io?... Come faccio a essere un cretino visto che quando guardo Raffaello mi viene da piangere? Ecco...”, sfilava da un portafoglio, anche questo ornato da una corona, una banale cartolina. “Ecco... la Madonna... Sistina... Sono stato all'estero. A Berlino. Allo zoo, il Wintergarten mi pare, alla tigre ho dato da mangiare del caviale. Se l'è divorato e ne ha chiesto ancora. Si vede che era più buono della carne umana. Be', una schifezza, una vera indecenza. Il cognac è pessimo, però costa poco, meno della vodka. Ci siamo ubriacati e sono finito a Dresda. Anche lì sono andato a ubriacarmi in compagnia. Mi sono completamente scordato di come mi sono ritrovato in quella, come si chiama... Pinacoteca... No, la Pinacoteca è a Monaco. Be', non importa, andiamo, guardiamo, be', si sa: un museo, dei quadri, donne nude, selvaggina... Andiamo, guardiamo, si sa, tra una bettola e l'altra ci siamo finiti per caso. E all'improvviso, a una porta c'è questa guardia, un autentico vecchietto tedesco, ci fa segno che lì è vietato gridare. Ci siamo stupiti, però ci siamo morsi la lingua, magari in quella sala c'è Guglielmo o un qualche Bismarck che controlla... Entriamo con cautela. Nella stanza non c'è nessuno. Una saletta proprio piccola. E, su una parete, lei... La Madonna Sistina... Sarò stato in piedi davanti a lei per una mezz'ora, avevo mandato via la gentaglia che era con me – cosa volete che ne capisse. Sto lì in piedi da solo e le lacrime cominciano a scendere. Forse sono rimasto lì impalato fino a sera, mi sono dovuto far violenza per uscire; basta, mi sono detto, ti sarà sufficiente per tutta la vita! Che bellezza, che purezza, soprattutto! Al guardiano ho dato venticinque marchi – sono per te, gli dico, te li do, in suo onore te li do... Probabilmente mi aveva capito...”

Narbut rimane in silenzio per un minuto. I suoi piccoli occhi inespressivi si velano. Compiono due lacrime sulle palpebre prive di ciglia.

... “Sì, questa è la bellezza, questa è l'ar-

te. Sono stato a guardarla e mi basterà per tutta la vita. Per cento vite! Dopo, disperato, ci ho bevuto sopra un po' di tutto. Dresda era completamente sottosopra. Per poco non ci hanno processati. Avevamo picchiato sul muso un qualche membro dello Staatsrat. Ce la siamo comunque cavata con una bustarella... Sì, questa è arte! O anche Puškin:

Sulle colline della Georgia si stende la caligine della notte,
Rumoreggia l'Aragvi innanzi a me.

Pensare con calma a questi versi mi è proprio impossibile, subito il cuore comincia a palpitare. Quando ero nel Caucaso sono andato apposta a vedere questo Aragvi. Un fiumiciattolo orrendo, direi, torbido... Già! Come faccio a essere un orangotango visto che sento questa bellezza? E anche se do scandalo, non ho mica paura di Brjusov, per niente, perché io lo so: non ho niente da temere da lui: io, lui, o chiunque altro, valiamo lo stesso. Se siamo degli orangotanghi, allora tutti sono orangotanghi. Ma per Puškin farei con gioia il servo. Provate solo a sentire:

Rumoreggia l'Aragvi innanzi a me...

Gli era capitata questa schifezza di Aragvi e guarda cosa ne ha tirato fuori! Un miracolo!..”.

E le lacrime scendono dagli occhi di Narbut ormai senza più freni. Ma non è mica ubriaco. Aveva bevuto giusto due o tre piccole caraffe di vodka, niente di che.

Durante il periodo di rinsavimento Narbut decise di pubblicare una rivista.

Ma non aveva granché voglia di adoperarsi per l'organizzazione della rivista, e difficilmente sarebbe venuto fuori qualcosa da questo progetto se non fosse capitato un caso. Gli affari del mensile a basso prezzo Nuova rivista per tutti, dopo la sostituzione di diversi editori e redattori, andavano davvero male. L'ultimo editore di questa impresa ormai in perdita la offrì a Narbut. Non ci aveva riflettuto troppo. A lui l'affare andava perfettamente a genio. Non

doveva preoccuparsi di nulla, era tutto pronto: l'ufficio, il contratto con la tipografia, la carta e il titolo. Mi pare fosse marzo. Il numero di aprile uscì già a cura del nuovo proprietario.

Probabilmente gli abbonati a Nuova rivista per tutti erano rimasti perplessi a leggere il volumetto di aprile. La rivista aveva un suo "orientamento", i suoi abbonati erano lettori di provincia, assistenti sanitarie, coloro che si è soliti definire "intellettuali di provincia". Narbut offrì a questi lettori, abituati a Čirikov e Mujžel', le proprie poesie sul tipo di *Alleluja* e la prosa di Ivan Rukavišnikov, mentre le sezioni dedicate agli articoli di politica e agricoltura erano state sostituite dal dibattito sull'acmeismo, con in testa un intervento prolisso e confuso dello stesso Narbut. Venne subito spiegato che l'incentivo promesso dal precedente editore – due volumi di prosa contemporanea – era stato sostituito con uno nuovo: le opere del filosofo ucraino Skovoroda e le poesie di Baudelaire nella traduzione di Vladimir Narbut.

Gli abbonati ne furono chiaramente indignati. In redazione cominciò ad arrivare un diluvio di lettere perplesse o semplicemente offensive. In risposta la nuova redazione fece un "gesto coraggioso". Dichiarò che il titolo Rivista per tutti non stava affatto a significare "per tutti gli idioti e i mediocri". A questi ultimi, cioè coloro che esigevano Čirikov al posto di Skovoroda e Baudelaire, sarebbe stato annullato l'abbonamento, ricevendo come indennizzo "un'opera da quattro soldi a scelta": i volumetti di Vestnik Evropy, le opere di "Nadson o Ivanov-Razumnik".

A quel punto contro Narbut non ci si limitò ai rimproveri, ma si giunse alle urla. Sulla stampa comparvero parole come "vergogna", "teppismo" e così via. Narbut fu particolarmente stupito dal fatto che anche i suoi amici letterati che sicuramente preferivano Baudelaire a Čirikov e che sapevano chi fosse Skovoroda, dicevano più o meno le stesse cose. Questo Narbut non se l'aspettava, contava sulla loro approva-

zione e il loro sostegno. Così, avendone ricavato solo dispiaceri, in luogo delle corone di lauro che si attendeva, decise di abbandonare la rivista. Ma si fa presto a dire di abbandonare. Chiuderla? A quel punto non solo avrebbe perso i soldi investiti, ma avrebbe dovuto anche restituire l'impegno di abbonamento a un discreto numero di "idioti e mediocri". E questa cosa Narbut non la voleva fare. Vendere? Ma chi l'avrebbe comprata?

Un compratore si trovò. Narbut, ovunque facesse bisboccia, con chiunque facesse conoscenza, parlava del suo desiderio di vendere la rivista. Proprio tra i fumi e i deliri delle feste (dopo l'insuccesso come redattore, Narbut "andava ovunque") spuntò fuori il compratore. Un signore d'aspetto dignitoso e corpulento con una mentalità da mercante che parlava in modo elegante e non era particolarmente tirchio. Di notte in una bettola, tra le urla di una canzone gitana e lo scoppiettare dei tappi di bottiglia, si strinsero la mano dopo aver bevuto in parti uguali ed essere passati a darsi del tu. Al mattino Narbut, assennato e scompigliato, era già dal notaio per formalizzare l'operazione. Il compratore aveva molta fretta.

Lo scandalo scoppiò dopo un paio di settimane quando all'improvviso vennero tutti a sapere che "il decadente Narbut" aveva venduto una rivista "impegnata e democratica" a Garjazin, membro dell'Unione del popolo russo e amico di Dubrovin...

Dopo la storia con Garjazin, Narbut era sparito da Pietroburgo. Dove è andato? Starà via a lungo? Nessuno lo sapeva. Passarono circa tre mesi prima che comparisse di nuovo.

Riapparve in questo modo. In tutte le redazioni di Pietroburgo giunse un telegramma breve ma d'effetto: "Abissinia. Gibuti. Il poeta Vladimir Narbut si è fidanzato con la figlia del sovrano d'Abissinia Menelik".

Presto giunse anche una lettera con timbro e francobollo abissini, al centro della quale face-

va mostra di sé lo stemma dei Narbut impresso con ceralacca color lilla e una scintilla dorata. Nell'intestazione "Gibuti. Grand hotel", sotto al timbro c'era scritto: "cari amici (se mi siete ancora amici), vi invio un saluto da Gibuti e vi invidio perché a Pietroburgo si sta meglio. Sono venuto sin qua per sparare ai leoni e sfuggire al disonore. Ma i leoni non ci sono e non c'è nemmeno il disonore, l'ho capito adesso: perché avrei dovuto sapere che era una centuria nera? Non sono mica Vengerov per sapere tutto. Qui si muore di noia. Ma che diavolo ci sono venuto a fare qua? Comunque torno presto e vi racconto tutto.

... Il mio matrimonio con la figlia di Menelik è andato a monte perché lei non è sua figlia. Gira voce, peraltro, che lo stesso Menelik sia morto sette anni fa...".

Narbut tornò dall'Africa piuttosto spossato, gialliccio. Al "ricevimento" che venne immediatamente organizzato, rispondeva volentieri a tutte le curiosità che riguardavano l'Abissinia, ma a sentire i suoi racconti sembrava quasi che "il paese dei titani, l'Africa dorata" fosse una specie di provincia russa: fango, noia, ubriachezza. Qualcuno mise persino in dubbio che ci fosse veramente andato.

Narbut guardava con aria sprezzante gli scettici.

"Forza, che venga Gumilev a interrogarmi".

... "Ma come faccio a interrogarti?", disse esitante Gumilev. "Non conosci le lingue e non hai interessi... Vediamo, che cos'è la *tekeli*?"

"Un terzo di rum, un terzo di cognac, soda e limone", subito rispose Narbut. "Però io la bevevo senza limone".

"E il...", Gumilev pronunciò un'altra parola indigena.

"Maialino arrosto".

"Non è un maialino, ma di solito si tratta di vero maiale. Va bene, ora dimmi: quando esci dalla stazione di Gibuti cosa trovi sulla destra?"

"Un giardino".

"Giusto. E oltre il giardino?"

"La stazione dei pompieri".

"Non è la stazione dei pompieri, ma i resti di un'antica torre. Ma se giri ancora a destra, dietro la torre, all'angolo?"

Il volto butterato e privo di sopracciglia di Narbut fece un ampio sorriso.

"In presenza delle donne non sta bene...".

"Non mente", Gumilev gli diede una pacca sulle spalle. "C'è stato a Gibuti. Garantisco io".

Ben presto si seppe che Narbut si era portato via dall'Africa non solo questo tipo di conoscenze, ma anche la febbre. Ecco perché all'arrivo era così giallo. Con suo grande rammarico la febbre non aveva niente di esotico. "L'avete contratta a Pinsk?", gli aveva chiesto il dottore.

Narbut inizialmente andò a curarsi in campagna, poi in qualche località del sud. Nel 1916 fu a Pietroburgo per breve tempo. La mantella da sottoufficiale addosso a lui sembrava un sacco, aveva un braccio fasciato e legato al collo, l'aspetto era cupo. In seguito corse voce che Narbut fosse stato ucciso. Ma no, nel 1920 in una libreria ho visto uno scarno libretto pubblicato da non so quale sezione delle Edizioni di stato: *VI. Narbut. Il rintocco rosso* o un titolo di questo tipo. L'ho sfogliato. Le rime *kapital* [capitale] e *vosstal* [insorsi] mi saltarono subito agli occhi. Ho riposto il libretto sullo scaffale...

XIII

Ci sono ricordi che sembrano sogni. Ci sono sogni che sembrano ricordi. E quando pensi al passato "così recente e così irrimediabilmente lontano", a volte non sai quali sono i ricordi e quali i sogni.

E già, ci fu "l'ultimo inverno prima della guerra", e poi la guerra. Ci fu il Febbraio e ci fu l'Ottobre... E ci fu anche quanto avvenne dopo l'Ottobre. Ma a guardarlo con maggiore attenzione, il passato si confonde, sfugge, muta.

... Nella nebbia simile a vetro, i ponti sovrastano il grande fiume, i palazzi dominano il lungofiume di granito e due sottili guglie dora-

te brillano a stento... Alcune persone camminano per le vie, certi avvenimenti si compiono. Ecco la parata dell'esercito zarista su Campo di Marte... ed ecco la bandiera rossa sul Palazzo d'inverno. Il giovane Blok legge le sue poesie... e celebrano il funerale di Blok "cremato". Rasputin è stato ucciso ieri notte. E l'uomo che sta tenendo un discorso (non si sentono le parole, ma solo il sordo rombo di approvazione che giunge in risposta) si chiama Lenin...

Ricordi? Sogni?

Volti, incontri, conversazioni, d'improvviso affiorano alla memoria senza un legame, senza sosta. A volte in modo confuso, altre con precisione fotografica... E di nuovo la vitrea caligine, la Neva e i palazzi; la gente passa, la neve cade. E gli orologi del Cremlino suonano *Kol' slaven* [Quanto glorioso; inno zarista]...

No, gli orologi del Cremlino suonano l'*Internazionale*.

Nevica. Dopo il tepore del vagone, l'umida frescura del disgelo si inoltra e penetra tra le maniche e i colletti. Proprio una bella pensata quella di andare a Carskoe selo di notte! Ma ormai c'eravamo andati e non c'erano treni per tornare indietro.

I lampioni emanano una luce fioca. Rami coperti di brina. Le stelle.

"Ehi, vetturino...".

Le slitte volano sulla neve soffice appena sciolta.

Gorodeckij mi si stringe alla vita a ogni curva. Mandel'stam sta seduto sulle nostre ginocchia. Gumilev e Achmatova, sulla carrozza davanti, indicano la strada. Sono stati loro ad aver avuto l'idea di venire di notte a Carskoe selo. Loro ci abitano. "Ma noi, noi tutti?". Una cosa piuttosto stupida. Dopo un pranzo in cui si era parlato di letteratura, dove si era bevuto discretamente, siamo andati in un posto a "bere caffè". E poi in un altro posto ancora. All'una di notte ci siamo ritrovati alla stazione per Carskoe selo.

A causa del "caffé" bevuto un po' qui e un po' là ci girava la testa.

"Andiamo a Carskoe... A vedere la panchina dove amava restare seduto Innokentij Annenskij".

"Andiamo, andiamo...".

Ma come avevamo fatto a non pensarci prima? Un'idea più brillante non si poteva avere, non è vero? Di notte, con la neve, in un punto sperduto del parco di Carskoe selo per vedere una panchina. E per questo piacere dover poi aspettare le sette del mattino il primo treno per Pietroburgo!..

Ma il "caffé" faceva il suo effetto, la testa ci girava.

"Andiamo, andiamo...".

È così che siamo arrivati. Cullati dal tepore del vagone. Infiacchiti dal freddo. Una cosa davvero stupida. Ma che ci siamo venuti a fare?!

Gumilev e Achmatova (loro ci abitano) stanno davanti e indicano la strada. Mandel'stam è seduto sulle ginocchia mie e di Gorodeckij e muore di freddo; è diventato rigido e pesante come un macigno e tace. Dietro di noi, su una terza carrozza ci sono altri due "acmeisti" che tentano di non farsi distanziare troppo: non hanno i soldi per pagare la corsa, se rimangono indietro sono perduti.

Arrivati davanti a un cancello di ghisa ci siamo fermati. Camminiamo a stento con la neve alta fino alle ginocchia. Si sente il rumore dei rami degli alberi coperti di brina. Le stelle brillano di luce fioca. Procediamo secondo l'ordine precedente: io e Gorodeckij portiamo a braccetto Mandel'stam che è sempre più rigido e pesante. Affondiamo sempre più nella neve, il freddo è sempre più intenso. O Signore...

Gumilev si volta.

"Siamo arrivati! Eccolo qui il luogo preferito di Annenskij. Ecco la panchina".

La neve, gli alberi, una panchina. Sulla panchina, come un'ombra ricurva, siede un uomo. E legge alcune poesie con voce flebile e monotona...

... Un uomo di notte, in un angolo sperduto del parco di Carskoe celo, su una panchina sommersa di neve osserva le stelle e legge poesie. Di notte, poesie, proprio su “quella” panchina. D’improvviso ci assale la paura: ma...

No, non è il fantasma di Annenskij. Sentendo i nostri passi l’uomo seduto si volta. Gumilev gli si avvicina, lo scruta...

“Vasilij Aleksevič, Voi?... Non vi avevo riconosciuto. Signori, permettetemi di fare le presentazioni. Questa è la Gilda dei poeti: Gorodeckij, Mandel’štam, Georgij Ivanov”. L’uomo si alza con fatica e ci stringe le mani. E si presenta: “Komarovskij”.

Ha una voce bassa e rauca, legnosa, priva di intonazione. E anche la sua stretta di mano è legnosa, come quella di un automa. Non sembrava affatto stupito di quell’incontro.

“Siete venuti a vedere la panchina. Sì, sì, è proprio ‘quella’. Vengo spesso qui... quando mi sento bene. È un bel posto, tranquillo, abbandonato. Persino di giorno è raro che ci venga qualcuno. Di recente uno studente di ginnasio si è sparato proprio qui e l’hanno ritrovato solo il giorno dopo. Un posto tranquillo...”.

“Si è sparato proprio su questa panchina?”.

“Su questa. È già il secondo caso. Non so perché scelgano proprio questo posto. Probabilmente perché dà l’idea di un luogo isolato”.

“Ma non avete paura a starvene seduto qui all’una di notte?”, chiedo io inserendomi nella conversazione.

Komarovskij si volta verso di me e sorride. La luce di un lampione cade sul suo volto. Un volto tondo, “comune”, come quelli dei commercianti tedeschi di mezza tacca. Ha le guance completamente rosse. E anche nel suo volto e nel suo sorriso c’è qualcosa di legnoso.

“No, quando mi sento bene, io non ho paura di niente. A parte il pensiero che la malattia possa tornare”.

Nel corso della nostra breve conversazione

ripete più volte le parole “la mia malattia”, “quando mi sento bene”, “all’epoca stavo male”. Ma qual è la malattia di quest’uomo dalle spalle larghe e dalle gote rubizze?

“Che la malattia possa tornare?”, ripeto automaticamente la fine della sua frase.

“Sì,” dice, “la malattia. La follia. Nikolaj Stepanovič lo sa. Ora sono in un momento di lucidità. Per questo vado a passeggio. Ma in generale la gran parte del mio tempo la passo in ospedale”.

E senza cambiare il tono della voce prosegue dicendo: “Se voi, signori, non avete fretta, la mia casa è là, possiamo bere un po’ di tè e leggere poesie”.

... In un’ampia sala da pranzo, alla luce intensa di un lampadario, beviamo del tocai da sottili bicchierini giallognoli. Le porte a vetri sono spalancate in direzione del giardino, il camino emana un calore insopportabile. E poi c’è quella luce accecante. I lampadari, le lampade da parete e tutte le luci della sala da pranzo e nelle camere adiacenti sono accese come in occasione di un ballo. Ma il padrone di casa ritiene che la luce sia ancora insufficiente. Chiama un servitore.

“Accendete i candelabri”.

“Subito, chiarissima eccellenza”.

Altri quattro enormi candelabri splendenti si accendono in centinaia di luci agli angoli della sala.

E il padrone di casa col suo viso tondo e rubizzo sorride legnosamente: “Non amo il buio in casa”.

Komarovskij ascolta con attenzione le nostre poesie. Poi legge le sue.

Lui siede su una grande poltrona tenendo le gambe allargate e calzando grosse scarpe americane. I suoi pochi capelli sono accuratamente pettinati. Il viso tondo e rubizzo è quello di un borghesuccio tedesco tirato su a bistecche e birra. Il suo volto esprime benessere, sazietà. Gli occhi hanno un aspetto luminoso e sognante.

... È un uomo molto malato. Così malato che i dottori allargano le braccia e si stupiscono che sia ancora vivo. Il suo cuore è tanto debole che la minima agitazione può risultare fatale. A un rumore improvviso, alla vista del sangue, a una banale sciocchezza Komarovskij sviene. Ma con lo svenimento, spesso torna "se stesso"... È condannato a morire presto, e lo sa. Attraversare una strada è per lui un'avventura; un viaggio a Pietroburgo un'impresa.

Il suo unico intimo desiderio, quello di andare in Italia, è una cosa tanto irrealizzabile quanto un viaggio su Marte. E si consola leggendo tutto il giorno guide e descrizioni che ormai conosce a memoria. E scrive:

Cammino con passo lento
e metto in tasca un sasso
là dove per un nuovo reperto
felice piangeva Winckelmann.

Per due-tre mesi vive "tranquillo". Sogna l'Italia. Scrive poesie. Di notte vaga nel parco sommerso di neve fino alla sperduta "panchina dei suicidi".

... Quando mi sento bene, non ho paura di niente. A parte il pensiero che la malattia possa tornare.

... Accendete i candelabri. Non amo il buio in casa...

Per due-tre mesi. Poi una notte si sveglia circondato da leoni di fuoco e grida, li scaccia via. Poi l'ospedale, la borsa del ghiaccio, la camicia di forza... Poi, dopo diversi mesi, un nuovo breve periodo di luce...

Komarovskij da poco è stato dimesso dall'ospedale. La crisi era stata molto forte. Pensavano che non sarebbe sopravvissuto. Invece è sopravvissuto. Con voce regolare e un po' legnosa legge le poesie che aveva cominciato a comporre "là". Cosa può mai sognare un uomo disteso sul lettino di un manicomio?...

Sogna Roma, la gloria, Cesare...

Le lampade splendono, si fa fatica a respirare per via del profumo dei fiori e del camino acceso. E la voce regolare e monotona legge:

... Nel vuoto delle nubi, nel solco splendente,
dietro un'aquila dorata e lenta
incedono ardenti le legioni.

Le sue poesie sono splendide e fredde. Probabilmente si tratta delle poesie russe più splendide e "glaciali". Il "parnaso" di Brjusov in confronto è un balbettio infantile. Ma anche in questo splendore, come nella voce e nel sorriso di Komarovskij, c'è qualcosa di legnoso. E anche una spiacevole sensazione di stordimento, come in questa stanza, troppo riscaldata, troppo illuminata, strapiena di fiori.

... Noi ascoltiamo le poesie, beviamo del tocai, parliamo di qualcosa. Alla fine ci congediamo. Come è piacevole respirare a pieni polmoni dopo il caldo soffocante di quella casa. Il caldo soffocante e anche qualcos'altro che aleggiava tra i tappeti di Smirne e i vasi di Sèvres...

È calato il gelo. Il cielo si è illividito prima dell'alba. Dopo una mezz'ora arrivano i treni. Non vedo l'ora di essere a letto dopo questa nottata insonne e strana.

Febbraio o marzo del 1914. Komarovskij parlava dei suoi piani per l'autunno. I dottori sperano... Se nonavrà un attacco... Un viaggio in Italia...

Stava sfogliando il giornale, aveva letto che era stata dichiarata la guerra, e cadde. All'inizio pensarono che fosse svenuto. No, non era svenuto, era morto.

Dalla Casa dei letterati su via Bassejnaja fino a casa, sulla prospettiva Kamennoostrovskij, c'è una discreta distanza. Su ponte Troickij poggiati a terra un sacco di grano che mi ero portato con me per tutto il viaggio, e mi fermai sulla ringhiera a riposare.

Sullo sfondo il cielo rosso del tramonto. Dal mare spirava un vento caldo, umido, "fragrante". La neve si era accumulata soffice sulla Neva, la riva era cosparsa di lastre di ghiaccio giallognole. Se non dovesse cambiare il tempo,

sarà impossibile attraversare il ghiaccio e andare a Kronštadt. Poi comincerebbe il disgelo e Kronštadt diventerà inaccessibile. E a quel punto...

Il vento caldo sferza il viso con dolcezza e forza. I colpi di cannone giungono sordi dai fortini e nitidi da una corazzata rimasta “fedele alla rivoluzione”. Il cielo rossastro, la neve che si scioglie... E tutto intorno non c'è anima viva. La “circolazione in strada” è consentita fino alle sei della sera, però adesso sono le cinque. Ma già tutti sono usciti da lavoro e difficilmente a qualcuno può saltare in mente di farsi una passeggiata. Meglio starsene a casa. Ecco, se il tempo non dovesse cambiare... comincerebbe il disgelo, Kronštadt diventerà inaccessibile. A quel punto...

È ora che anche io vada a casa. Mi carico il sacco sulle spalle e allungo il passo. Certo, la circolazione è consentita fino alle sei e io ci metto quindici minuti ad arrivare, ma è sempre meglio affrettarsi...

Sul ponte deserto un uomo mi viene lentamente incontro. Ha un passo tranquillo, con i palmi delle mani tamburella sulla ringhiera, è evidente che non ha fretta. Si ferma, si accende una sigaretta, getta il fiammifero nel ghiaccio. Sembra quasi che lo stato d'assedio e “ciò che ne consegue” non lo riguardi. Forse è proprio così. Non un bell'incontro, dunque. Si può “circolare” fino alle sei e ho i documenti in ordine... Eppure...

Da sotto il cappello di astracan fuoriesce una ciocca grigia di capelli ricci. Sotto gli occhi ha due evidenti “borse”, ancora più evidenti sono le rughe profonde sulla bocca. Le spalle larghe sono leggermente curve in avanti. Le mani sono dentro le tasche per il freddo. E lo sguardo è indifferente, freddo, “assente”.

Non si tratta di un čekista che deve controllare i documenti. È Blok.

Per un minuto restiamo sotto il cielo rosso, sul ponte deserto, ascoltando gli spari. Piuttosto sordi dai fortini; rimbombanti dalla

corazzata.

“Vi siete procurato del grano?”, mi chiede Blok. “Dieci libbre? Buono. Va fatto cuocere a lungo e anche con lo zucchero...”.

Non finisce la frase. Come si fosse ricordato di qualcosa di bello, mi prende sotto braccio e sorride.

“Sparano”, dice. “Ci credete? Io non ci credo. Ricordate in Tjutčev:

Nel sangue fino ai talloni, combattiamo con i defunti,
resuscitati per nuovi funerali...

I defunti danno alle fiamme i defunti. Chi vincerà non importa”.

“A proposito”, sorride di nuovo. “Non avete paura? Nemmeno io. Per niente. Rientra tutto nell'ordine delle cose. La paura verrà dopo... per i vivi”.

Inverno del 1913, abbastanza presto, secondo le abitudini pietroburchesi, vengo svegliato dalla domestica. “C'è un signore che vi cerca. Dice che è per una faccenda di letteratura”. Mi sono stropicciato gli occhi e ho guardato il biglietto da visita. Michail Aleksandrovič Koval'ev? Nessuno di quelli che conosco si chiama così. Chi poteva essere? Forse un editore affascinato dalle mie poesie pubblicate su Apollon o Giperborej venuto per propormi di pubblicare una raccolta? Non si sa mai!... In preda all'agitazione ordino di far accomodare l'ospite in salotto mentre mi vesto. Ma non faccio in tempo a vestirmi che l'ospite è già sulla porta.

“State, state comodo”, parlando veloce veloce ha detto quello con un difetto di pronuncia e quasi sussurrando. “State comodo. Vado via subito. Che? Posso sedermi qui? Che? Ora vado via così potrete riprendere a dormire. Che freddo che fa qui. Che? Dormite con le finestrelle aperte? Una cosa affascinante, ma io non ci riesco. Ci si può raffreddare, prendere la tisi, morire. Che? Ho i polmoni malati...”.

D'improvviso si è messo in posa, come una ballerina pronta a fare una piroetta. La te-

sta leggermente di lato, le dita rivolte all'esterno, i piedi in terza posizione. E veloce veloce, cantilenando, ha biascicato:

Disse lui, dopo un rapido sorriso,
siamo stati spalla a spalla,
tu lo sai che ho la tisi,
da tempo me la curo.

E ha aggiunto sorridendo con malizia: "Io sono il poeta Rjurik Ivnev. Questa poesia è mia".

Mentre accadeva tutto questo lo stavo ormai osservando con un certo stupore.

Una figurina esile, "gracile". Il viso pallido e magro da "uccellino" si contorce, lui strizza gli occhi azzurri come un miope. È vestito con cura ma in modo sciatto: il completo è di buona fattura, ma è sgualcito, impolverato, su una falda c'è un filo sospeso. Le scarpe non sono pulite, la cravatta estremamente elegante è spostata tutta da un lato. E il sorriso è confuso, l'aria è confusa, e confuso è il suo "che? che?" dopo ogni parola...

"Io sono il poeta Rjurik Ivnev. Questa poesia è mia. Che?"

Ha recitato e di nuovo con la sua rapida e biascicata parlantina ha aggiunto: "Come ho trovato il vostro indirizzo? Me lo ha dato N.... Sapete... lui... frequenta (qui il suo visetto da 'uccellino' ha assunto una certa aria di importanza) la casa di mio zio Ch., controllore statale. Che? N. mi ha letto le vostre poesie e me ne sono innamorato. Che? Le so anche a memoria. Aspettate, com'era? Sì.

Era una sera mite, la sera del ballo,
era la sera del ballo dei vecchi tigli,
là dove il fiume formava
la sua curva più convessa.

Ecco, di questo "formava", ha indugiato, "io me ne sono innamorato. E sono venuto qui per dirvelo. Ora me ne vado e vi lascio dormire... Che?"

Ringraziandolo della cortesia mi sono affrettato a chiarire un piccolo malinteso: la poesia che aveva appena letto non era mia. Sono versi di Viktor Gofman, li conoscono tutti, e sono stati ristampati più volte su vari calendari e recitati da numerosi declamatori. Per cui...

Ivnev si è stupito un po'.

"Non è vostra? Di Gofman? Che strano! Comunque poco male, vi si addice molto..."

Gli ho proposto di attendermi nella stanza accanto. "Ora mi vesto e beviamo un caffè insieme..."

Il suo volto da uccellino si è corrugato con sdegno: "Caffè? Grazie molte, ho già bevuto il mio cioccolato mattutino. E poi, che ore sono? Ah, Signore, le dieci e un quarto. Alle dodici sono a colazione dalla principessa S., devo andare a casa e cambiarmi d'abito. La principessa è una donna talmente incantevole... Ah, ah, come è tardi..."

Ha salutato ed è corso via, contorcendosi tutto mentre usciva. Sulla poltrona era rimasto un suo guanto. Era un guanto elegante di camoscio colore giallo chiaro con fodera di seta. Ma per la stagione invernale era poco adatto, soprattutto per via delle dita tagliate sulle cuciture...

Per un po' di tempo Rjurik Ivnev è stato un ospite assiduo del caffè letterario Il cane randagio.

Se ne stava tutto il tempo seduto di notte presso la nicchia del camino rosso, da solo, in silenzio, per ore. Il suo pallido volto da uccellino era forse più pallido del normale, i miopi occhi chiari erano socchiusi per via del fuoco. Di fronte a lui "su un tavolino basso" c'era una tazza di caffè nero ormai fredda: non beveva mai vino.

Non amava recitare le sue poesie quando glielo chiedevano: "ora non me le ricordo, un'altra volta...". Ma certe volte, verso l'alba, saliva sul palco e: "Ora leggerò...". Le sue poesie erano sconclusionate, singhiozzanti, stralunate. Per lo più erano penosamente brutte. E ogni tanto all'improvviso se ne usciva con qualche slancio isterico:

Scarlatto per il sangue era il fazzoletto.
La nostra nave aggirava un promontorio.
Il caro, il nostro caro,
il caro nostro è morto.

Recitava, si muoveva a scatti, sorrideva con

aria smarrita in risposta ai timidi applausi degli astanti ubriachi, e poi di nuovo se ne andava al suo angolo, e vi restava seduto fino al mattino socchiudendo gli occhi miopi a causa dei tizzoni ardenti...

“Sentite, Rjurik, ma perché ve ne restate seduto qui tutta la notte? Non vi fa male?...”.

“Male, sì”.

“E non vi stancate?”.

“Mi stanco, sì”.

“E allora perché lo fate?”.

Sollevava gli occhi. Nella sua miopia annacquata si percepiva una certa pena, uno “stato di follia”...

“Perché me ne sto seduto?... Vedete... Quando sono fuori di qua mi sento sfinito dalla consapevolezza della mia irrealtà. Mentre qui, in questo posto spettrale e assurdo non mi sento così... Io sono un fantasma e tutti intorno a me sono fantasmi... E mi sento bene...”. E proprio in quel momento, quasi fosse spaventato da qualcosa, aveva fatto un largo sorriso malizioso: “Però avete ragione, avete ragione, mi fa male e devo smetterla”. Si rassetta come un passero: “Ah, come sono distratto...”. Si dà un contegno importante come un passero: “Questa sera a casa di mia zia... La principessa Druckaja... Che? Ci sarete domani alla mostra? Che?..”.

Cinguettava come se mezz'ora prima non avesse annunciato come un isterico:

Con questa sobrietà, con questo schifo
dove posso andare?
Magari a tagliarmi la gola con un rasoio!...

Il capo della cancelleria preposta alle petizioni indirizzate all'Imperiale nome, sebbene fosse abituato alle richieste più insolite, quando aveva letto la petizione a lui diretta da parte del “consigliere titolare Michail Aleksandrovič Kovalev”, era rimasto probabilmente piuttosto sconcertato.

“Cadendo ai piedi” dello zar, “il consigliere titolare Kovalev” con espressioni “fedelissime”

ma risolte dichiarava (era il 1915) di rifiutarsi di essere arruolato.

Veniva subito chiarito che lui, Kovalev, in pratica, non doveva neppure essere chiamato alla leva militare, almeno non nell'immediato. Pertanto faceva questa dichiarazione non per considerazioni personali, ma per dovere nei confronti di “Vostra Maestà e della Russia”. Questo dovere lo intendeva in questo modo: deporre le armi e accogliere il vincitore al suono delle campane, “come un'espiazione gioiosa”.

È facile immaginarsi quali conseguenze avrebbe avuto questa petizione se non fosse stata accompagnata da informazioni in cui si spiegava che il richiedente non solo era “consigliere titolare”, ma anche nipote di suo zio.

Venuti a conoscenza di questa circostanza, l'avevano “presa in considerazione”: invece di telefonare alla polizia segreta, avevano chiamato l'ispettorato di stato. E non furono i gendarmi che Ivnev si aspettava (dopo l'inoltro della petizione, per l'agitazione e l'attesa, si era gravemente ammalato), ma la zia con gli occhi rossi per il pianto a precipitarsi da lui e a condurlo a Imatra invece che in Siberia...

Due piccole stanze. Così strette, così basse e anguste che non sembrano nemmeno delle stanze: piuttosto due astucci. E come in un astuccio non c'è niente di solido: divanetti foderati con un panno grezzo, poltroncine piccole e trapuntate, cuscineti di piuma, cenci, tappetini. Per due stanze c'è una stufa sola, però enorme, a forma circolare, capace di emanare un calore tale che si fa fatica a respirare. Sulle giardiniere di vimini ci sono dei gerani, a un angolo la bacheca per le icone, piena di immagini, e se si apre la tenda di mussolina dalla finestra si vede un'alta palizzata ricoperta nella parte superiore di chiodi, grandi cumuli di neve e un grosso cane peloso che si muove attaccato a una catena. Dove siamo? In Siberia? Sul Volga? No, è a Pietroburgo che Ivnev era riuscito a trovare questo appartamento che corri-

spondeva al suo gusto: dopo la storia della supplica, tornato dalla Finlandia, si era preso una residenza autonoma.

In queste stanze-astuccio tutti i venerdì sera si riuniscono venti, venticinque persone. Si dispongono in qualche modo. Bevono tè con i pasticcini di Behren, ma una metà degli ospiti lo beve dal piattino: il tipo di società che qui si riunisce non è affatto consueta.

... Un ragazzino dalla pelle rosa e i capelli chiari con indosso un saio, un novizio dell'ostello ecclesiastico di San Sergio. Accanto a lui un altro "uomo di chiesa", un diacono calvo e obeso, spretato dopo essere entrato in contatto con i settanti. Sta conversando con fervore con un uomo di mezza età che calza stivali a bottiglia e indossa la *poddevka*, con occhi intelligenti e freddi. È il poeta Nikolaj Kljuev, "di origine contadina", come lui stesso si definisce. Il "contadino" ha gli occhi truccati, le guance dipinte e emana odore di "Rosa Jacqueminot"...

Ha le guance dipinte anche un altro poeta "di origine contadina" con gli occhi azzurri: Eseinin. In mezzo a loro ci sono liceali, giuristi, un ex vice governatore finito in esilio, l'inventore di un "magnete cardiaco", rimedio efficacissimo per attrarre il cuore degli apostati in seno alla setta dei vecchi credenti. Sorseggiando il tè, chi dal piattino, chi secondo tutte le regole dell'educazione inglese, fanno per ore strani discorsi sulla *Golubinaja kniga* [Libro della colomba], sul magnete cardiaco, sulla nuova Gerusalemme che sorgerà nella Rus' quando finirà la guerra e verrà il "regno di Cristo"...

"Presto, presto, fanciulli, cominceranno a zampillare le fontane di fuoco, cinguetteranno gli uccelli del paradiso, emergerà la fonte battesimale di lacrime e si manifesterà la giustizia divina".

"Amen, amen...".

"Que Dieu nous bénisse".

E il padrone di casa, con il suo sorriso confuso, strizza gli occhi e inala solfato di magnesio.

Era il 1915-1916. Gradualmente è cambiato il tipo di frequentatori. Nel 1917 sulla poltrona dove Kljuev aveva profetizzato la "fonte battesimale di lacrime", siede Anatolij Vasil'evič LUNAČARSKIJ che parla amabilmente di marxismo. Quegli stessi liceali ascoltano rispettosamente, così come il padrone di casa allo stesso modo si contorce, sorride e inala solfato di magnesio. E nelle stanze-astuccio estremamente riscaldate si soffoca come un tempo e c'è un odore soporifero di incenso, di profumo, di Rasputin, di Zimmerwald...

Nel 1918 Rjurik Ivnev, incontrandomi per strada, mi aveva fatto una proposta: volete lavorare con noi? Non volete? Ma perché? Il potere dei soviet è il potere di Cristo.

E aveva aggiunto col suo sorriso smarrito: "Non vi sto offrendo un lavoro da rivoluzionario, non per la Čeka", a questo punto era stato preso dalle convulsioni e nei suoi occhi si avvertiva quel suo "stato di follia", "anche se da noi tutti i lavori sono puliti, persino nella Čeka, sì, persino nella Čeka. Ma non vi sto proponendo questo. Ci servono uomini ovunque: i posti di direttore dei teatri imperiali, di direttore della biblioteca pubblica sono liberi. Eh? Perché non volete?".

Guardavo questo "potente della terra" che con tale leggerezza gestiva i posti di direttore, guardavo il suo musetto, le gote traballanti, la camicia strappata, il vestito sgualcito e provavo per lui una inspiegabile, acuta, penetrante pena, quasi tenerezza. Così anche nella Čeka il lavoro è pulito? Però! Beati i poveri di spirito.

"Non volete?", aveva scrollato le spalle dandosi un'aria importante, come un passero. "Un vero peccato. Ma... probabilmente pensate che chissà chi lavora per noi, chissà quale marmaglia. C'est plein de gens du monde!...".

[G. Ivanov, "Peterburgskie zimy", Idem, *Sobranie sočinenij v trech tomach*, Moskva 1994, III, pp. 6-16, 72-76, 108-118, 118-130.

Traduzione dal russo di Simone Guagnelli]

“L’assoluta incarnazione del poeta”.

Brano da *Sulle rive della Senna*

Irina Odoevceva

◇ eSamizdat 2009 (VII) 1, pp. 155-181 ◇

SE mi chiedessero qual è la persona più straordinaria che ho incontrato nella mia vita, non saprei cosa rispondere, perché ce ne sono state troppe.

Ma so per certo che Georgij Ivanov è stata una delle più straordinarie.

In lui c’era qualcosa di assolutamente particolare, impossibile da definire, quasi misterioso, qualcosa che aveva a che fare – non trovo un’altra espressione – con la quarta dimensione. Spesso mi sembrava non solo strano, ma perfino enigmatico, e io, nonostante la nostra stretta vicinanza affettiva e intellettuale, mi ritrovavo in un vicolo cieco, incapace di comprenderlo, tanto era complesso e poliedrico. In lui convivevano pregi e difetti tra i più contrastanti e inconciliabili. Era molto buono, ma spesso poteva sembrare cattivo e addirittura velenoso per l’atteggiamento beffardo verso ciò che lo circondava e per il suo “spirito micidiale”, come si diceva a Pietroburgo. Gumilev mi ha raccomandato, quando ancora sognavo una carriera da poetessa: “Cercate di piacere a Georgij Ivanov. A lui basta una sola osservazione puntuale, che ti si appiccica una volta per tutte come un’etichetta, per distruggerti la reputazione”.

Zinaida Gippius era convinta che in lui si trovassero racchiuse intuizioni e profondità metafisiche e un’incredibile leggerezza di pensiero, cosa che lei apprezzava particolarmente. Lo chiamava e lo considerava “un poeta ideale: poeta in senso puramente chimico”.

Sul fatto che Georgij Ivanov fosse “un poeta in senso puramente chimico” sono pienamente d’accordo. Nessuno dei poeti che conosco,

nemmeno Blok o Mandel’štam, impersonava così pienamente e chiaramente la forza primordiale della poesia. Nessuno di loro era tanto orfico. In effetti Ivanov rappresentava l’assoluta incarnazione del poeta.

Ma cercava di nascondere all’occhio altrui e di sembrare del tutto diverso da ciò che era, mostrando il suo “ritratto senza somiglianza” e compiacendosi del fatto di riuscire nel suo intento. Solo pochi intimi lo conoscevano per com’era veramente.

La maggior parte dei poeti studia a lungo l’arte poetica, Georgij Ivanov non la studiò mai. Ne era dotato fin dall’infanzia. Non commetteva mai errori né nelle rime, né nei metri, aveva un orecchio poetico assoluto.

Comporre versi per lui era facilissimo, era come se gli piovevano dal cielo di continuo. Secondo la celebre formula di Théodore de Banville, “la poesia è perfezione e non necessita di correzioni”. Erano proprio così i versi di Georgij Ivanov. Non avevano bisogno di correzioni. Egli del resto non li avrebbe corretti. Considerava i versi, a loro modo, esseri viventi. Pensava che dovessero rimanere così come erano nati, che non si potesse “sottoporli a operazioni e vivisezioni”, era solito dire. “Apparivano così, dal nulla”, quasi all’improvviso.

Di ritorno a casa dopo una breve assenza, spesso portava con sé due o tre poesie composte lungo la strada. Molti dei versi di *Dnevnik* [Diario] sono nati in questo modo, composti strada facendo.

L’un l’altro si riflettono gli specchi,
reciprocamente travisando il riflesso.

Questo ad esempio lo ha scritto durante la preparazione di un pranzo. Una volta, mentre stavamo prendendo il tè al mattino e conversavamo di cose del tutto insignificanti, lui si interruppe all'improvviso a metà della frase:

“Aspetta, aspetta...”, rifletté un attimo: “Ecco, senti cosa ho composto!”

Foschia... Taman'...
Si affisa in Dio il deserto.
Quant'è lontana l'alba di domani!
E solitario Lermontov esce sulla strada
Facendo tintinnare gli speroni d'argento.

Io mi sentivo tremare il petto e chiudevo gli occhi per l'emozione. Il fatto che quei versi geniali fossero stati composti lì, davanti a me, in un attimo, mi sembrava un miracolo. Ma lui, senza comprendere la mia agitazione, mi raccontava tranquillamente che giusto poco prima, mentre si radeva in bagno, aveva elaborato l'inizio del componimento *Melodija stanovitsja cvetkom* [La melodia si trasforma in un fiore] e ora, girando lo zucchero nella tazzina, lo aveva portato a termine.

Non capiva, non si rendeva minimamente conto del fatto che quei versi erano una delle vette della poesia russa del XX secolo.

La musica, la melodia dei versi erano il suo elemento naturale: in esse si incarnavano “i suoni celestiali”, la base della poesia.

Un mio conoscente antroposofo mi raccontava che una volta arrivò a Parigi un'antroposofa svedese studiosa di euritmia che non conosceva il russo, le fecero ascoltare una serie di versi di poeti russi, da Puškin fino ai giorni nostri, e lei tra tutti scelse – per la perfezione sonora e melodica – solo i versi di Lermontov e Georgij Ivanov.

Ma ecco che uno dei critici letterari più preparati e rispettabili ritiene che Georgij Ivanov sia “un versificatore, e non un poeta”. Costui presume che Georgij Ivanov avesse una specie di sua bottega poetica, in cui lavorasse con zelo, rigore e perizia dosando gli oli essenziali e refinendo ogni sua riga in modo estremamente preciso.

Quello della versificazione non è certo l'unico mito su Georgij Ivanov. Di lui hanno detto di tutto, inventando non solo sul poeta e sulla persona, ma anche sull'aspetto fisico. Tra tutti questi miti, la palma della vittoria spetta all'autore che “spiega”, tra solenni sciocchezze e una rappresentazione caricaturale di Georgij Ivanov, che “egli biascicava, poiché gli mancavano del tutto i denti”. Si dà il caso invece che Georgij Ivanov avesse dei denti stupendi, e che a sessantatré anni non avesse nemmeno un'otturazione.

Molti ammiratori di Georgij Ivanov mi hanno rimproverato di avergli dedicato troppo poco spazio nel libro *Na beregach Nevy* [Sulle rive della Neva]. E hanno perfettamente ragione. Ma ciò dipende solo dal fatto che io temevo – e temo ancora – di non essere in grado di scrivere di lui così come meriterebbe, dando modo ai lettori di “vederlo” e comprendere quale poeta e persona meravigliosa egli fosse.

Sentii parlare per la prima volta di Georgij Ivanov nell'autunno del 1919 nello Studio di Gumilev, a una lezione sui metri di tre piedi.

Gumilev – per ricordarli – aveva inventato un suo sistema, basato sui nomi dei poeti: dattilo – accento sul primo piede – Anna Achmatova; anapesto – accento sul terzo piede – Nikolaj Gumilev; anfibraco – accento sul secondo piede – Georgij Ivanov.

Non avevo la minima idea di chi fosse il Georgij Ivanov dell'anfibraco.

Diedi un colpo di gomito al mio vicino di banco: “Avete già sentito parlare di Georgij Ivanov?”. E quello annuì: “Altroché! Georgij Ivanov, membro dello Cech poetov [Gilda dei poeti], collaboratore di Apollon. L'autore di *Versk* [Erica]. La rivista Lukomor'è di suoi versi di guerra ne ha pubblicati a fiumi. L'hanno perfino soprannominato 'l'autorevole penna del Lukomor'è”.

Ma guarda com'è famoso, questo Georgij Ivanov dell'anfibraco! Non lo sapevo. Ma pensa un po'!

Bisognava ricordarsi bene il suo nome, non

confonderlo con Vjačeslav Ivanov – del resto non avevo letto neanche i versi dell’altro. Anfibraco, Georgij Ivanov. Georgij, e non Vjačeslav Ivanov.

Non avevo il coraggio di dire a Gumilev che non avevo mai sentito parlare di Georgij Ivanov.

Ma dopo qualche giorno, mentre tornavo con lui dallo Studio (eravamo vicini di casa: lui abitava in via Preobraženskaja, al 5, mentre io in via Bassejnaja, al 60) davanti a me baluginò, come una visione, il Georgij Ivanov dell’anfibraco in persona. Correva a perdifiato sul marciapiede opposto. Vedendo Gumilev, senza fermarsi, gridò: “Nikolaj Stepanič! Scusa, scappo! Ho fretta!” – e si tolse dalla testa un berretto a scacchi, simile a quello dei fantini. Sotto c’era una frangetta che scendeva fino alla linea marcata delle sopracciglia. Riuscii a notare anche dei denti incredibilmente bianchi, una bocca incredibilmente rossa su un viso incredibilmente bianco, e il fatto che fosse alto e snello. Gumilev agitò il braccio in segno di saluto, sorridendo: “Žoržik, ti toccherà passare la notte alla polizia!”, e rivolto a me: “Pazzo! Deve arrivare fino a viale Kamennostrovsij e il coprifuoco comincia tra dieci minuti. Prima o poi i poliziotti lo acciufferanno!”.

“Chi era?”, chiesi io.

Gumilev si meravigliò: “Come! Non avete mai visto Georgij Ivanov?”.

“Era davvero Georgij Ivanov? Pensavo che fosse vecchio, con la barba, lo chiamano ‘l’autorevole penna del Lukomer’ e’, e invece...”.

“E invece è giovane e con la frangetta”, mi interruppe Gumilev “il membro più giovane della Gilda. E il più arguto. Perfino più arguto di Michail Leonidovič Lozinskij. La sua lingua è come un rasoio. Zàcchete, e cade una testa! Cercate assolutamente di piacergli. Lo chiamano ‘la pubblica opinione’. Costruisce e distrugge le reputazioni”.

Ascoltando il racconto di Gumilev su Georgij Ivanov ero arrivata fino a casa mia. Era già il momento di salutarsi, cosa che mi addolora sempre un po’.

No, quella prima “visione” di Georgij Ivanov non mi aveva dato l’impressione che mi aspettavo, come del resto anche poco tempo dopo, quando ebbi modo di conoscerlo un po’ meglio, una volta che capitò allo Studio di Gumilev. Io stavo nascosta timidamente dietro alle schiene degli altri allievi di Gumilev. Se era davvero così beffardo, quel Georgij Ivanov, avrebbe riso del mio fiocco, della mia erre moscia, delle mie lentiggini.

Ci furono in seguito altri incontri fugaci e insignificanti allo Studio e alla Casa dei letterati. Non mi piaceva molto. Per quanto ne capivo allora, somigliava troppo a uno dei compagni di un mio cugino giurista: eleganza ostentata, modi ricercati e pronuncia snob, o meglio, l’intenzionale mancata pronuncia di alcune lettere. Non era possibile che i poeti fossero fatti così. D’altra parte, anche tutti gli altri poeti – tranne la Achmatova e Blok – mi sembravano “fatti così”. Come la fanciulla della barzioletta, posso dire che vedevo il leone, ma che non mi pareva lui. Nessun poeta mi “pareva lui”, ognuno a modo suo, nemmeno Gumilev. A questo dovevo rassegnarmi.

Così passò l’inverno, senza portare cambiamenti nei miei rapporti con Georgij Ivanov. Tuttavia una volta Gumilev mi comunicò, come se si trattasse di qualcosa di gradevole: “Voi piacete a Georgij Ivanov. Ma non vi fate illusioni. È un ragazzo pigro e non facile all’amore, non si metterà a farvi la corte”. La cosa, in realtà, mi era perfettamente indifferente. Purché non ridesse di me.

E del tutto inaspettatamente proprio quel Žoržik Ivanov prese a giocare un enorme ruolo nella mia vita di allora, provocando in essa una vera e propria rivoluzione.

Di questo scrivo nel dettaglio nel libro *Sulle rive della Neva*. Dirò qui più brevemente: successe il 30 aprile del 1920, gran ricevimento nell’appartamento di Gumilev in onore di Andrej Belyj, arrivato a Pietroburgo. Per l’occasione si svolgeva una “rassegna di giovani poeti”: Ocu, Roždestvenskij e io. In realtà io non ero all’al-

tezza degli altri due, ero ancora una “frequentatrice dello Studio” e diventare un giovane poeta era soltanto un sogno. Il fatto di partecipare alla “rassegna” mi riempiva di orgoglio. Leggemmo tutti e tre davanti a Belyj i nostri versi che non produssero in lui la benché minima impressione, anche se non la finiva di spandersi in lodi entusiastiche per ciascuno di noi.

Georgij Ivanov si perse la “rassegna” e arrivò in tempo per la “festa del tè”. Gumilev propose di continuare la “rassegna” apposta per lui.

Ma Georgij Ivanov conosceva bene la poesia di Ocup e Roždestvenskij. Tuttavia, per non amareggiare l’ospitale padrone di casa, così desideroso di offrirgli la “rassegna”, egli accettò di ascoltare me: “La tua allieva non l’ho ancora mai ascoltata”. Gumilev, nascondendo il malcontento, mi fece un cenno: “Allora leggete solo voi!”.

Ma io mi confusi talmente che non trovai nulla da recitare, e rimasi smarrita. Nella mia testa c’era il vuoto. Gumilev aspettava impaziente.

“Ma su, fa lo stesso, avete così tanti versi!”.

Ma io continuavo a esitare e tacere, mentre lui cominciava visibilmente a seccarsi.

“Beh, ma allora, se non ricordate altro, potreste leggere quella, come si chiamava... *Ballata*. Volete che la prenda?”.

Perché io poi la leggessi? Ma se lui l’aveva scartata già in ottobre, quando l’avevo scritta, ricopiata e presentata. Aveva osservato che benché non fosse “affatto brutta”, ai nostri giorni non poteva servire a nessuno: “il lettore contemporaneo vuole la lirica, e non l’epos, e non sopporta poesie più lunghe di sette strofe, e voi quante strofe avete ammassato qua dentro!”.

Egli allora l’aveva ficcata in un grosso faldone con la scritta “Fossa comune dei falliti” e di lei, con mio dispiacere, non si era più ricordato.

Perché allora mi costringeva adesso a leggere la mia infausta ballata, voleva forse espormi al pubblico ludibrio?

“Volete che la prenda?”. Mi chiese ancora con impazienza.

Io mi sentivo morire, toccare il fondo della disperazione, tuttavia risposi:

“No, non serve, la ricordo a memoria”. Mi alzai in piedi (recitiamo le poesie sempre in piedi) e cominciai:

BALLATA DEL VETRO PESTATO

Torna a casa il soldato,
e conta il denaro.
“Ah, saremo sazi io e te,
sia noi, sia i piccini!
Settemila! Un intero capitale!
Una fortuna niente male:
oggi al sale ho mischiato
il vetro pestato”.

Avevo scandito nitidamente ogni parola e la mia voce non aveva tremato. Ero così sconvolta, così spaventata da quello spietato Georgij Ivanov – certamente si sarebbe preso gioco della ballata e della sua autrice – che mi travolse, mi piombò addosso una calma simile a un sonno letargico: era ormai inutile agitarsi, tanto sarei stata disonorata per sempre. Ero morta e “al morto non si deve far torto”.

A quel punto accade il fatto più incredibile di tutta la mia giovane vita. Georgij Ivanov definisce la mia ballata un “evento letterario”, “la nuova parola in poesia”, lui, sempre così irridente e freddo, gorgoglia come un samovar: “La ballata contemporanea, ecco di cosa abbiamo bisogno oggi! Prevedo che avrà un enorme successo per i decenni a venire! È meraviglioso”.

Gumilev annuisce e cambia subito idea, senza discutere: “Hai ragione, Žoržik... è meraviglioso!”.

Io ascoltavo senza capire del tutto. Possibile che stesse accadendo a me?...

E dopo tre giorni, nella sua lezione pubblica nella sala sotto alla torre della Duma, Čukovskij al cospetto di una enorme folla di ascoltatori mi fa un inchino, “piegandosi in due”, e dice a voce alta: “Odoevceva! Sono entusiasta della vostra splendida ballata!”.

E l’avevano visto tutti, l’avevano ascoltato tutti.

Da quella sera, come avevo tanto desiderato, come per incanto, dalla nullità di “frequentatri-

ce dello Studio" quale ero, ero diventata non solo "un giovane poeta famoso" – il termine "poetessa" per noi era un peggiorativo – ma "una promessa della poesia russa", e la mia *Ballata del vetro pestato* cominciò a girare in decine di copie manoscritte per tutta Pietroburgo.

Di questo dovevo ringraziare Georgij Ivanov. Senza di lui, con ogni probabilità, la mia ballata non avrebbe mai più visto la luce e sarebbe rimasta lì, nella "Fossa comune dei falliti" sul fondo del cassetto della scrivania di Gumilev.

Ma per strano che possa sembrare, non ero particolarmente grata a Georgij Ivanov e dedicai la *Ballata del vetro pestato* non a lui, ma a Čukovskij. I nostri rapporti non mutarono, solo che ora quando ci incontravamo chiacchieravamo. Smisi di temere la sua lingua velenosa e trovai doveroso leggere la sua *Erica*, ma i suoi versi, a eccezione di *Gorlinka pela, a ja ne slušal* [La tortora cantava e io non l'ascoltavo], non mi entusiasmavano. Li trovavo privi di contenuto, troppo decorativi e troppo musicali. Troppo "de la musique, avant toute chose", come dicevamo allora.

Nell'autunno di quello stesso 1920 passai a salutare Gumilev alla vigilia della mia partenza per Zvanka, località dove abitava uno dei miei cugini, impiegato nel progetto di "elettrificazione".

Gumilev mi ricevette in uno stato di agitazione per lui affatto inusuale. Era appena passato Georgij Ivanov a portargli la sua traduzione del poemetto di Coleridge *Christabel*.

"Sono semplicemente sconvolto. È meraviglioso, un miracolo", disse lui. "No, dovete ascoltare!".

E senza attendere il mio consenso all'"ascolto", cominciò a farmi una vera e propria lezione. A quanto pareva, *Christabel* era stato scritto nel metro anglosassone dell'epos del XVI secolo. La trasposizione in russo era di una difficoltà inaudita, quasi impossibile. Ma Georgij Ivanov non solo aveva creato un ritmo e un metro del tutto insoliti per la lingua russa, ma aveva anche saputo rendere tutti gli effetti sonori.

"È un miracolo!", ripeteva Gumilev.

Non protestai, benché non avessi alcun interesse per le traduzioni. Io stessa non traducevo mai nulla e allo Studio saltavo i seminari del prestigioso traduttore Lozinskij. E in quel momento volevo intrattenermi in una "conversazione confidenziale" sull'imminente separazione per un'"intera" settimana, ascoltare le rassicurazioni di Gumilev sul fatto che gli sarei mancata, e le sue raccomandazioni di tornare presto.

Sulla scrivania c'era un manoscritto molto voluminoso. Possibile che dovevo sorbirmelo tutto? Non c'era niente da fare. Con un sospiro, mi sedetti sul divano, pronta ad annoiarmi a morte per tutto il tempo necessario, mentre lui cominciò a leggere in preda a un'agitazione estrema.

Ma non appena mi misi in ascolto, contro voglia, sentii che quell'agitazione si trasmetteva a me e subito ne venni completamente rapita e incantata. Non avevo letto *Christabel* in inglese, ma adesso in traduzione russa mi entusiasmava. Ascoltai con avidità fino alla fine e non potei parlare d'altro che di quel poemetto e della "sua traduzione miracolosa". Dimenticai perfino l'imminente separazione da Gumilev.

Il giorno dopo mi diressi alla "vita a Zvanka", come chiamavo i miei soggiorni nella cittadina.

In realtà la mia "vita a Zvanka" non ricordava affatto *La vita a Zvanka* di Deržavin, né per la grandiosità e per lo sfarzo, né per l'abbondanza e la raffinatezza della gastronomia. Ma il fatto stesso che Deržavin avesse amato Zvanka mi sembrava che le desse un fascino tutto speciale, un tocco di poesia.

Era autunno. Mio cugino, come sempre, lavorava dal mattino alla sera. Io, a completa disposizione di me stessa, vagavo solitaria nei boschi "vestiti di porpora e d'oro", incapace di separarmi dal ricordo di *Christabel*. Mi ritornavano alla mente i versi della traduzione di Ivanov.

Li declamavo sulle rive del Volchov, ascoltando il suono della mia voce che si confondeva

con il fruscio delle foglie che cadevano e con il respiro del vento autunnale:

Sia pure plenilunio, ma la luna
oltre le nubi è piccola e scura.
La notte è fredda, grigio il firmamento
tra un solo mese è il turno di maggio,
è così lenta la primavera ad arrivare.

Al crepuscolo il bosco incuteva paura e mistero. Mi sembrava di veder balenare tra gli alberi le ombre di Christabel e Geraldine. Da qualche parte sopra la mia testa tra i rami scuri un tarabuso emetteva un urlo straziante, e le sue grida ricordavano l'ululato profetico della vecchia cagna di Lord Leoline. Tra brividi di felicità correvo fuori dal bosco e volavo come una freccia tra i campi, verso l'izba dove mi aspettavano la cena e il sonno.

Così quella volta trascorsi la mia "vita a Zvan-ka" in modo ancora più felice del solito, come liberata dalla mia vita quotidiana. Sentivo di dover scrivere qualcosa. Ma non sapevo esattamente cosa. Una mattina, invece di andare nel bosco, tirai fuori dalla mia valigia carta e matita e, seduta al tavolo, scrissi sul foglio bianco, di getto, senza correzioni:

Il pipistrello vola dal rospo
Parla del fatto che la notte è spaventosa
Perché la luna è morta.
– Santissima vergine, abbi pietà di noi,
Il bel sogno fugge dagli occhi spaventati,
Ma il brutto sogno non vogliamo...

Guardai meravigliata ciò che avevo scritto. Che significava? A cosa si riferiva? Parole e immagini mi vorticavano in testa come squarci di pensieri.

Ed ecco che a poco a poco cominciarono a comporsi in qualcosa di simile a un contenuto, intricato e vago, ma pur sempre un contenuto. Rimasi a riflettere a lungo, poi ripresi a scrivere:

Lontano nel bosco oscuro si addentrava il conte,
All'inseguimento del cinghiale.
Davanti a lui un mare d'erba profumata
E vecchi pini tutt'intorno,
Ma la traccia del cinghiale è sparita...

Ma adesso sapevo cosa stavo scrivendo. E scrivevo senza fermarmi. Si trattava di un mito intricato e misterioso sulla luna, che si trasformava ora in lince, ora in una graziosa fan-

ciulla. Aveva preso forma nella mia testa mentre vagavo da sola nel bosco pensando a Christabel. A dire il vero non ero del tutto certa di averlo inventato io. Forse ne avevo sentito parlare tempo prima, da bambina, e adesso, sotto la suggestione dell'estro creativo, mi era ritornato alla memoria trasformandosi in suoni, rime e ritmo.

Continuai a scrivere così fino a sera e tutto il giorno successivo, ininterrottamente, di fretta, quasi senza cancellature, così come io – allieva di Gumilev, abituata a elaborare e limare ogni riga – non avevo mai scritto.

Non mi sembrava neanche di essere io a scrivere, di essere io l'autrice di quel *Poema o lune* [Poema sulla luna], come lo battezzai. Era un'imitazione di *Christabel*. No, non un'imitazione, ma un'opera ispirata alla traduzione russa di *Christabel* fatta da Georgij Ivanov.

Trovavo il mio *Poema sulla luna* incantevole. Ero certa che avrebbe incantato tutti. Non poteva non incantare e affascinare tutti.

E benché sia difficile crederlo oggi, davvero tutti ne rimasero incantati e affascinati. Tutti tranne Georgij Ivanov che, leggendolo, osservò ironico: "Ma guarda che romantico figlioletto ha partorito la mia *Christabel!*".

Il *Poema sulla luna* fu subito pubblicato sul secondo numero di Dom Iskusstv [La casa delle arti] per volere dello stesso Gor'kij che si era commosso nel leggerlo, cosa che seppi da Čukovskij, il quale mi spiegò che Gor'kij aveva "la lacrima facile". Gor'kij tentò anche di far illustrare il *Poema sulla luna* da Dobužinskij, il che era un onore incredibile per una giovane autrice che, seppur già nota, non aveva ancora pubblicato nulla.

In quei giorni già intervenivo sempre alle serate poetiche con la mia *Ballata del vetro pestato*, ora il pubblico voleva assolutamente ascoltare anche il *Poema sulla luna*.

Di quel successo immeritato ero debitrice a Georgij Ivanov, ovvero alla sua traduzione di *Christabel*, da cui era nato il mio *Poema sulla luna*. *Christabel* contribuì anche a farmi guar-

dare Georgij Ivanov con occhi completamente diversi e a chiedermi come fosse possibile che un tempo non mi piacesse.

Sposai Georgij Ivanov il 10 settembre del 1921 e vissi con lui per trentasette anni, fino al giorno della sua morte.

La nostra vita somigliava poco a quella che si è soliti definire una vita coniugale.

Come nei versi di Adamovič, mi è sempre parso che:

Si agitava su noi
Come una luce speciale
Come una fiamma leggera,
Che nome non ha.

Mi sembrava che vivessimo sulla soglia di un altro mondo verso il quale a volte Georgij Ivanov schiudeva le porte, che vivessimo contemporaneamente su due livelli: “al di qua” e “al di là”.

Ed essere “al di là”, per lui, ma talvolta anche per me, non era meno reale che essere “al di qua”.

Ma mi rendo conto che per riuscire in una descrizione almeno approssimativa di Georgij Ivanov e della nostra vita insieme devo scrivere la sua biografia.

Ho sempre accuratamente evitato di scrivere biografie. La consideravo una cosa noiosa e sterile, che non fa per me. E invece adesso – non c’è niente da fare – mi tocca.

Georgij Ivanov è nato il 29 ottobre del 1894...

In realtà, una biografia vera e propria non comincia con la nascita dell’interessato, ma molto prima. Bisogna tuffarsi nel passato, risalire alle sue fonti, alla sua preistoria e andare a disturbare le ombre dei suoi genitori, raccontando di loro.

Quindi: il padre di Georgij Ivanov proveniva da una famiglia nobile di Polack, non particolarmente notevole, né per lignaggio, né per ricchezza. Il padre, il nonno e il bisnonno erano stati militari ed egli, naturalmente, ne aveva seguito l’esempio. Terminata la scuola militare di Pavlovsk, era entrato nella III brigata di artiglieria della guardia: dalla scuola di fanteria a quella d’artiglieria. C’era riuscito solo perché il suo

nome faceva bella mostra sull’albo d’oro della scuola di Pavlovsk.

Alla fine della guerra di Crimea, non tornò subito a Varsavia, dove si trovava la terza brigata d’artiglieria, ma fu reclutato nel reggimento generale della guardia che era al servizio di Alessandro di Battenberg (allora re di Bulgaria) e che lo seguì in Bulgaria, dove il padre di Georgij Ivanov, come Aleksandr Mosolov, divenne aiutante di campo (che lì si diceva in qualche altra maniera) di Alessandro di Battenberg.

Poco prima della fine della guerra, si sposò con la baronessa Vera Bir-Brau-Braurer van Brenstein. Che si faceva chiamare semplicemente Brenstein.

Proveniva da un’antica famiglia nobile olandese che contava tra i suoi antenati alcuni crociati. Uno dei baroni Bir van Brenstein trecento anni prima si era trasferito dall’Olanda alla Polonia e presto era arrivato in Russia, dove era entrato nell’esercito.

Tutti i suoi discendenti, da allora rimasti in Russia, erano stati militari.

La madre di Georgij Ivanov, molto bella e mondana, brillava alla corte di Alessandro di Battenberg e occupava senza intrighi o competizioni il primo posto tra le “dame di corte”, le quali non osavano contenderglielo.

In Bulgaria la vita dei russi al seguito di Alessandro di Battenberg era diventata una festa continua. I ricevimenti, i balli, le rappresentazioni teatrali si susseguivano senza sosta, come ogni altra forma di divertimento.

In groppa a splendidi cavalli, correvano tra le voragini dei Balcani, gareggiando in abilità e coraggio, non solo gli ufficiali, ma anche le loro mogli, in abiti da amazzoni e con piccoli cappelli a cilindro dai lunghi veli svolazzanti. E anche lì la madre di Georgij Ivanov primeggiava, incantando tutti con la sua audacia e la sua grazia.

Così, senza prevedere una fine per quell’eterna festa, i genitori di Georgij Ivanov trascorsero sette interi anni, fino alla caduta di Alessandro di Battenberg.

Il padre di Georgij Ivanov, dopo la lunga assenza, tornò al suo reggimento non senza piacere e si dedicò alla vita militare con passione. Ma sua moglie non riusciva in nessun modo a rassegnarsi alle condizioni della sua nuova vita. Abituata a cambiarsi d'abito diverse volte al giorno, con abiti ordinati a Parigi, a divertirsi dal mattino alla sera e a danzare notti intere, languiva di noia, eppoi di denaro ne avevano pochissimo, e non potevano spenderlo come lei era abituata, senza pensarci. Bisognava risparmiare, cosa che la indignava.

La sua vita a Varsavia trascorse così opaca e spenta, niente a che vedere con gli anni magici della Bulgaria.

Ma improvvisamente tutto cambiò. Morì la sorella del padre di Georgij Ivanov – la principessa Bagration-Muchranskaja – e gli lasciò in eredità tutto il suo enorme patrimonio. A lui solo, benché oltre a lui lei avesse altri tre fratelli.

Del progetto di fare del suo fratello prediletto il suo unico erede non aveva fatto parola con nessuno e l'apertura del testamento dal notaio ebbe l'effetto di una bomba. I fratelli pretendevano la spartizione dell'eredità. Ma di questo la madre di Georgij Ivanov non voleva neanche sentir parlare, ribattendo che la volontà di un morto è sacra e che andarle contro è peccato mortale. Ne derivò una lite che si concluse con una rottura.

Per il padre di Georgij Ivanov, colpito dalla morte della sorella prediletta che gli aveva fatto piovere dal cielo la ricchezza ma gli aveva anche procurato l'odio dei fratelli, la cosa non rappresentò la felicità. Anzi, al contrario. Sebbene con amarezza, lasciò il suo reggimento, dando le dimissioni al grado di colonnello, decise di divenire un proprietario operoso e prese a occuparsi dei suoi possedimenti.

La madre di Georgij Ivanov invece era al settimo cielo. Adesso la festa interminabile poteva organizzarla a casa sua. Cosa che non mancò di fare.

Gumilev era convinto che i poeti dovessero avere un'infanzia o molto felice o, al contrario,

molto infelice: entrambe le cose, a suo avviso, aprivano la strada alla poesia.

Se è davvero così – cosa su cui nutro dei dubbi – Georgij Ivanov era doppiamente predestinato a divenire poeta: la sua infanzia fu sia straordinariamente felice, sia straordinariamente infelice.

Egli nacque, come ho già detto, il 29 settembre del 1894 e trascorse i suoi primi anni a Studenki. Suo padre comprò la tenuta di Studenki dal suo compagno di reggimento il principe Saint-Wingenstein, su sua insistente richiesta.

La tenuta si trovava al confine con la Polonia ed era soggetta, per una legge di allora, a "esproprio", ovvero poteva appartenere solo a un suddito russo. Saint-Wingenstein, evidentemente, non era un suddito russo. La vendette al padre di Georgij Ivanov a un prezzo più che ragionevole perché non voleva che degli estranei vivessero nella sua cara e amatissima Studenki.

Studenki in effetti era un posto incantevole, rinomato nei dintorni per la sua bellezza. Non somigliava molto a una tenuta russa e sembrava piuttosto provenire, come per miracolo, dall'Italia.

Il poeta Mickiewicz, mentre era lì una volta, le dedicò una poesia che comincia così:

Eva perse il paradiso,
ma lo ritrovò a Studenki.

In quel "paradiso ritrovato da Eva" trascorsero gli anni paradisiaci dell'infanzia di Georgij Ivanov, Juročka, come lo chiamavano. Era il più giovane della famiglia, sua sorella Nataša, di quindici anni più grande, era colei che più si occupava di lui, senza mai rimproverarlo e concedendogli libertà assoluta in ogni cosa. Aveva anche una tata, naturalmente, e, quando fu più grande, un maestro, ma anch'essi non lo importunavano affatto.

Nel parco di Studenki c'erano molti stagni, e nel più grande di questi, un'isola. Quell'isola apparteneva a Juročka. Il padre, che stravedeva per lui, non si limitò a regalargli l'isola, ma ci fece costruire una fortezza: il Forte di Juročka.

Lì aveva anche un proprio esercito di ragazzini della servitù e perfino una propria flotta, un

grande incrociatore giocattolo che navigava per lo stagno.

Aveva anche un pony scozzese sul quale raccollava per il parco, armato di lancia e scudo di cartone, come un cavaliere.

La madre di Georgij Ivanov era una melomane appassionata, ammiratrice dei cantanti – dei baritoni, e non dei tenori, come andava di moda allora – tentava di attirarli a sé con ogni mezzo e quando le riusciva, ed essi trascorrevano interi mesi a Studenki, andava fiera della loro presenza. Tra i più assidui c'era Kamionskij, che con la sua aria sul *toreador* mandava Juročka in visibilio.

Oltre ai baritoni famosi capitavano moltissimi altri ospiti. La maggior parte di loro si fermava tutta l'estate. C'erano gli amici della Bulgaria, le famiglie degli artiglieri che avevano fatto il servizio militare con il padre di Juročka, gli amici e le amiche dei figli maggiori, e spesso facevano brevi visite anche gli ufficiali del reggimento di stanza nella città più vicina.

Conducevano una vita allegra e chiassosa tra continue gite, pic-nic, fuochi d'artificio e concerti casalinghi. Il padre di Juročka, occupato tutta la giornata da questioni d'affari, non prendeva parte a queste ininterrotte amenità, ma neppure le intralciava.

La vita degli adulti interferiva poco con quella di Juročka. Egli passava il tempo come desiderava, in piena libertà, senza le offese e i dispiaceri tipici dell'infanzia. Così, a pranzo e a colazione nessuno gli ordinava: "Mangia la minestra! Mangia gli spinaci! Non alzarti, non hai ancora finito...". Stava seduto a capotavola nascosto da un sontuoso vaso di fiori e partecipava a banchetti luculliani, mangiando pietanze generalmente vietate ai bambini. Il lacchè che serviva a tavola era in combutta con lui e gli offriva enormi porzioni dei cibi che Juročka amava, mentre lo saltava in silenzio quando serviva altre pietanze.

Una dieta simile, contraria a qualunque norma sull'alimentazione infantile, non poteva, si sarebbe detto, che nuocere alla sua salute. Ma

Juročka non si ammalava mai. Anche dal punto di vista della salute, il destino – nella prima infanzia – era stato con lui particolarmente benigno e clemente.

Il suo gusto artistico si formò molto presto. È possibile che a ciò abbia contribuito la bellezza di cui era circondato: Saint-Wingenstein aveva allestito con grande gusto sia il parco sia la magnifica casa.

Al tramonto, quando gli adulti erano a passeggio oppure giocavano a croquet e la casa era vuota, Juročka si intrufolava nel salotto "museo", dalle pareti completamente ricoperte di quadri, si arrampicava su una grande poltrona e cominciava a osservare i quadri che cambiavano aspetto, misteriosamente trasfigurati dalla luce del tramonto. Il suo cuore si arrestava felice. Il suo sguardo vagava da un quadro all'altro, ammirato.

Gli piaceva soprattutto – per l'incontenibile vivacità del colore – un paesaggio esotico con palme e pappagalli variopinti. Allora non sapeva che quel quadro fosse di Gauguin. Lo guardava intensamente e gli sembrava che le palme cominciassero a salutarlo affettuose con le loro foglie lunghe e splendenti, e che i pappagalli spiegassero le ali, pronti a volare via dalla tela. Gli pareva davvero che stessero per volargli incontro gridando. Gli pareva davvero che prendessero vita.

Lui li aspettava, guardandoli con occhi sgranati. Ma le palpebre gli si facevano pesanti e finivano per chiudersi. Si addormentava e continuava a dormire finché il lacchè non veniva ad accendere le lampade a kerosene del salotto e lo trovava acciambellato sulla poltrona, quindi lo portava nella camera dei bambini lasciando tra le braccia della tata che lo metteva a letto.

Talvolta, in realtà piuttosto di rado, sua madre svegliandosi al mattino si ricordava improvvisamente di avere un bambino piccolo e mandava a prenderlo dalla cameriera, per bere con lui la cioccolata mattutina. In quelle occasioni era molto tenera e affettuosa, una "vera mam-

ma”, lo stringeva a sé, gli carezzava i riccioli e, mentre lo baciava, ripeteva ridendo: “Come ho potuto mettere al mondo una tale meraviglia?”. In effetti Juročka era davvero un bel bambino: aveva gli occhi scuri, i boccoli d’oro e la boccuccia rossa. In seguito, di tutta la sua bellezza infantile è rimasta solo la bocca rossa, divenuta poi notevolmente grande e talmente rossa che a molti sembrava truccata.

Dopo essersi occupata di lui per un po’ e averci giocato come una bambola, la madre d’un tratto lo metteva sul pavimento: “Basta così! Corri, Juročka vai!” e, scesa dal letto, se ne andava in fretta nella stanza accanto in cerca della cameriera. L’ingresso in quella stanza per Juročka era vietato nel modo più assoluto. Rimasto solo, egli sostava a lungo davanti alla porta chiedendosi cosa accadesse di là. E perché lui non potesse entrare.

Conosceva molte favole e anche la favola di Barbablù. Desiderava assolutamente, come la moglie di Barbablù, andare di là e sapere cosa vi accadesse.

Così una volta, quando tutti gli adulti, e con loro Nataša, erano all’ennesimo pic-nic, si decise all’eroico passo: penetrare nella stanza proibita, la stanza segreta. Tremante e sconvolto dalla paura, egli si aggrappò alla maniglia della porta misteriosa. E se l’avessero chiusa a chiave? Ma la porta fece un lieve scatto e si socchiuse, ed egli vide un’ampia stanza con alcuni armadi e una gran quantità di specchi che si riflettevano l’un l’altro e la riempivano di bagliori. Nient’altro. Ma la paura non era passata, anzi, gli opprimeva la gola sempre di più. Avrebbe voluto correre via. Invece, vincendo la paura, si costrinse a entrare, sussurrando “Ricordati, Signore, del Re Davide e di tutta la sua mitezza!”, e si fermò completamente smarrito. All’improvviso ebbe l’impressione che qualcuno lo spingesse da dietro. Uno degli specchi si spalancò davanti a lui, e lui vi entrò, tra brividi di terrore, passando per un corridoio lungo e scintillante. A ogni passo sentiva che andava sciogliendosi in quello splendore scintillante, che non pote-

va più voltarsi indietro, e tuttavia continuava a camminare...

Si riebbe solo al rumore della compagnia che tornava dal pic-nic e, senza comprendere cosa gli fosse capitato, corse via dalla stanza, si precipitò per le scale e si addentrò di corsa nel parco, dove si nascose tra i cespugli di gelsomino in fiore.

Sentì che Nataša lo chiamava, ma non ebbe nessuna reazione. E scoppiò a piangere, senza sapere perché. Sentiva che gli era successo qualcosa di incredibile, ma che non doveva parlarne con nessuno, nemmeno con Nataša. Ma se avesse potuto parlarne, non avrebbe saputo cosa dire. Era stato orribile e meraviglioso. Ma che cosa fosse non sapeva dirlo. Non lo ricordava. Era entrato nello specchio. E poi cos’altro era accaduto?

Georgij Ivanov mi raccontò di questa sua avventura infantile dello specchio quando eravamo già a Parigi, la sera in cui scrisse, o meglio compose oralmente, mentre preparava il pranzo, la poesia *Drug druga otažajut zerkala* [L’un l’altro si riflettono gli specchi].

“Sai, allora provai per la prima volta qualcosa di simile all’ispirazione”, mi ha raccontato, “ero sdraiato sull’erba e guardavo il cielo stellato attraverso i fiori profumati di gelsomino e non riuscivo proprio a capire cosa mi stesse capitando. Il battito del mio cuore era particolarmente leggero e vibrante. Ero triste ma al tempo stesso mi sentivo benissimo. Ecco, ora ricordo tutto così chiaramente. Come se fosse accaduto ieri... Ma allora, l’indomani, ogni cosa fu di nuovo come prima, come se l’avventura dello specchio non fosse mai capitata. Me ne dimenticai completamente e mi è tornata in mente solo da adulto”.

Con gli specchi Georgij Ivanov aveva un rapporto strano. Di cautela, quasi di ostilità. Quando passava accanto a uno specchio si voltava dall’altra parte, evitando di vedere il proprio riflesso.

“Perché”, mi spiegava, “quando mi vedo nello specchio con braccia, gambe e testa, di solito

subisco uno spiacevole trauma. Mi sembra di essere come una specie di ellissi di nebbia che non cammina sulla terra, ma nuota nell'aria".

La cosa mi faceva ridere: "Praticamente, come Majakovskij: *Non un uomo, ma una nuvola in calzoni...*".

Ma questi discorsi avvennero a distanza di molti anni. Allora Juročka era un bambino assolutamente felice. A dire il vero, non ancora per molto. Erano i suoi ultimi anni di felicità, ma lui non lo sapeva. Non aveva alcun presentimento e non udiva il passo pesante della cattiva sorte che si avvicinava.

L'ultimo inverno felice – gli abitanti di Studenki trascorrevano l'inverno, come la maggior parte dei possidenti loro vicini, nella città di governatorato – passò in un'atmosfera ugualmente allegra e festosa. Balli, ricevimenti, banchetti si susseguivano senza sosta. E in tutte le occasioni la mamma di Juročka brillava. Nelle serate libere da uscite o da ospiti lei si recava immancabilmente all'opera, dove spesso portava anche Juročka, agghindato nell'abito di velluto nero con il colletto di pizzo, su cui ricadevano i riccioli biondi.

"Ti porta con sé", gli diceva indignata Nataša, "solo come ornamento, per far risaltare la sua bellezza scura. Tu la ringiovanisci".

Nataša aveva già finito gli studi all'istituto ed era diventata, come si diceva allora, "una signorina da marito". Ma la madre non solo non la "portava fuori", ma al contrario evitava per quanto possibile di mostrarsi in società in sua compagnia. D'altra parte, però, non le impediva di divertirsi con amiche e amici, di andare da loro o di invitarli a casa sua, e non le lesinava gli abiti.

Juročka amava molto il teatro. Gli piacevano straordinariamente l'opera, la musica e anche il fatto che lo spettacolo fosse cantato e non parlato. In particolare lo affascinava l'opera *Quo Vadis*. Io ho saputo dell'esistenza di quest'opera da Georgij Ivanov. L'aveva letteralmente sconvolto, benché non si fosse fatto un'idea esatta del suo contenuto. Tornato a casa ne par-

lò con Nataša, che subito lo soccorse, regalandogli l'omonimo romanzo di Sienkiewicz. Glielo regalò perché lui aveva un grande interesse per l'antica Roma e la mitologia per ragazzi. I miti lo affascinavano. Conosceva a memoria la storia di tutti gli dei. In particolare venerava Giove.

Una sera d'autunno il fratello maggiore, Volodja, gli stava mostrando la posizione e i nomi delle stelle.

"Ricorda, Juročka, quelle sette stelle che formano un mestolo sono l'Orsa Maggiore, quello invece è Orione, e quella lì è Giove, la più brillante e luminosa".

Egli ne dedusse che Giove era saltato dall'Olimpo su quella stella e che adesso viveva lì. Perciò si chiamava così. Ma non ne parlò con nessuno, nemmeno con Nataša.

A carnevale fu organizzato un ballo in maschera dal maresciallo della nobiltà. Juročka, mascherato da paggio, accompagnò la madre, mascherata da regina. Era la sua prima uscita in società. Era timido e preoccupato mentre teneva la lunga coda del suo abito. Ma tutto andò benissimo.

Regina e paggio riscossero un grande successo.

Quell'ultimo inverno trascorse così, allegro e spensierato. Nulla faceva prevedere la catastrofe. E tuttavia essa arrivò.

Tutto ebbe inizio da un incendio. La casa di Studenki prese fuoco di notte, in una bufera senza neve. Il fuoco si propagò nel parco, attaccò le costruzioni agricole e le scuderie. Tutto andò in fiamme. Anche i cavalli. Anche il cavallino di Juročka, il suo adorato "cavallino gobbo", che gli era stato regalato da poco al posto del pony. Quello fu il primo vero dolore inconsolabile della sua infanzia.

Non ci fu modo di capire se fosse stato un incidente o un incendio doloso.

Con l'incendio iniziò tutto, le cose cominciarono a precipitare, risucchiate in un vortice sfrenato di sciagura e di morte. I colpi e le disgrazie si susseguivano senza tregua. Venne

fuori che l'amministratore per sbaglio aveva lasciato scadere i termini dell'assicurazione. Al tempo stesso seppero che la situazione finanziaria era terribilmente ingarbugliata e che si ritrovavano in miseria. Il padre di Juročka, evidentemente, non aveva doti né di economo, né di impresario. Nonostante l'energia e la dedizione, le sue numerose imprese fallirono una dietro l'altra, provocando gravi perdite.

Questi fatti lo colpirono come il sofferente Giobbe, con biblica inesorabilità. Egli, persa completamente la testa, si diede, nella speranza di salvare almeno le briciole della precedente situazione, alle operazioni bancarie, senza avere la minima conoscenza dell'intricato gioco della borsa. Il risultato fu il disastro definitivo.

Tutto ciò avvenne ormai a Pietroburgo, dove si era trasferito con la famiglia, nel tentativo disperato di metterla in salvo. E qui la felicissima infanzia di Juročka si trasformò in un'inimmaginabile infelicità.

A Studenki non tornarono mai più, del resto lì non avevano più un posto dove stare. Tutto era andato perduto in un solo giorno, inghiottito dal vortice della disperazione. La madre di Juročka, sempre vestita a festa, allegra e sorridente, ora passava giorni interi nella sua stanza, da cui usciva soltanto per mettersi a tavola, spettrinata, in vestaglia, con occhi rossi di pianto, lamentandosi dell'emicrania e irritandosi per il minimo pretesto. Juročka ne temeva il lamento sdegnato e aveva paura di avvicinarla.

Nataša, cupa e preoccupata, non gli prestava molta attenzione e ripeteva a memoria le lezioni di latino, preparandosi per l'ammissione agli studi superiori.

Il padre spariva al mattino e tornava a casa esausto e incupito e, dopo aver dato un rapido bacio a Juročka, si metteva subito a letto.

Juročka vagava per le stanze dell'appartamento di Pietroburgo. Gli sembrava di essersi trasferito dal paradiso all'inferno. Ma si sbagliava. Quello non era ancora l'inferno, l'inferno doveva ancora arrivare: suo padre continuava a darsi da fare senza sosta, cercando una via

d'uscita, ma gli affari andavano sempre peggio e la sua salute era compromessa. Al culmine di tutti i guai, fu colpito da una paralisi. Accadde di notte e Juročka, che dormiva nella camera accanto a quella del padre, fu il primo a udirne i lamenti soffocati e a precipitarsi da lui.

Fu il più orribile degli orrori che conobbe. Adorava suo padre. Passò intere notti in lacrime pregando in ginocchio per il padre. Era certo che Dio avrebbe ascoltato le sue preghiere, e in effetti il padre migliorò leggermente. Riprese a parlare e, con l'aiuto di un bastone, a camminare. Ma era divenuto l'ombra di se stesso, incapace di far nulla, senza alcuna speranza, sprofondato in pensieri tormentosi. Juročka, che durante la malattia non si era mai allontanato dal suo letto, lo accompagnava ovunque.

Ma improvvisamente il padre annunciò che sarebbe partito. Da solo. Juročka lo pregò di permettergli di stargli accanto. Ma il padre, che non gli aveva negato mai nulla, rifiutò categoricamente, tanto che lui non pianse e non insistette. Non gli permise neanche di accompagnarlo alla stazione.

Salutandolo, come faceva sempre in occasione di un distacco, gli diede la sua benedizione e promise di tornare presto. Ma Juročka, aggrappato al suo cappotto, gridava, soffocato dalle lacrime: "Non andartene, papà, ti prego! Non ti lascio andar via! Se te ne vai non torni più!"

Ciò nonostante, il padre, liberatosi con cautela dalla sua stretta, se ne andò.

Il giorno successivo arrivò un telegramma: improvvisamente il padre era morto. Per Juročka non fu una sorpresa. Aveva capito che il padre non sarebbe tornato.

Ho solo un'idea vaga di come tutto ciò sia accaduto. Georgij Ivanov parlava molto di rado della seconda infelice stagione della sua infanzia, e lo faceva solo di notte, al buio, di sfuggita, a frammenti, con voce non sua, incrinata e sorda. Mentre lo ascoltavo mi sembrava che dall'oscurità verso di lui si protendessero dei fili che lo tenevano legato a un passato tragico che continuava a tormentarlo.

Del fatto che suo padre fosse morto suicida, Georgij Ivanov mi parlò solo molti anni dopo il nostro matrimonio. Prima mi aveva detto che il padre era morto a causa di una seconda crisi. Allora mi disse anche che suo padre prima di suicidarsi si era assicurato; che era morto per provvedere alla famiglia e, simulando un incidente, si era gettato dal treno in corsa. Non ho mai chiesto quando e come fosse venuto a conoscenza di queste cose...

Ricevuto il telegramma sulla morte del padre, la madre e Nataša partirono la sera stessa per andare al suo funerale. Juročka non chiese nemmeno di andare con loro. Lo lasciarono alle cure della vecchia domestica, la quale volle assolutamente metterlo a letto di persona.

Quando la domestica finalmente, tra pianti e gemiti, se ne andò, lui si alzò dal letto, spalancò la finestra e avvicinò una sedia. Si mise seduto davanti alla finestra aperta, respirando a pieni polmoni l'aria gelida, per guardare le stelle e pregare.

Ma non Dio, no. Dio non aveva ascoltato le sue preghiere. No, pregava Giove. Giove avrebbe fatto ciò che era necessario: Giove l'avrebbe aiutato!

Presto, prestissimo, voleva stare con il padre! Senza di lui non voleva e non poteva vivere. Giove era buono, poteva aiutarlo. Guardava le stelle implorante e fiducioso, tentando di riconoscere Giove. Ma in quella sera di agosto in cui Volodja gli aveva mostrato Giove, il cielo era chiaro e le stelle brillavano distintamente, adesso erano nascoste da una nebbia glaciale; era quasi impossibile fissarle. Ma lui ne era certo: Giove lo stava ascoltando e presto lo avrebbe condotto da papà.

Non sentiva il freddo, e continuava a ripetere: “Aiutami, aiutami, Giove!”.

Rimase così, scalzo, con la sola camicia da notte, davanti alla finestra aperta, fino all'alba e, solo quando il cielo si rischiarò e le stelle scomparvero del tutto, si rialzò a fatica, intirizzito, impietrito, e si mise a letto. Non ebbe neanche la forza di richiudere la finestra. Per-

ché poi? Adesso sarebbe morto e volato via dalla finestra aperta. Bisognava solo che facesse ancora un sospiro, ancora più profondo, e la sua anima avrebbe strappato quel filino sottile che la legava al corpo, e lui sarebbe volato dritto da papà. Ecco qua! Un sospiro profondo, e il filino si spezza...

Non ricordava nient'altro. Tornò in sé dopo molti giorni e molte notti, e pianse, perché capì di non essere morto. Intorno a lui si agitavano la madre, Nataša, il dottore e la domestica. Erano tutti sorridenti e allegri. Egli chiuse gli occhi con disgusto, per non vederli, e piombò di nuovo nel buio e nell'incoscienza.

Dopo alcune ore, o alcuni giorni, si svegliò una seconda volta. Ma in tutt'altro modo. Si sentiva stranamente bene. Stare a letto era molto piacevole. Aprì gli occhi felice, sorrise al dottore e chiese a Nataša, che era china su di lui: “Non morirò?”.

Il fatto di non essere morto gli procurò stavolta una notevole soddisfazione, come tutto quello che accadeva attorno a lui. Vedeva ogni cosa con occhi nuovi.

Era come se avesse dimenticato di voler morire e perché.

Il passato era ormai lontano e non avrebbe ostacolato la sua vita.

Si ristabilì in fretta, sembrava una persona completamente diversa. Guardandosi allo specchio, non si riconosceva: più lungo, magrissimo, con la testa nera rasata come una palla. Non si sentiva più lo Juročka di un tempo, ma un nuovo Jura, era come se Juročka fosse morto quella notte e Jura avesse preso il suo posto.

“Sai”, mi diceva Georgij Ivanov, “sono certo che se non fosse stato per quella polmonite, non avrei sopportato la morte di mio padre. Il dolore e la nostalgia mi avrebbero consumato. Mi sono salvato perché ero in punto di morte anch'io, perché la vita ha vinto la morte dentro di me. Ho potuto vivere di nuovo e, quando sono del tutto guarito e mi hanno iscritto all'accademia militare, ero un cadetto come tutti gli

altri”.

Così era finita la sua infanzia e cominciata l'adolescenza.

Fin dal primo giorno di accademia, Georgij Ivanov – Jura, come lo chiamavano adesso – si sentì perfettamente a suo agio. Simpatizzò subito con i compagni e fu accolto come uno di loro, il che capita di rado. Generalmente, i “novellini”, oltre alla separazione dalle famiglie, i primi giorni dovevano sopportare non poche umiliazioni, dispiaceri e offese, prima di “conformarsi” alle condizioni di vita dell'accademia ed essere accettati dai compagni come pari.

Ma Jura fu subito amato, sia dagli allievi, sia dall'educatore. E anche lui amò subito tutti.

Si sarebbe detto che per lui, cresciuto in assoluta libertà, la disciplina e l'addestramento sarebbero stati pesanti, e invece si sentiva come a casa. L'accademia militare per molti anni fu come la sua vera casa, la sua vera famiglia. Il sabato, quando era in licenza, la lasciava con un certo dispiacere e vi tornava felice la domenica sera. Per lui essere privato dei permessi – per qualche ragazzata commessa – non era un castigo, come per i suoi compagni pietroburghesi, ma un premio.

In effetti, le licenze non gli davano piacere. Sua madre e Nataša, che ormai frequentava gli studi superiori, si erano trasferite in un nuovo appartamento, comodo e ammobiliato, e avevano cominciato a viverci senza disturbarsi a vicenda; la madre, come ai bei tempi, elegante e giovanile, andava all'opera e frequentava la società. Tutto sembrava essersi risolto senza complicazioni per nessuno.

Ma in quel nuovo appartamento Jura si sentiva un estraneo. E la madre e Nataša consideravano necessario interrompere le loro abituali uscite e trascorrere tutta la licenza con lui, sforzandosi di ricreare “il tepore familiare”, cosa che non gli riusciva affatto. Per di più continuavano a chiamarlo Juročka e a trattarlo come un bambino. Il tempo trascorso con loro era di una noia estenuante e non finiva mai. Qualche volta – non molto spesso – Nataša lo portava al cine-

matografo a vedere film comici. Jura non andava matto per Cretinetti e Max Linder, sebbene rendessero le sue licenze meno gravose.

Ma le sue licenze divennero ancora più squallide quando Nataša decise di completare gli studi in Svizzera e vi si trasferì, e la madre, che non sopportava la solitudine, prese a viaggiare dai suoi amici fuori città, affidando Jura a sua cugina Varvara, moglie del capocaccia Malam. Costei si dedicò al compito affidatole con lo zelo che le era proprio, con autorità e senso di responsabilità, scoprendo per l'occasione doti pedagogiche che non avevano trovato applicazione in precedenza, in quanto la donna non aveva avuto figli.

La zia Varja, come la chiamava lui, lo seguiva con rigore. Ella cominciò ad andare all'accademia, cosa che non facevano né la madre, né Nataša, senza perdere neanche un ricevimento, facendo conoscenza, per informarsi dei suoi successi o insuccessi scolastici, con insegnanti ed educatori che la trattavano con alquanto riguardo.

Jura non lo sopportava e si vergognava delle sue visite, organizzate con sfarzo teatrale e che all'accademia suscitavano un certo clamore: arrivava immancabilmente con la carrozza di corte e “incedeva” nell'aula magna. La seguiva un servo in livrea recante cartocci di frutta e dolci. Jura, che le sedeva accanto, pativa le pene dell'inferno fino all'altrettanto sfarzosa partenza di lei.

La donna viveva insieme al marito capocaccia nell'edificio del ministero degli interni, in via Machovaja, dove adesso a Jura toccava passare le licenze. Lei era lì che lo aspettava impaziente – non si poteva tardare – e cominciava subito ad assediare con mille domande e raccomandazioni. Dopo di che si metteva a fare lezione di inglese con lui. “La conoscenza della lingua inglese è indispensabile a una persona per bene”, ripeteva di continuo. “Sono tua zia e desidero il tuo bene. Impegnati”.

Ma tutti i suoi sforzi non sortirono alcun effetto, e lui non imparò l'inglese.

Il tempo in casa Malam passava per lui ancora più lentamente e tediosamente che a casa della madre. All'ora del tè di solito si presentava in morbide pantofole il ministro Ščeglovitov che abitava proprio sullo stesso pianerottolo di Malam. Accarezzava Jura sulla spalla, gli porgeva sempre la stessa domanda: "Allora, figlio di Marte? Le finanze cantano le romanze?" e intanto gli ficcava tre rubli in tasca.

Quando Georgij Ivanov me lo raccontò, mi meravigliai di tanta generosità e premura per un ragazzo estraneo. Avevo saputo dal mio cugino giurista, il quale aveva vissuto insieme al figlio del ministro, che Ščeglovitov con suo figlio era non solo terribilmente severo, ma addirittura crudele.

Da Malam viveva la sorella della nonna di Jura, un'incantevole vecchietta magrolina, con gli occhi azzurri e i capelli bianchi, che sembrava una statuetta di porcellana. Era completamente cieca e non usciva mai dalle sue due camere, dove, in una gabbia di metallo sottile, cantavano e volavano decine di canarini. Le stava sempre accanto un ragazzetto della servitù che le leggeva *Novoe vremja* [Tempo nuovo] – dalla prima all'ultima pagina – probabilmente senza capire una parola.

Lei, seduta su una grande poltrona, fissando sognante i canarini con i suoi occhi azzurri e ciechi, lo ascoltava attentamente, senza capire forse neanche lei ciò che lui le stava leggendo.

Ogni giorno della sua permanenza dai Malam, Jura doveva "presentarle i suoi ossequi". Lei lo accoglieva sorridente, lo accarezzava teneramente con le sue dita sottili, chiamandolo "il mio dolce nipotino Juročka". Ma né lui, né lei trovavano nulla da dirsi. E lui, dopo averle girato intorno per un po', stordito dal trillo dei canarini, le baciava la mano e, pronunciando la formula che gli aveva insegnato la zia Varja, "vi porgo i miei rispetti, nonna", si allontanava.

Si dà il caso che quella sua nonna, come del resto quasi ogni membro della sua famiglia, avesse una storia insolita e curiosa. Georgij Ivanov la raccontò in uno dei quaderni di *Voz-*

roždenie [Rinascita] nel 1951 con il titolo di *Iz semejnoj chroniki* [Da una cronaca familiare].

La domenica, a casa di Varvara Vasil'evna si tenevano ricevimenti mondani. Anche Jura era tenuto a parteciparvi, allo scopo di apprendere i modi dell'alta società e di acquisire un comportamento brillante, per quanto egli avrebbe preferito attendere il momento in cui sarebbe tornato finalmente all'accademia a leggere *Nat Pinkerton*.

Ma la domenica gli riservava anche momenti piacevoli, quando Varvara Vasil'evna, occupata a supervisionare la preparazione del ricevimento, lo mandava alla pasticceria Kraft a prendere il cioccolato, il migliore di Pietroburgo. Da Kraft, sapendo che quel cadetto era il nipote del capocaccia Malam, lo accoglievano amorevolmente e lo rimpinzavano di cioccolato, tentando di fargliene assaggiare di ogni tipo. Gli dispiaceva soltanto di non poter prendere con sé quel cioccolato e portarlo ai compagni, invece di mangiarlo tutto lì.

Ai ricevimenti interveniva un gran numero di ospiti. Qualche volta, non troppo spesso, arrivava anche la giovane moglie del ministro Ščeglovitov, la sua seconda moglie, nata Chrenova. Jura, sapendo che ella viveva in quello stesso palazzo, allo stesso piano, si meravigliava di vederla sempre con il cappello, i guanti, addirittura con la mantella di zibellino. Qualche volta, anche in questo caso non troppo spesso, facevano la loro comparsa anche i brillanti nipoti di Malam, giovani ufficiali della guardia, se non sbaglio. Appartenevano alle "camarille", circoli elevatissimi, vicini alla corte. Jura aveva notato che la zia Varja era molto orgogliosa delle loro visite. Una volta o due era capitato lì anche Feliks Jusupov, che aveva colpito Jura per la sua bellezza straordinaria e per il fascino che lo avvolgeva come un'aura.

"Non smettere di sorridere", *keep smiling!*, lo istruiva la zia, che lo marcava stretto. Dopo essersi inchinato e annoiato oltremisura, Jura era finalmente libero di tornarsene all'accademia, a casa sua.

Ma anche all'accademia c'era qualcosa che a Jura non piaceva, perché, come si dice, "non c'è rosa senza spine". Le spine, per lui, erano i compiti scolastici.

Jura, secondo la definizione del suo educatore, era "uno scavezzacollo, vivace come l'argento vivo, grande capobanda di ragazzate, alunno dotato, ma pigro e distratto". Studiava poco e considerava le lezioni un male inevitabile.

Si applicava soltanto su ciò che lo interessava e lo appassionava.

Negli anni della scuola egli visse tre grandi passioni.

La prima passione era stata il disegno. Disegnava così bene nelle prime classi che l'insegnante di disegno aveva cominciato a considerarlo un futuro artista, a dargli lezioni private e a conversare con lui di pittura.

Allora, su insistente richiesta di Jura, Nataša gli aveva regalato la *Storia dell'arte* di Grabar', che lui aveva imparato a conoscere per filo e per segno.

Georgij Ivanov, ricordando quei giorni, quando la pittura lo mandava letteralmente in delirio, mi raccontava che ogni qual volta vedeva un paesaggio o una persona, se li immaginava come quadri incorniciati.

Dalla passione per la pittura passò, non si sa perché, alla passione per la chimica. Abbandonata completamente la pittura, le si dedicò con un tale trasporto e successo che l'insegnante di chimica gli permise perfino di fare esperimenti e gli affidò le chiavi del laboratorio di chimica. Contemporaneamente alla chimica, Jura prese a interessarsi alla fotografia e inventò anche non so che sostegno a tre piedi per la macchina fotografica. La sua "invenzione" risultò talmente utile che apparve un articolo su di lui con un disegno del suo treppiedi su un giornale di fotografia, reperibile nel negozio di Docjar, firmato "Georgij Ivanov", cosa che lo rese celebre tra i compagni di classe.

"Così sono diventato famoso fin dalla prima apparizione sulla stampa", diceva scherzando Georgij Ivanov.

Una volta, eravamo già a Parigi, conversando con Mark Aleksandrovič Aldanov, chimico di formazione, Georgij Ivanov inaspettatamente si rivelò un esperto di chimica, suscitando la meraviglia di Aldanov, che esclamò: "Georgij Vladimirovič, perché non mi avete detto che siete un chimico come me? Lo considerate forse un disonore per un poeta o uno scrittore?"

Georgij Ivanov, ridendo, gli spiegò che le sue nozioni di chimica le aveva acquisite quando era un cadetto di quattordici anni e da allora aveva fatto in tempo a dimenticare quasi tutto e la chimica gli era divenuta assolutamente estranea. Ma non convinse affatto Aldanov, il quale non gli credette e, allargando le braccia, con la sua solita esagerata cordialità, disse: "Non oso contraddirvi, ma, perdonatemi, non vi credo!". E dopo un attimo di silenzio: "Fate come credete, tuttavia secondo me è un peccato per la chimica. Avete fatto male, Georgij Vladimirovič, a rinnegarla".

Gli esperimenti chimici di Jura, che egli continuò a compiere, per poco non finirono in disgrazia. Accadde durante le vacanze di Natale che trascorse da Nataša, tornata per un breve periodo dalla Svizzera. La sua passione per la chimica in quel periodo era al culmine. Non lo interessava nient'altro e si annoiava e scalpitava se non poteva eseguire i suoi esperimenti nel laboratorio di chimica. Ed ecco che il giorno della Vigilia, quando Nataša dopo colazione era uscita a comprare le decorazioni per l'albero di Natale, lui, rimasto solo, decise, senza perder tempo, di dedicarsi alla preparazione dell'"acqua regia", ritenuta in grado di dissolvere perfino l'oro e il platino. Voleva verificarne l'efficacia sulla sua croce battesimale.

Si precipitò nella camera da letto di Nataša, sistemò sulla sua toletta i matracci che aveva portato con sé per ogni evenienza e cominciò a versare e scaldare certi liquidi. Tutto andava a meraviglia, quando improvvisamente ci fu uno scoppio, lo specchio si ruppe con fracasso e i matracci si rovesciarono lasciando colare il liquido sul tappeto che si bruciò con un sibilo.

Jura guardò disperato quel caos: Nataša adorava la sua toletta, era stata così felice quando l’aveva comprata, e anche quel tappeto persiano. Le aveva fatto davvero un bel regalo di Natale! Avrebbe voluto fuggire di casa e sparire chissà dove. Ma si imbatté in Nataša che stava rientrando in quel momento. Afferratala per le maniche della pelliccia, fuori di sé per la disperazione, la trascinò nella sua camera, gridando: “Perdonami, perdonami. Sono stato io. Volevo fare l’acqua regia. Il matraccio è esploso...”.

Sentendo che stava preparando l’“acqua regia”, lei fu presa da sgomento.

“Ma quello è un veleno terribile, potevi restare accecato, rimanere sfigurato per tutta la vita, potevi morire!”, piangendo dall’agitazione, continuava a ripetere che era scampato a una fine ineluttabile. “Grazie a Dio è andato tutto bene, grazie a Dio!”.

Né allora, né dopo lo rimproverò per il disastro combinato e neppure glielo ricordò.

Tuttavia alla fine delle vacanze natalizie, ella si recò all’accademia – cosa di cui lo informò solo molti anni dopo, – conobbe il suo insegnante di chimica, gli raccontò l’accaduto e pretese che gli requisisse le chiavi del laboratorio di chimica, ma senza parlargli della sua visita. Ascoltate le sue parole, l’insegnante impallidì e si mise le mani nei capelli: “Sono un idiota! Avevo completamente dimenticato che è ancora un ragazzo irragionevole, poteva far saltare in aria l’intera accademia! Per colpa mia. Vi sono infinitamente grato per avermi aperto gli occhi. Grato fino alla tomba!”.

Restituite le chiavi all’insegnante, che le pretese con la scusa di una ristrutturazione del laboratorio, Jura continuò a interessarsi di chimica ancora per un po’, finché una nuova passione, la terza, ancora più forte e ardente delle due che l’avevano preceduta, non lo costrinse ad accantonare per sempre la chimica e a dimenticarla.

Questa terza e ultima passione era la poesia. Nessun’altra l’avrebbe sostituita. Rimase fedele alla poesia “fino alla tomba”.

Non so cosa avesse provocato il raffreddamento di Georgij Ivanov nei confronti della chimica. Ma mi raccontò diverse volte come ebbe inizio la sua passione per la poesia.

Avvenne così: in quella sera per lui memorabile, correva come sempre per i lunghi corridoi con i compagni, finché non venne l’ora di fare i compiti. Ancora accalorato dalle corse, si mise sui libri contro voglia. Risolto un esercizio algebrico – che quella sera gli riuscì senza difficoltà, – con una smorfia aprì l’antologia: per l’indomani doveva imparare a memoria *Vychožu odin ja na dorogu* [Solitario io esco sulla strada].

Georgij Ivanov studiava poco, ma l’insegnante di russo lo riteneva uno degli allievi migliori, se non il migliore di tutti. Scriveva degli ottimi temi (che spesso venivano letti in classe) e aveva dimostrato una perfetta preparazione grammaticale fin dall’inizio dell’accademia. Ma non era in grado di memorizzare i versi e, senza gli abili suggerimenti dei compagni, non avrebbe saputo ripetere a memoria neanche una poesia.

Il problema non era la mancanza di memoria – aveva una memoria di ferro – ma la sua incapacità di concentrarsi, i pensieri gli scappavano da tutte le parti, e lui non sapeva come trattenerli. Con gli occhi socchiusi e le dita nelle orecchie, imparava meccanicamente, ripetendo di continuo, ma non riusciva a ricordare nulla. Andò così anche quella volta. Soffrì inutilmente per una decina di minuti, poi chiuse di botto l’antologia e passò alla geografia. Quella non gli creava problemi. Immaginava di viaggiare per le città, i mari e gli oceani, di salire sulle cime dei monti come un alpinista, o di attraversare deserti in groppa a un cammello come un beduino. In questo modo, i nomi delle montagne, degli oceani, dei deserti e così via, gli rimanevano impressi nella memoria senza sforzo. Il fatto di non aver imparato la poesia neanche quella volta non lo preoccupava, – era stato interrogato da poco – era improbabile che l’indomani fosse interrogato di nuovo.

Quella notte si svegliò, cosa che gli capitava assai di rado. Si svegliò in preda a una stra-

na agitazione, e non capiva cosa gli stesse accadendo. Nel buio e in un silenzio eccezionale, sospetto, le file dei letti biancheggiavano inquietanti. E all'improvviso una voce tonante e melodiosa pronunciò al suo orecchio:

In alto il cielo è solenne e mirabile!
Dorme la terra in un fulgore azzurro –

e gli sembrò che il soffitto si aprisse e vide, vide veramente:

In alto il cielo è solenne e mirabile!
Dorme la terra in un fulgore azzurro.

Era una tale sensazione di bellezza e beatitudine che temeva perfino di muoversi o respirare. Premendosi le mani al petto, senza distogliere lo sguardo, osservava quella terra sconosciuta e lo splendore del cielo in cui essa dormiva. Quella visione non somigliava affatto alla realtà, ma apparteneva a un altro mondo, il mondo della poesia, che gli si era dischiuso davanti all'improvviso.

E quella voce accanto al suo orecchio continuava:

Solitario io esco sulla strada;
splende tra la foschia la via sassosa.

Ascoltava avidamente. Oh, potesse non finire mai!

E a un tratto capì che era la sua voce a pronunciare quei versi, gli stessi che aveva tentato invano di memorizzare e che ora risuonavano nella sua testa, nel suo petto.

Il cuore prese a battergli forte e lui, in preda all'estasi e a occhi chiusi, ebbe la sensazione di volare in cielo.

Lo svegliò la tromba, come al solito. Era sdraiato ma non ricordava dove, e quando se ne ricordò si tirò la coperta sulla testa per ritardare il più possibile il suo ritorno a quel rumoroso mattino scolastico.

Da quella notte iniziò la sua passione per la poesia. Leggere versi divenne la sua principale occupazione. Si asteneva perfino dalle "battaglie del lago ghiacciato". Quando, durante la ricreazione, tutta la classe urlante si riversava nel cortile a giocare a palle di neve, lui si sedeva in

qualche cantuccio e s'immergeva nella lettura del libro di poesie che si era portato dietro.

La sera sotto il cuscino non metteva più i libri delle lezioni non studiate, ma i versi, per poterli vedere nel sonno.

Inaspettatamente scoprì di possedere uno straordinario talento musicale, cosa che gli procurò infinita gioia. Anche prima le rime gli riuscivano con facilità e, improvvisando, poteva parlare in rima e a ritmo. Aveva composto anche per la Rivista dei cadetti ogni sorta di parodia e poesie satiriche, a cui la rivista riservava sempre un posto di riguardo. Ma quella roba – lo capiva lui stesso – non aveva nessuna attinenza con la poesia, era solo uno scherzo per far ridere i compagni. Adesso invece comporre versi lo coinvolgeva completamente, ed era divenuta "la causa della sua vita". Senza consigliarsi con nessuno, decise di diventare poeta. Fu una decisione ferrea, irrevocabile. E cominciò a prepararsi per "la causa della sua vita".

Prima non aveva mai pensato a cosa avrebbe fatto da grande. La carriera militare, a cui aspirava la maggior parte dei suoi compagni, non lo attraeva. Viveva alla giornata e faceva programmi solo per l'immediato futuro. Lo interessava poco cosa sarebbe accaduto dopo. Adesso aveva cominciato a pesargli l'addestramento dei cadetti e attendeva con impazienza il giorno in cui finalmente avrebbe gettato via l'uniforme dell'accademia e sarebbe diventato poeta. Per raggiungere il suo scopo avrebbe dovuto ingaggiare una serie di battaglie con la madre, e soprattutto con Nataša, ma la cosa non lo impensieriva. Niente e nessuno poteva far vacillare la sua decisione.

Non so in che modo ebbe occasione di conoscere Georgij Čulkov, fondatore dell'"anarchismo mistico". Molto probabilmente, fu Georgij Ivanov stesso, in un giorno di vacanza, a prendere coraggio e decidere di andarlo a trovare. Perché scelse proprio Georgij Čulkov, e non Bal'mont o Blok, non lo so. Del resto è possibile che fosse stato anche da loro. In quegli

anni era normale che i giovani aspiranti poeti assediassero i poeti famosi, fino a venir loro a noia. Ma l'“anarchico mistico” Čulkov aveva accolto Georgij Ivanov non solo con benevolenza, ma con entusiasmo, ed era rimasto estasiato dai suoi versi, trovandovi “l'armonia e la trasparenza di Puškin”.

Tali smodati entusiasmi, nonché la predizione che sarebbe divenuto il futuro Puškin, non gli fecero montare la testa, piuttosto lo facevano sorridere. Del fatto che il “futuro Puškin” frequentasse il secondo anno dell'accademia militare, Čulkov in un impeto di estasi mistico-anarcoide parlò a Gumilev, il quale accolse la sensazionale novità senza il minimo interesse.

Negli studi letterari, generalmente Georgij Ivanov è definito allievo di Gumilev. Ma in realtà non lo fu mai, come, del resto, non fu mai allievo di alcuno. In poesia era autodidatta. La studiava in totale autonomia.

La conoscenza con Gumilev risale a molto dopo, quando, essendo già passato per l'egofuturismo e avendo pubblicato la sua prima raccolta *Otplyt'e na ostrov Citeru* [L'imbarco per l'isola di Citera], Georgij Ivanov fu invitato nella Gilda dei poeti, senza che la sua iscrizione fosse messa ai voti.

Diceva che una volta divenuto membro della Gilda dei poeti si era sentito non solo un poeta vero e proprio, ma anche definitivamente adulto.

Io invece avevo l'impressione, e ce l'ho tuttora, che egli per tutta la vita non fosse divenuto mai veramente adulto.

Non ricordo quale poeta francese abbia posto la domanda: “Peuton jamais guerir de son enfance?”. Certamente molti ci riescono: uomini d'affari, politici, impiegati e così via; ma i poeti, e in particolare i poeti russi, spesso non sono capaci di crescere, di liberarsi dell'infanzia. Neanche Georgij Ivanov ne era capace.

Mi sono soffermata così a lungo sulla sua infanzia proprio per questo. L'infanzia ha continuato ad accompagnarlo nella vita adulta. Ciò

spiega molti tratti controversi del suo carattere. Questa presenza latente dell'infanzia aiuta, secondo me, a comprendere almeno in parte tutta l'“incomprensibilità” di Georgij Ivanov.

Di diventare membro della Gilda dei poeti Georgij Ivanov non se lo sognava neppure. E quando ricevette del tutto inaspettatamente dal “sindaco” della Gilda in persona la lettera che gli comunicava di esser stato arruolato senza bisogno di votazioni e che lo invitava a presentarsi al caffè letterario Brodjačaja sobaka [Il cane randagio] per farsi conoscere, semplicemente impazzì di gioia.

Il suo entusiasmo prese proporzioni abnormi e crebbe al punto che egli cominciò a correre per l'appartamento di Nataša, sbattendo le porte in modo assordante, saltando sulle poltrone, balzando dall'una all'altra. Nataša, spaventata, gli correva dietro cercando di calmarlo e ripetendo: “Smettila, Juročka! Smettila, o ti rompi l'osso del collo!”.

Ma lui, senza prestarle attenzione, continuava a dimenarsi, senza sapere cos'altro fare per liberarsi da quella folle contentezza.

Quando molti anni dopo abbiamo visto insieme un film di Charlie Chaplin, la scena in cui Chaplin, al culmine della felicità, faceva uscire le piume dai cuscini, egli mi ha stretto la mano emozionato: “Ecco, io ho avuto la stessa reazione quando ho saputo di essere diventato membro della Gilda. Solo che io, invece di far uscire le piume dai cuscini, mi sarei lanciato sullo specchio e avrei distrutto tutti i piatti e le stoviglie. Ma non lo feci, per via di Nataša”.

Quella stessa sera mi raccontò nel dettaglio di quell'“evento soprannaturale” e dei suoi primi passi nella Gilda dei poeti.

Georgij Ivanov allora in poesia non era già più un novellino. Era perfino stato “insignito dell'alto onore” di essere tra i tre “direttori” del “Direttorato” dell'egofuturismo, fondato da Igor' Severjanin. Gli altri due “direttori” erano: Konstantin Olimpov, il figlio geniale mezzo matto di Fofanov, e Graal' Arel'skij (ovvero l'eterno studente Ivan Petrov, a cui Igor' Severjanin

aveva affibbiato quello pseudonimo pomposo), persona del tutto normale e nient'affatto geniale. Igor Severjanin aveva consigliato anche a Georgij Ivanov di sostituire il suo cognome, "inammissibile" per un poeta, con "Citerskij" [di Citera] e di diventare così Georgij Citerskij, ma lui non accettò.

La rapida carriera tra gli egofuturisti non poteva che lusingarlo, ma non lo soddisfaceva del tutto. Georgij Ivanov era divertito da quelle cose, ma le trovava poco serie. Non condivideva affatto le idee di Severjanin sulla poesia e non si sentiva incline all'egofuturismo, neanche paragonabile all'acmeismo di Gumilev. L'incontro "per farsi conoscere", fissato da Gumilev per quello stesso sabato, si sarebbe tenuto al Cane randagio. Georgij Ivanov non c'era ancora mai stato. Non era conveniente che lui, in qualità di "direttore" del "direttorato" egofuturista, frequentasse quel posto. Quello, secondo l'opinione del capo degli egofuturisti, era il covo dei nemici, vi imperava Gumilev con il suo spregevole stato maggiore: la Gilda dei poeti, per Severjanin, pullulava di "presuntuose nullità". Il Cane randagio era un tabù. Ma Georgij Ivanov non se ne preoccupò affatto.

Al sabato mancavano tre giorni, durante i quali Georgij Ivanov non mangiò, non bevve e non dormì nel terrore di non suscitare la giusta impressione, di essere "bocciato" all'esame – lo avevano chiamato "a farsi conoscere", quindi a presentarsi – e l'onnipotente Gumilev poteva ancora depennarlo dalla lista dei membri della Gilda.

E finalmente il sabato arrivò. Fin dal mattino lo assillò un interrogativo: quale cravatta mettere. Certamente non il fiocco egofuturista, piuttosto il farfallino blu a *pois* bianchi, considerato allora il massimo dell'eleganza, oppure la cravatta lunga e scura che gli dava un tocco di serietà?

Una volta optato per la cravatta lunga, si "agghindò" nel suo abito azzurro chiaro. Lì non ci fu da scegliere: era il suo unico abito, confezionato quando era uscito dall'accademia milita-

re. Si passò una mano sul mento, accertandosi per l'ennesima volta che non aveva motivo di radersi, si rigirò davanti allo specchio e, rimasto altamente insoddisfatto del suo aspetto irrimediabilmente immaturo, alle otto della sera si diresse al Cane randagio.

Il "guardiano delle porte" del locale, che vigilava con zelo affinché nessun borghesuccio s'introducesse senza autorizzazione in quel "santuario", gli porse la domanda di rito: "A che titolo?". Georgij Ivanov gli porse con orgoglio la lettera di Gumilev, e quello, riconoscendone la grafia, si fece da parte in silenzio, permettendogli di entrare.

Il Cane randagio era quasi vuoto. Osservati tutti i presenti e accertatosi che Gumilev non c'era, egli, come era uso in quel luogo, si versò da solo un bicchierino di vino al *buffet* e si mise a sedere davanti all'ingresso. La straziante agitazione che lo aveva tormentato tutti quei giorni continuava ad angustiarlo, anzi era ancora più forte. Il Cane era esattamente come glielo avevano descritto, nei minimi dettagli: lo scantinato, le pareti dipinte, i tavoli senza tovaglie e le panche. Ma se anche fosse stato completamente diverso, lui era talmente agitato che neanche se ne sarebbe accorto.

La porta continuava ad aprirsi al passaggio di nuovi visitatori. Entrarono Kuzmin e Sudejkin, poi il ballerino Babočka Romanov, poi gli attori Chodotov e Jur'ev, e ancora borghesi in frac e dame in abiti da ballo. Ma egli non li osservava, tutto preso dalla sua straziante attesa. Il tempo passava o, meglio, arrancava con inconcepibile lentezza. Sul palcoscenico stava per accadere qualcosa. Boris Pronin, lo conosceva di vista, agitandosi e gorgogliando come sempre, salutava i convenuti con fracasso e allegria.

Qualcuno cominciò a cantare ad alta voce l'inno del Cane randagio:

Una cantina al secondo palazzo,
vi si trova un rifugio per cani
ognuno che passi di lì
è soltanto una bestia randagia...

Fu sostenuto con entusiasmo da un coro stonato di molte voci. Ma quella di Georgij Ivanov

non si unì alle altre, benché anche lui conoscesse l'inno del Cane: a Pietroburgo molti di coloro che erano capitati nel locale lo canticchiavano.

Fragore di applausi. Kuzmin si accompagna da solo al pianoforte a coda. Baluginano i vetri del suo *pince-nez*. Fa sbattere gli enormi occhi truccati. Con un lieve balbettio, comincia a languire estasiato: "Fan-fan-fan-ciullo, non allungarti per una rosa a primavera!..".

Ma Georgij Ivanov non ascolta "l'usignolo balbettante", come lo chiamava Sologub. Adesso il locale è strapieno, imbottito all'inverosimile, non c'entra più neanche uno spillo. L'orologio segna la mezzanotte. Significa che Gumilev non verrà, ha altro da fare. Certo qualcosa di meglio che incontrare Georgij Ivanov. Figuriamoci che gran personaggio! Chissà cosa gliene importa a Gumilev!

Ma che altro fare? Andare a casa o aspettare, aspettare invano, fino a perdere ogni speranza, fino alla chiusura del Cane randagio.

E poi che altro? Aspettare una nuova lettera, o semplicemente presentarsi alla prossima riunione della Gilda, chiedendo a Kuzmin quando e in casa di quale membro della Gilda avverrà? Sì, era quella la cosa migliore. Si alzò lasciando sul tavolo il suo bicchierino ancora non del tutto vuoto, e si mosse, lavorando di gomiti, alla ricerca di Kuzmin.

In quello stesso istante la porta si spalancò davanti a Gumilev e Achmatova che stavano entrando. L'andatura di Gumilev era sorprendentemente diritta e solenne. L'Achmatova sembrava uscita dal ritratto di Natan Al'tman. La profonda scollatura dell'abito le donava. Non portava il famoso, legendario, "pseudo-classico" scialle cantato da tanti poeti: allora non esisteva ancora. Lo "scialle pseudoclassico", un grande *foulard* da donna, stampato, nero con rose rosse, fu comprato per lei da Gumilev per tre rubli in una bottega di prodotti artigianali, poco tempo dopo quella sera. Non avrebbe potuto farle regalo migliore. Quel *foulard* la trasfigurava magnificamente, le donava una maestosità quasi regale.

L'apparizione di Gumilev e Achmatova aveva prodotto nel locale un certo clamore. Davanti a loro, come per incanto si liberò immediatamente un tavolo al quale dei tizi stavano bevendo champagne. Nell'aria carica di fumo anche la luce elettrica sembrava più luminosa. Poeti e non poeti si avventarono su di loro da ogni direzione, facendo cerchio attorno al tavolo.

Alla vista di Gumilev e Achmatova, Georgij Ivanov rimase impietrito. Gli era venuta una voglia improvvisa di confondersi tra la folla e fuggire via. No, non avrebbe mai osato farsi avanti e presentarsi a Gumilev. Continuava a fissarlo, senza accorgersi che stava ostacolando l'accesso al buffet e che veniva spinto selvaggiamente.

Con uno sforzo di volontà, alla fine, rosso per l'imbarazzo, si avvicinò a Gumilev e si presentò. Gumilev alzò la testa di colpo puntando il suo sguardo strabico su di lui e poi d'un tratto, ridendo, sibilò: "Sapevo che foste giovane, ma non credevo fino a questo punto!".

Georgij Ivanov si smarrì del tutto. Ma in quel momento l'Achmatova gli porse sorridendo, come un salvagente, la sua mano sottile.

"Coraggio, non siate turbato. La giovinezza passa così in fretta. E la cosa è tanto triste. La giovinezza è il periodo migliore della vita. In seguito, lo so per esperienza, la rimpiangerete. Adesso sedete accanto a me e non siate in imbarazzo".

Georgij Ivanov baciò con gratitudine le sue dita cosparse di profumo e, ancora non del tutto riavutosi dal turbamento, sedette accanto a lei su una sedia che qualcuno gentilmente gli aveva ceduto.

Da quel momento tutto divenne meraviglioso, e lui incredibilmente felice. Sedeva accanto all'Achmatova, rispondeva alle domande di Gumilev, faceva conoscenza con i membri della Gilda che gli facevano le congratulazioni e bevevano alla sua nomina brindando con lui. Mangiò le "polpette di cane", il piatto forte del posto, bevve vino, cognac e caffè nero, ma tutto avvenne come in un sogno incantato, immerso

in una nebbia splendente.

Quando all'alba uscì e, stanco e beato, tornò a casa con un vetturino, aveva la vaga impressione che non sarebbe più stato così felice in tutta la sua vita. Più felice di così non era possibile, ma anche in seguito tutto sarebbe andato a gonfie vele.

E in effetti tutto andò bene. La sua ammissione nella Gilda provocò su Nataša (lei stessa non era estranea a interessi e aspirazioni letterarie) un'impressione così forte che gli prese in affitto una camera per 40 rubli presso un colonnello a riposo, chiedendo in cambio soltanto che lui andasse a pranzare da lei ogni giorno, per la qual cosa, del resto, avrebbe ricevuto un rublo. In un primo periodo, egli si presentava puntualmente a riscuotere il suo rublo, benché quelle "visite di famiglia" disturbassero il disordine della sua giornata e gli pesassero. Presto però smise di aver bisogno di quel rublo e cominciò una vita completamente autonoma, pubblicando su Apollon e su ogni sorta di giornale e rivista. Fino al 1914, ne uscivano una gran quantità. Aleksej Suvorin, redattore di Novoe vremja, gli propose inaspettatamente un contratto strabiliante: divenire collaboratore fisso di Novoe vremja per uno stipendio di seimila rubli l'anno, più il compenso per ogni riga pubblicata.

"Soltanto", aveva aggiunto, "prima di accettare consigliatevi con Gumilev e i vostri amici. Avrei molto piacere che collaboraste con Novoe vremja, ma non voglio intralciare la vostra carriera letteraria".

Quella sera stessa, Georgij Ivanov mise al corrente Gumilev del suo incredibile colpo di fortuna. Ma Gumilev prese ad agitare le braccia.

"Sei impazzito, Žoržik. Corri subito a rifiutare! Ti disonorerai per sempre, nessuno ti farà più pubblicare, né lavorare. Sarai spacciato!".

E il giorno successivo Georgij Ivanov andò da Aleksej Suvorin. Quello capì la situazione al primo sguardo. "Lo sapevo!", esclamò. "Non ve la prendete, non c'era da aspettarsi al-

tro. Per l'opinione pubblica di sinistra voi sareste diventato 'il giovanotto del Novoe vremja', praticamente un appestato".

Durante la guerra Georgij Ivanov, sfuggito grazie ai suoi agganci all'arruolamento nell'esercito, si mise a "fabbricare", come lui stesso diceva, "versi di guerra", attività in cui arrivò a eccellere perfino. Ne scriveva moltissimi, visto che ovunque ve n'era una gran richiesta. Su Lukomor'e, edito da Aleksej Suvorin ma, grazie al patriottismo diffuso, non considerato vergognoso, stampava versi non solo a suo nome, ma anche sotto pseudonimo, e inoltre gli davano volentieri anticipi sostanziosi. Una volta, a una redattrice del Lukomor'e di cui non ricordo il nome chiesero: "Perché non pubblicate Blok?". Blok era quasi l'unico poeta di Pietroburgo che non avesse mai pubblicato su Lukomor'e. Lei allargò le braccia: "E perché mai Blok? Abbiamo Georgij Ivanov".

Georgij Ivanov si sposò nel 1915, oppure nel 1916, si sposò senza ragione, per stupidità con una piccola ragazza francese seguace di Jaques-Dalcroze, una compagna di studi di Tanja Adamovič. Il promotore del matrimonio fu Georgij Adamovič che aveva concepito un piano assurdo: sua sorella Tanja era amante di Gumilev, ed egli decise che se Georgij Ivanov avesse sposato Gabrielle, Gumilev si sarebbe separato dalla Achmatova e avrebbe sposato Tanja. Non si capisce come si fosse messo in testa una stupidaggine del genere, fatto sta che riuscì a convincere Georgij Ivanov. Aveva su di lui una grande influenza e lo persuase che il matrimonio gli avrebbe dato la solidità che gli mancava. Georgij Ivanov si sposò ed ebbe una figlia.

Naturalmente si accorse presto dell'insensatezza del suo gesto e tirò un sospiro di sollievo quando Gabrielle partì per la Francia con suo padre e la bambina. Prima della partenza, per mantenere la cittadinanza francese, lei scelse di divorziare da Georgij Ivanov. Così quelle nozze improbabili si conclusero senza drammi né scandali. Ma io seppi di questa storia in seguito; quando sposai Georgij Ivanov sapevo solo che

era divorziato.

Nel novembre del 1920, Gumilev ricostituì la Gilda dei poeti con il nome Seconda gilda dei poeti. Anche io ero tra i membri di questa Seconda gilda. Ciò rafforzò definitivamente la mia "posizione poetica", dandomi il peso e la serietà necessari. "Membro della gilda dei poeti" suonava come un grado o un titolo e suscitava rispetto. Inoltre io ero l'unico "elemento femminile" della Seconda gilda dei poeti, il che, secondo Gumilev, doveva inorgolirmi.

Gumilev visse quel suo ultimo anno di vita come una sorta di vita triplicata, sviluppando, come diceva lui stesso, un dinamismo esorbitante "al di là delle misere regole dell'esistenza". Egli era molto energico anche prima, ma allora il suo attivismo era divenuto fantasmagorico: ogni giorno lezioni e riunioni, interventi di tutti i tipi alle serate letterarie, incontri con giovani poeti allo Studio e alla organizzazione Zvučšačaja rakovina [Conchiglia sonante], viaggi a Mosca, il nuoto con Nemic e così via. Inoltre faceva traduzioni, scriveva articoli di critica e poesie, e preparava libri da pubblicare.

"Semplicemente incredibile", diceva non senza autocompiacimento, "da dove verranno tutte queste forze? Chi altro potrebbe sostenere un tale 'carico di lavoro'? E sto magnificamente, non sento neanche la stanchezza".

Sentiva forse di essere "a un passo dalla morte" e di doversi affrettare, senza perdere un minuto? No, in realtà non aveva alcun presentimento. Al contrario: aveva deciso di intitolare il suo nuovo libro di versi, in omaggio a Dante, *Nel mezzo del cammin di nostra vita* e a una delle riunioni della Gilda aveva chiesto un parere su questo titolo, suscitando l'approvazione collettiva. Ma il giorno successivo era venuto da me e mi aveva detto, con tristezza simulata: "Ho una brutta notizia. Ho cambiato il titolo in *Ognennyj stolp* [La colonna di fuoco]. Perché? Perché stanotte mi sono svegliato di colpo e mi si è gelato il sangue nelle vene. Santo

cielo! Adesso ho trentaquattro anni, e io stesso decido di morire a sessantotto anni! Ma io, a meno di novanta, e anche qualcosa di più, non ci sto. E se lì, per via di quel titolo, decidessero di accorciare 'il cammin della mia vita'? No, mi dispiace tanto, ma meglio tenerlo da parte per un'altra quindicina d'anni, quando sarò davvero nel mezzo del cammin della mia vita. Ma per ora, lungi da me! Non si sa mai!".

Ovviamente scherzava. Ma per superstizione cambiò il titolo del suo nuovo libro. *La colonna di fuoco* è uscito quando era già stato fucilato.

Quello stesso inverno, Gumilev aveva fatto tornare la moglie Anja da Bežec, dove ella moriva di noia, e si era trasferito con lei alla Casa delle arti. Adesso non abitavamo più così vicini. Al suo posto cominciò ad accompagnarmi a casa, al numero 60 di via Bassejnaja, Georgij Ivanov, anche se lui viveva sul viale Kamennostrovskij. Quella enorme distanza non lo intimoriva. Non solo, spesso mi passava a prendere o mi aspettava alla Casa dei letterati, che stava sulla stessa via Bassejnaja o al Giardino d'estate. Così passò tutto l'inverno e arrivò la primavera: la primavera dell'inizio della Nep, quando tutto cambiò improvvisamente: aprirono i negozi, si accesero i lampioni, apparvero vetturini e taxi. Gumilev la considerava una primavera alata, magica, e assicurava di non averne mai vissuta una più felice, cosa su cui anche io e Georgij Ivanov eravamo d'accordo.

Quella primavera divenni la fidanzata di Georgij Ivanov...

Ho difficoltà a scrivere sulla nostra vita insieme: mi sembra troppo vicina a me, e io non sopporto di scrivere di me stessa. Aggiungerò tuttavia che, anche dopo avermi sposato, egli continuò a essere baciato dal destino.

Nell'ultimo periodo della sua vita con una certa superficialità avevano preso a definirlo *poète maudit* e a provare pena per il suo triste destino. Fu una fama che si portò dietro a lungo. Tuttavia egli non era affatto un reietto o un fallito. Al contrario, fu baciato dal destino, forse a esclusione soltanto degli ultimi anni di vita,

a partire dal 1948 circa. Tutte le sventure e le catastrofi ricadevano su di me, lui ne era toccato solo di riflesso. Ma, per strano che possa sembrare, quel nomignolo gli faceva quasi piacere.

Tutti decisero, chissà perché, che bevesse troppo, ma in realtà beveva con moderazione. E non facevano altro che domandargli se fosse vero che beveva alcool puro. Alla qual cosa lui rispondeva, senza nascondere il suo disprezzo: “Sì, non solo l’alcool puro, ma anche l’ammoniaca”. Poi si mise a recitare quella parte. Così, dopo una bella dormita e una tazza di caffè, al mattino scriveva: “Tutta la notte ho vagato per le bettole”, e se scriveva a una donna, “vi ho pensata, mia cara”. Quando gli dicevo: “Ma che fai, ci crederà!”, mi rispondeva: “Creda pure ciò che vuole”. Nello stesso periodo scrisse i versi:

Creo dal nulla inutili capolavori
E mi stanno ad ascoltare cretini e carogne...

E nell’ultima poesia composta prima di ammalarsi gravemente aveva scritto:

... do del tu a canaglie d’ogni specie.

Come ho già detto, tutti i colpi che ci capitavano addosso sono sempre ricaduti su di me, e non su di lui. E per tutta la vita lui non ha mai lavorato, e scriveva solo quando ne aveva voglia. Del resto la voglia gli veniva piuttosto di rado, benché sulle pagine di *Sovremennye zapiski* [Annali contemporanei], di *Poslednie novosti* [Ultime notizie] e di *Dni* [Giorni] fosse ospite gradito. Riteneva che il lavoro da giornalista nuocesse al poeta, ed egli prima di tutto si considerava un poeta. Inoltre era smisuratamente pigro, e la prosa, a differenza dei versi, gli risultava faticosa, anche quando il tema lo prendeva completamente. Così, quando scrisse *Raspad atoma* [Disintegrazione dell’atomo], era talmente preso dal tema che lavorò per giorni, ininterrottamente, e riscrisse quasi ogni singola frase. Perché non lo disturbassero le telefonate o le visite che ricevevo io, se ne andò perfino in albergo...

Conducevamo una vita del tutto agiata grazie a una pensione mensile mandata da mio pa-

dre che possedeva un palazzo affittato a Riga. Quando poi mio padre morì, nel settembre del 1932, ricevemmo una grossa eredità e per noi cominciò una vita quasi da ricchi, in un lussuoso quartiere di Parigi, vicino al Bois de Boulogne. Arredammo l’appartamento in grande stile, con mobili splendidi. Avevamo anche un lacchè. Inoltre io comprai molto oro.

Quando scoppiò la guerra, ci trasferimmo a Biarritz, portando con noi tutto il mobilio, e ci stabilimmo in Avenue Edouard VII a due passi dal mare.

Cominciammo subito a frequentare l’alta società della città. A Biarritz c’era un piccolo quotidiano che riportava spesso i nostri nomi sulle pagine della cronacamondana. Io imparai a giocare a bridge, organizzavo tavoli da bridge da noi o a casa d’altri, e il giornale ne parlava.

Georgij Ivanov non riusciva a imparare il bridge e infine ci rinunciò del tutto, e non si unì mai al gioco.

Una volta organizzammo un grande ricevimento, a cui prese parte anche un ammiraglio inglese. Il giornale riportò la lista di tutti gli invitati. Un nostro amico, Fel’zen l’“asparaghetto”, scappato con la madre da Parigi e rifugiatosi in Svizzera, trovò a casa nostra il giornale con quell’articolo, lo lesse ed esclamò: “Ecco che vita fanno i nostri”. Decise di condividere quella scoperta con Adamovič. Ma allora Adamovič stava partecipando alla guerra, e la lettera impiegò qualche mese ad arrivare. Quando l’ebbe ricevuta, quello stabilì che noi frequentavamo i generali tedeschi, e informò della cosa tutti i nostri conoscenti, infiocchettando il racconto a suo gusto. E precisamente inventò che io andavo a cavallo con gli ufficiali tedeschi e giocavo con loro a tennis. Benché io non abbia mai cavalcato né giocato a tennis neanche con gli ufficiali inglesi.

Tutti gli crederono e ci voltarono le spalle, anche gli amici come Kerenskij, che frequentava casa nostra con la moglie e, salutandoci, ci baciava e ci benediva.

Da allora sono cominciate tutte le nostre

disgrazie.

Di lì a poco mi rubarono tutto l'oro che avevo acquistato dopo aver ricevuto l'eredità. La Russia occupò la Lettonia. E i tedeschi, durante la nostra assenza, requisirono la casa nei pressi di Biarritz.

Ma noi continuavamo a non renderci ben conto di queste disgrazie e, tornati a Biarritz, riprendemmo la stessa vita agiata di prima. Anche se di ricevimenti, naturalmente, non se ne parlava neanche.

A quel punto la nostra casa fu bombardata. A dire la verità, ero riuscita a portar via i mobili che rendevano così bello l'appartamento di Biarritz. Era ancora una "povertà dorata", e non ci rendevamo ben conto di cosa ci stesse accadendo, nella speranza che presto tutto sarebbe andato bene come prima, se non meglio.

E le nostre speranze sembravano fondate, perché cominciò un periodo non solo di incredibile successo, ma anche di grande notorietà, per Georgij Ivanov e per me.

Nei giorni della vittoria andammo a Parigi per partecipare ai festeggiamenti. Fu un momento incredibile. Sembrava che tutta Parigi stesse impazzendo di gioia.

Allora scrissi tre *pièce* in francese. Inoltre, l'ex direttore del *Satirikon* di Pietroburgo mi fece incontrare con Gaston Bonheur che mi propose di scrivere un romanzo, e mi misi immediatamente a pensare al tema.

A Parigi passammo due settimane in grande allegria. Georgij Ivanov tornò a Biarritz, e io rimasi a trattare con il teatro sulla messa in scena di una delle mie *pièce*. Ricevetti da Georgij Ivanov una lettera inattesa. Mi comunicava di aver fatto un sogno: gli erano apparsi mia madre, sua madre e Gumilev. Erano preoccupati per la nostra situazione e gli dicevano che per risolvere ogni cosa avremmo dovuto scrivere un romanzo. Se lo avessimo fatto, i nostri affari sarebbero andati a meraviglia. E mi chiedeva di raggiungerlo per metterci al lavoro al più presto. Tutto questo era scritto con bellezza e sentimento tali che io piantai in asso le mie

trattative con il teatro e tornai a Biarritz.

Georgij Ivanov aveva già pensato alla trama e deciso che io avrei scritto solo della giovane eroina, mentre lui si sarebbe occupato di tutta la parte politica.

Sbrigai il mio lavoro molto in fretta, in una settimana circa, e mi iscrissi all'università americana che si trovava di fronte a casa nostra. Lì feci conoscenza con i professori americani e a uno di loro davo lezioni di francese, attività che trovavo molto interessante. I soldi, naturalmente, erano finiti, ma la cosa non ci preoccupava.

Il tempo passava e Georgij Ivanov ogni sera mi leggeva sempre le stesse poche pagine iniziali. Io ascoltavo con pazienza. Una volta rientrai a casa dal teatro inglese, che frequentavo con i miei professori, e lui ricominciò a leggermi gli stessi capitoli, solo leggermente modificati. Io non mi trattenni e dissi: "Senti, basta così. In questo modo scriverai all'infinito, e invece a noi serve di finire il libro al più presto. Scriverò io al tuo posto".

Rimase terribilmente sorpreso: "Tu? È ridicolo".

La mattina successiva mi misi al lavoro e scrissi in un giorno una sessantina di pagine. Dopo sei settimane avevo finito il libro. Quando Georgij Ivanov lesse per la prima volta ciò che avevo scritto, si mise le mani nei capelli ed esclamò: "Non avrei mai creduto che l'avessi scritto tu se non l'avessi visto con i miei occhi. Come hai fatto?!".

Da quel momento egli finalmente cominciò a credere in me come scrittrice e anche ad ammettermi nella sua "cucina" di scrittore. Mi incaricava di terminare i suoi articoli che, a differenza dei versi, gli costavano molta fatica.

Nel 1946 ci trasferimmo definitivamente a Parigi, ci stabilimmo nell'albergo Angleterre nel Quartiere latino e cominciammo a cercare un editore per il nostro romanzo.

Georgij Ivanov lo consegnò a Brice Parain di Grasset che conosceva bene il russo. Ma dopo qualche giorno Brice Parain ci chiamò e ci disse

che avrebbero preso il romanzo, ma purtroppo non avrebbero potuto pubblicarlo prima di un anno. Noi invece volevamo pubblicarlo subito. Parain ci consigliò un giovane editore che volle immediatamente il manoscritto.

Trovammo una traduttrice, ma quando ricevemmo la sua traduzione, rimasi inorridita. Aveva tradotto parola per parola, cosa assolutamente sbagliata. Di certo non potevamo consegnare il romanzo in quelle condizioni, e decisi di tradurlo io stessa, con tagli e cambiamenti del testo per la versione francese. La mia traduzione venne bene, cosa che meravigliò non poco l'editore. Mi diedero un grosso anticipo, con il quale cominciammo a vivere, convinti che tutto sarebbe andato per il meglio.

Ed ecco che ci capitò un secondo colpo di fortuna: tale Kompaneec, produttore cinematografico, ci propose di scrivere sceneggiature per il cinema. Pagava intorno ai diecimila franchi a sceneggiatura. In una sera io inventai tre sceneggiature e me le appuntai brevemente in russo su piccoli pezzetti di carta. L'indomani, Georgij Ivanov andò a mostrarglieli. Era un giorno prefestivo. Il lunedì Georgij Ivanov andò per sentire la risposta, mentre io aspettavo a casa una sua chiamata. Aveva promesso di chiamarmi subito. Passarono un'ora, due, tre, e io già cominciavo a preoccuparmi. All'improvviso Georgij Ivanov arrivò, completamente sbalordito, e disse: "Sai, non mi sono ancora ripreso. Per tutto questo tempo ho vagato per Parigi".

Venne fuori che Kompaneec gli aveva proposto, per una delle sceneggiature che gli aveva dato, non dieci, ma settantacinque mila franchi. Aveva chiesto a Georgij Ivanov di portarmi da lui per imparare l'arte della sceneggiatura e tutti i trucchi del mestiere.

Incoraggiata dalle prospettive di successo, cominciai ad andare al cinema due volte al giorno e a studiare una materia per me del tutto nuova. In un film italiano, con mia meraviglia, trovai il mio tema. O meglio, l'idea era nell'aria.

Cominciai a scrivere sceneggiature. Ma riuscii a venderne solo due, il che deluse tutte

le nostre speranze. Mi ero affaticata troppo e mi ammalai gravemente: avevo dolori alla nuca, non potevo camminare, ciondolavo da una parte all'altra.

Nello stesso periodo ricevetti un telegramma da Hollywood con la proposta di una trasposizione cinematografica del mio romanzo *Ostav' nadeždu navsegda* [Lasciate ogni speranza]. Acconsentimmo immediatamente. Il giorno dopo eravamo già al ristorante a bere champagne e a brindare al futuro successo del film. Ma le trattative con Hollywood si protrassero a lungo e alla fine non se ne fece nulla: il contratto non fu firmato.

Era sempre così: le mie speranze si rivelavano buchi nell'acqua e non ci portavano a nulla.

Per Georgij Ivanov era lo stesso. Il professor M., arrivato dall'America, gli disse che l'America lo avrebbe candidato al premio Nobel l'anno successivo se la congiuntura politica fosse stata favorevole. Ma la congiuntura, come si può immaginare, non si rivelò favorevole. Il premio Nobel lo vinse Martin du Gard.

In quel periodo, Georgij Ivanov era diventato molto popolare, era considerato il primo poeta dell'emigrazione, cosa che suscitava la sua ironia. Quando un critico straordinariamente sveglio gli mostrò un suo articolo, scritto per *Ruskaja mysl'* [Il pensiero russo]: "Georgij Ivanov, il primo poeta del mondo", egli ascoltò tranquillamente il critico e, sempre serio, commentò: "Sì, giusto, ma bisogna aggiungere: del mondo e dintorni".

Intanto noi esaurimmo ogni mezzo di sostentamento, e fummo costretti a trasferirci in un albergo economico. Capitammo in una stanza che dava su un cortiletto buio, così stretto che sembrava un pozzo.

Georgij Ivanov cominciò a lavorare per *Vozroždenie*, dove lo pagavano una miseria, non ci bastava neanche per mangiare. Per aiutarlo, certe volte scrivevo anche quindici ore di fila. Così fui io a scrivere quasi per intero *Zakat nad Peterburgom* [Tramonto su Pietrobur-

go], *Da una cronaca familiare* e, inoltre, l'introduzione a Esenin, per cui ci pagarono una somma ridicola: cinquemila franchi in tutto.

Georgij Ivanov era completamente perso. Vagava per Parigi dalla mattina alla sera in cerca di denaro, per pagare la stanza e darmi da mangiare.

A quel punto, mi ammalai. Arrivò il caro dottor Serov e, dopo avermi auscultato, mi guardò con gli occhi pieni di lacrime:

"Avete contratto la...".

"Tisi?", lo pregai di ripetere.

"Sì".

Georgij Ivanov non era presente.

"Vi prego, non ditelo a Georges", chiesi io, "ditegli che ho solo una bronchite".

Da quel giorno mi preparai a morire.

Di cliniche e terapie gratuite a quel tempo non sapevo nulla e immaginavo che sarei morta in ospedale tra i tormenti. Decisi quindi di morire da sola, senza dare spiegazioni a nessuno. Di punto in bianco smisi di mangiare, e il poco che mi portava Georges lo gettavo via di nascosto.

Georgij Ivanov, vedendomi malata, si smarri definitivamente, trascorrevano le sue giornate su e giù per Parigi cercando qualunque modo, lecito e illecito, per aiutarmi.

Mi visitarono altri due medici e confermarono la diagnosi.

Non potevamo più permetterci la camera e vennero da me, malata, bussando alla porta e minacciando di portarmi all'ospedale se non avessimo pagato.

A quel punto accadde un miracolo. Venne il dottor N. e, avvoltami in una coperta, mi mise nella sua automobile e mi portò a casa sua, dove mi fece una radiografia e mi spiegò che non avevo affatto la tisi, ma solo una brutta polmonite e una terribile anemia da esaurimento. Cominciai a fare delle iniezioni. E mi rimisi in forze...

Allora inaspettatamente ricevemmo i soldi dalla casa editrice Čechov per il libro *Lasciate*

ogni speranza, pubblicato in russo, e decidemmo di spostarci da Parigi a Montmorency.

In quella fase ero completamente ristabilita e cominciammo a darci da fare per ottenere un posto in una casa di cura, cosa per la quale però non avevamo l'età giusta. Arrivò il momento di sottoporci alla visita. Georgij Ivanov mi voleva trascinare via: tanto non ci avrebbero preso. E invece ci riuscimmo. Ci sistemarono in una casa di cura a Hyères, nel sud della Francia. Era una cittadina incantevole. La nostra casa era circondata da un giardino rigoglioso con rose e usignoli. Finalmente potevamo respirare in pace.

Ma, a causa di tutte le esperienze trascorse, a Georgij Ivanov si era alzata terribilmente la pressione, anche se il cuore era sano. E capimmo anche che il clima del sud gli era nocivo. Volevamo spostarci vicino Parigi, ma da Gagny, nonostante il certificato medico, ci risposero che Georgij Ivanov soffriva solo della mancanza della precedente sistemazione e che loro non potevano prenderci. Nessuno ci sostenne né lo aiutò, alla qual cosa lui non riuscì a sopravvivere. La pressione continuava a salire, il cuore cominciò a cedere...

Dopo tre anni morì sulla branda di un ospedale, cosa che aveva sempre temuto.

Nei versi composti prima di morire, scrisse:

Ho mutato la disperazione in gioco –
da sospirare e piangere che c'è, in effetti?
Non è curioso forse che morirò
la settimana prossima, al più tardi?
Morirò, ma avrei potuto ancora vivere
una decina d'anni o – metti – una ventina.
Non ho avuto pietà da nessuno. Né aiuto.
E la cosa è senz'altro divertente.

Agosto 1958

E ancora:

Notte torrida, come all'inferno o nel Sahara.
Alba che fumiga. Una candela arde.
Su un foglietto di *bloc-notes* ho disegnato
Razmachájčik con una ghirlanda nera,
il filo esile della zampetta e della coda...
"Della mia morte non si incolpi nessuno".

[I. Odoevceva, *Na beregach Seny*, Moskva 1989, pp. 156-193.

Traduzione dal russo di Agnese Accattoli]

“Siete dei nostri, una černosotenka”.

Una lettera di Georgij Ivanov a Ju.V. Kruzenštern-Peterec

Andrej Ar'ev

◇ eSamizdat 2009 (VII) 1, pp. 183-187 ◇

SULL' autore della lettera che qui viene presentata¹, Georgij Vladimirovič Ivanov (1894-1958), celebre poeta, non c'è bisogno di dilungarsi. È sufficiente accennare alle circostanze nelle quali questa lettera è stata scritta. Nel febbraio 1955 il poeta e sua moglie, Irina Odoevceva, finirono nella casa di riposo internazionale Beau Séjour, creata nel sud della Francia sotto l'egida dell'Onu. Il posto dove si trovava – la cittadina di Hyères Les Palmiers, sulla Costa azzurra, nel tratto di costa mediterranea tra Nizza e Tolone – era straordinario, storicamente importante e avvolto da leggende. In questa casa di riposo c'erano pochi russi: fondamentalmente vi albergavano comunisti spagnoli fuggiti da Franco, gente che in maggioranza stava simpatica al poeta, ma ne era distante sia per concezioni che per esperienza di vita. Al momento della stesura della lettera qui pubblicata, i rapporti con i connazionali che aveva intorno, purtroppo, si erano definitivamente rovinati. Ad avere la responsabilità di ciò pare non fossero i compatrioti, non chi terminava pacificamente i suoi giorni in un luogo prospero, ma il poeta stesso, che nel numero quarantadue del newyorkese *Novyj žurnal* [La nuova rivista], nel 1955, aveva pubblicato gli ormai famosissimi versi:

La vita continua in spregio a ogni ragione.
Ciarlano i vecchi al sol del meridione:
– I balli moscoviti... Il clima di Simbirsk...
– La Grande guerra poi... e di Kerenskij i di...
e ospiti di Francia da quarant'anni già,

un ronzio han nei crani, nelle ossa umidità.
– La congiura massone... Son soprattutto ebrei...
Hanno stampato? E dove? In quali Iperborei?

... In un torbido sole han grazia e serenità
continuano a sperare, ma a breve finirà –
Risorgeranno phi e jat', riecco il segno duro
e rivivremo il fulgere dell'epoca dell'oro.

Non è necessario soffermarsi sulla conoscenza privata tra Georgij Ivanov e Justina Vladimirovna Kruzenštern-Peterec (1903-1983). Ma nell'ultimo anno di vita del poeta, sia lui che Irina Odoevceva divennero più intimi con lei, sebbene in forma epistolare. Ad ogni modo, a partire dall'agosto 1957 la Odoevceva mantenne una costante corrispondenza con la Kruzenštern.

La conoscenza non potè essere personale: lo suggeriscono ovvie deduzioni. Justina von Kruzenštern, discendente di un navigatore celeberrimo in Russia, nacque il 19 giugno 1903 a Vladivostok. Suo padre cadde al fronte durante la Prima guerra mondiale, proprio nel giorno del compleanno della figlia, il 19 giugno 1916. La famiglia Kruzenštern viveva allora a Vladikavkaz, ma ben presto fece ritorno nel lontano oriente, riparando a Harbin, città che Justina conosceva sin dall'infanzia, dal 1906. Qui, nel 1920, iniziò la sua attività letteraria e di pubblicista, esercitata adoperando un ventaglio di pseudonimi altisonanti (Sibille Ven, Snorre, T. Stern, Merry Devil e così via). In Cina si sposò due volte, la prima nel 1926 col linguista, poeta e traduttore S.F. Stepanov, e poi nel 1935 a Shanghai, dove si era trasferita nel 1931, con un altro poeta, N.V. Peterec. Justina Kruzenštern intraprese svariati lavori letterari: le capitò persino di tradurre il *Mein Kampf* di Hitler, ovviamente senza avere alcun coinvolgimento ideologico con ciò che traduceva. Risulterebbe invece il contrario: all'inizio della Seconda guerra mondiale, in seguito alle esortazioni del marito, Justina Kruzenštern prese la cittadinanza sovietica, che tuttavia abbandonò

¹ La lettera si trova nella biblioteca dell'università di Yale, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, General, Manuscripts Miscellaneous, Group 248, Item F-1.

nel 1947, sdegnata dal famoso discorso di Ždanov del 1946. In Cina partecipò ai circoli letterari Ponedel'nik [Lunedì] e Pjatnica [Venerdì], scrisse articoli per un giornale inglese, scrisse anche dei versi che vennero pubblicati nel 1946 a Shanghai, già dopo la morte del secondo marito, spentosi in quel luogo nel 1944. La raccolta è intitolata semplicemente *Stichi* [Versi]. A Shanghai, nel 1948, Ju. Kruzenštern pubblicò la rivista *Antigona* [Antigone], interrotta al terzo numero. In Canada, nel 1969, ovvero quando già le era riuscito di trasferirsi negli Stati Uniti, uscì la sua raccolta di racconti *Ulybka Psiši* [Il sorriso di Psiche]. Insomma, lei visse sempre lontano dalla Francia, dove Georgij Ivanov trascorse la sua vita dal 1923 alla sua morte.

Negli ultimi tempi ha attirato l'attenzione dei critici un saggio di Justina Kruzenštern tratto dalla rivista parigina *Vozroždenie* [Rinascita, 1968, 204], dal titolo "Čuraevskij pitomnik" [Il vivaio Čuraevka], sulla vita letteraria della Harbin russa e, nello specifico, sulla società letteraria Čuraevka. Significativi frammenti delle sue memorie sono stati pubblicati relativamente di recente da Ol'ga Bakič sulla rivista annuale canadese *Rossijane v Azii* [Russi in Asia] (1994, 1997-2000).

Nel 1953 la Kruzenštern-Peterec, grazie all'aiuto di un'organizzazione cattolica², si spostò dalla Cina comunista in Brasile, dove visse fino all'inizio del 1960 (uno dei componimenti dedicati da lei alla Odoevceva, *Begut kuda-to poezda* [Fuggono da qualche parte i treni], riporta l'annotazione: "1960, Rio de Janeiro"). Evidentemente, dal Brasile lei avviò anche la corrispondenza con gli Ivanov. Nella parte di archivio di Ju.V. Kruzenštern custodita da O.M. Bakič c'è un fuggevole accenno alla nascita della loro conoscenza: "ho avviato una corrispondenza con Georgij Ivanov e Irina Odoevceva", "ho iniziato una corrispondenza con la Odoevceva: lei e G. Ivanov hanno accolto con grande calore le cose che gli ho mandato".

La lettera qui pubblicata di Georgij Ivanov è la risposta al seguente messaggio a lui indirizzato dalla Kruzenštern il 25 giugno 1957:

Caro Poeta,

Con mia grande vergogna confesso di non conoscere il Vostro patronimico e perciò Vi chiedo di scusarmi per questo messaggio così disinvolto. Sono molto colpevole nei Vostri confronti, fino al punto da dovermi inginocchiare: senza il Vostro permesso ho messo in scena alcuni capitoli del Vostro libro *Gli inverni pietroburghesi*.

Il fatto è che a Rio è attiva la Comunità teatrale russa che si riunisce al Club russo ogni venerdì. Ognuno di noi seleziona per il proprio venerdì un programma a propria discrezione. Ma io non sono un'attrice. In passato sono stata una giornalista e, a parte questo, per tutta la vita ho composto versi. <...> Mi è venuta l'idea di mettere in scena quelle parti del Vostro libro in cui si parla del Cane randagio e della Sosta dei commedianti. <...>

Io non so se questa lettera giungerà fino a Voi, ma se così fosse e se Voi doveste mandarmi la Vostra assoluzione, allora Vi spedirò il testo della pièce (vedrete che non mi sono allontanata dal testo originale) e le fotografie della rappresentazione.

Una Vostra fervente ammiratrice

Ju. Kruzenštern-Peterec³.

Georgij Ivanov ricevette questa lettera solo dopo poco più di un mese. Il 2 agosto 1957 la Odoevceva scrive a Justina Kruzenštern, chiamandola Marija:

La Vostra lettera del 25 giugno è arrivata solo oggi a mio marito Georgij Vladimirovič Ivanov e gli ha procurato una grande gioia.

Vi ringrazia di cuore per la lettera ed attende con impazienza la pièce, le fotografie e una Vostra lunga lettera autobiografica. Sarebbe bene se Voi spediste anche una vostra fotografia.

Purtroppo, Georgij Vladimirovič è attualmente molto malato, la pressione s'è alzata fino a 30° e deve stare steso, senza far nulla. Ma [...] mi ha chiesto di scrivere a nome suo per mettermi in contatto al più presto con Voi⁴.

La Kruzenštern spedì agli Ivanov la sua sceneggiatura teatrale e il 26 agosto la Odoevceva, assieme al proprio lusinghiero giudizio, le trasmise il giudizio del marito:

Anche a Georgij Vladimirovič la pièce è piaciuta straordinariamente, e mi chiede non solo di ringraziarVi, ma anche di complimentarmi con Voi per essa.

In questa stessa lettera è contenuta una proposta:

Perché non pubblicate nella rivista parigina *Russkaja mysl'* [Il pensiero russo] o nel mensile *Vozroždenie*? Se Vi va, Vi aiutiamo con piacere. R<usskaja> mysl', purtroppo, non paga nulla. In compenso, pubblicando con loro, è più facile "farsi un nome". [...] *Vozroždenie* è preferibile per ciò che riguarda l'onorario, ma hanno una ben precisa linea politica.

² Ringrazio per questa informazione O.M. Bakič.

³ San Francisco, Museum of Russian Culture. Ringrazio M.I. Eventov per la riproduzione dei materiali presi dalle collezioni di questo museo.

⁴ Ibidem.

La lettera termina con parole scritte a nome di Georgij Ivanov:

Grazie per l'incantevole sceneggiatura della Sosta [dei commedianti]. Vi bacio le mani. Vi chiedo di scusarmi se non posso scrivere di mio pugno. Non appena potrò, Vi scriverò. Devotamente Vostro *Georgij Ivanov*⁵.

Tale possibilità si manifestò dopo appena un mese.

Oltre alla lettera pubblicata più avanti, un'altra lettera di Georgij Ivanov alla Kruzenštern-Peterec del 9 novembre 1957, contenente l'offerta di spedire i versi di lei a *Russkaja mysl'*, è stata ritrovata sempre al museo di cultura russa a San Francisco. Altre lettere da parte del poeta a lei, ammesso che esistano, sono a noi sconosciute.

La Odoevceva continuò a nutrire simpatia per lei anche in seguito, scrivendo il 14 novembre 1957 alla moglie di Roman Gul', allora segretario responsabile di *Novyj žurnal*, riguardo ai propri versi pubblicati in tale edizione aggiunse:

*La prego di chiedere a R<oman> B<orisovič> [Gul'] di sostituire l'epigrafe di Turgenev con una dedica a Ju. Kruzenštern-Peterec. L'ho già scritto nelle bozze, ma non sono certa che sia abbastanza chiaro. Ju. Kruzenštern è una mia amica che ha perso il marito*⁶.

Non si tratta di un capriccio episodico.

Il 17 settembre 1958 la Odoevceva chiede a Roman Gul' di spedire il libro di Georgij Ivanov, uscito pochi giorni dopo la sua morte, innanzitutto a tre persone, tra cui: "3) *Madam Krusenstern-Peterets 118 Ria Senador Dantos Sola 912 Rio de Janeiro. Brazil*"⁷. E in una lettera a V.F. Markov del 25 marzo 1961 chiede:

La mia grande amica M.Ju. Kruzenštern-Peterec s'è trasferita da Rio de Janeiro a Palo Alto e lì non riesce in alcun modo a trovar lavoro. Mi implora di mettermi in contatto con Voi e con Struve per un aiuto [...] Non è diplomata, ma conosce il francese, il portoghese, l'inglese, e un po' di tedesco. È un'esperta insegnante, una scrittrice e una poetessa. Ed è, in generale, una donna davvero meravigliosa⁸.

La Odoevceva in due casi trascrive "erroneamente" le iniziali della "donna meravigliosa", la

⁵ Ibidem.

⁶ Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, Roman Gul' Papers 1879-1966, GEN MSS 90, Correspondence between Roman Gul' and Georgij [Ivanov] & Irina Odoevceva, Series I box 10 folder 239.

⁷ Ibidem.

⁸ *In memoriam. Istoričeskij sbornik pamjati A.I. Dobkina*, Sankt Peterburg-Pariž 2000, p. 489.

seconda volta comunicando il suo indirizzo in caratteri latini: "M.Ju. Kruzenstern". Ma questo "lapsus" rivela proprio la buona conoscenza delle circostanze di vita dell'amica: in America veniva abitualmente chiamata Mary (Mary Justina Kruzenštern), e lei utilizzò regolarmente questo nome per le sue pubblicazioni letterarie a partire dagli anni Trenta⁹. Persino nella stessa lettera della Odoevceva, la Kruzenštern viene chiamata dapprima "Marija", poi "Justina" ed infine, familiarmente, "Lada".

A sua volta Justina von Kruzenštern dedicò a Irina Odoevceva alcuni componimenti poetici, tra cui *Vižu – v šubke gornostaevoj...* [Vedo: nella pelliccia d'ermellino...], datato 1957, ovvero l'anno della stesura della lettera qui pubblicata. Georgij Ivanov conosceva a malapena il suo nome: a inizio lettera le si rivolge col nome "Justina", ma poche righe più in là scrive il nome con una doppia "t": "Justina".

Trasferitasi negli Stati Uniti, Justina Kruzenštern lavorò nel negozio di libri dei Kamkin, per più di dieci anni alla *Golos Ameriki* [La voce dell'America] e, poco prima della morte, come redattore del giornale di San Francisco *Russkaja žizn'* [La vita russa], di "inclinazioni centonere". Ma, come scrive Ol'ga Bakič, "dovette lasciare il suo lavoro per attriti con alcune persone".

L'8 giugno 1983, nel litorale pacifico dell'America, a pochi giorni dal suo ottantesimo compleanno, Justina Kruzenštern-Peterec si spense. È sepolta nel cimitero serbo di San Francisco.



<Primi di ottobre del 1957>¹⁰

Cara Justina Vladimirovna,

⁹ Non avevo intuito queste circostanze in occasione della prima pubblicazione della lettera nella raccolta *Zarubežnaja Rossija. 1917-1945*, Sankt-Peterburg 2004, 3; mi sono divenuti chiari solo grazie all'articolo di Ol'ga Bakič "Poezija Ju.V. Kruzenštern-Peterec: materialy k bibliografii i sborniku", *From the Other Shore*, 2003, 3, pp. 129-146.

¹⁰ La datazione è desunta in base alla lettera della Odoevceva alla Kruzenštern del 3 ottobre 1957: "Georgij Vladimirovič alla fine, non riuscendo a resistere, Vi scriverà di suo pugno. Ciò non accade quasi mai, ed io sono molto felice che Voi ed i Vostri versi siate riusciti a conquistarlo così tanto" (San Francisco, Museum of Russian Culture).

Voi non dovete essere in collera con me se, dopo cento anni, mi sono deciso a scriverVi. Dovete sapere che ciò non significa che io, stando alle Vostre prime lettere, non abbia apprezzato subito tutto lo splendore del contatto con il peculiare, etereo incanto del creato quale Voi siete. Ma mettetevi nei miei panni: ho 29 di pressione arteriosa, vivo in un buco di provincia, sono circondato da idioti e sono sempre arrabbiato col mondo intero. //

Prendere in mano la penna d'oca che fa scricchiolare e lacerare la carta<, > è già per me uno strazio. A volte le menti limpide e precise non vogliono sottomettersi allo stomaco vuoto: ci nutrono disgustosamente. E così, mentre Vi scrivo, sento di essere ingovernabile e di blaterare sconnessamente: Vi prego di non arrabbiarVi.

A proposito, ad essere molto sincero, se Vi interessa, io rinvengo spesso nei Vostri versi qualcosa di leggiadro, di personale; ovvero, la leggiadria della Vostra bellezza e l'incanto dei Vostri versi mi sono entrati nella coscienza – credetemi – // come fiamme e scintille. Voi, forse <, > non Vi rendete neanche conto di quanto incantevolmente dotata Voi siate, sia che si tratti di una lettera, di un racconto o, in particolare, di versi. Beh, il racconto, si dice, <è battuto solo dall'asso>. Le mando la lettera di Vodov¹¹. Potete giudicare da questa sulla stupidità del giudice supremo di Russkaja Mysl¹², Zajcev¹³: “è lunga per il giornale”. In questo modo, ai suoi tempi, “per motivi di lunghezza”, *La sconosciuta* di Blok fu stampata nella sezione “Varie” in corpo otto¹⁴. Ad ogni modo, questi babbei si decideranno a pubblicare qualcosa, prosa e poesia.

Però non corrispondono un onorario, ritengono evidentemente che sia un grande onore esser pubblicati su quel foglio da quattro soldi. Eh, magari fossimo nell'anteguerra! Ma adesso che è giunta l'ultim'ora della decadenza per cause organiche (Kuz'ma Prutkov)¹⁵ <, > niente da fare, Vovod ha la tipografia e gli abbonati, lui “sta seduto” perché ha il c.o.¹⁶ e fa il buono e il cattivo tempo.

L'unica cosa che io non gli ho spedito è la Vostra lettera concernente una certa Vostra conoscente<, > // diventata agente segreto, perché Voi avete scritto di avere mandato personalmente questa lettera già a diverse redazioni. Ma temo di confondermi, per cui comunicatemi se avete spedito la missiva a Russkaja Mysl' o meno. Nel secondo caso, ovviamente, provvederò io. Ah, Vi sono molto, molto riconoscente per l'organizzazione della serata in mio onore¹⁷, ma “ho un dubbio” <, > piacerebbero i miei versi e le altre cose al vostro pubblico? Che razza di pubblico è? E cos'ha in testa? Mi considerano per caso un ammazzagatti decadente¹⁸ o un genio della “gloriosa tradizio-

calendario letterario] nel corso del 1908. La storia che qui riporta Georgij Ivanov è probabilmente desunta dall'articolo di Viktor Šklovskij “K teorii komičeskogo” [Una teoria del comico], e stampata nella rivista berlinese *Epopeja* [Epopea] (1922, 3), ben nota al poeta, dato che nel numero successivo (1923, 4) vennero pubblicati dei suoi versi. Šklovskij scrive che Blok all'inizio spedì *La sconosciuta* alla rivista umoristica di Z.I. Gržebina *Adskaja počta* [La posta dell'Ade], dove non si stampavano versi; per questo motivo sul suo manoscritto si è conservata l'annotazione di Georgij Čulkov: “Comporre in carattere piccolo” (tra Čulkov e Blok i rapporti erano molto complessi, in quel periodo, a causa di Ljubov' Dmitrievna).

¹⁵ “È giunta l'ultima ora della decadenza per cause organiche” è una citazione leggermente modificata dalla poesia che conclude il volume *Sočinenija Koz'my Prutkova* [Opere di Koz'ma Prutkov], *Predsmertnoe* [Estremo] “Ecco l'ora delle ultime forze della decadenza / per cause organiche...”.

¹⁶ “... lui ‘sta seduto’ perché ha il c.o...” è una perifrasi da un epigramma di Puškin del 1835 dedicato al principe Dondukov-Korsakov, nominato vicepresidente dell'Accademia delle scienze: “All'Accademia delle Scienze / Sta seduto il principe Dunduk. / Dicono che non si addica / a Dunduk un tale onore; / E allora perché è seduto? / Perché ha il culo”.

¹⁷ Il 4 ottobre 1957 a Rio de Janeiro la comunità teatrale russa organizzò una serata nella quale l'attrice Anastasija Dzygar-Neverova lesse dei brani dagli *Inverni pietroburchesi*. In quell'occasione fu scritta una richiesta a Georgij Ivanov di inviare 50 esemplari ristampati a macchina di poesie sue e della Odoevceva per venderli durante la successiva serata in suo onore. Questo evento avvenne alla fine del 1957. Si veda E. Štejn, “Neizvestnyj Georgij Ivanov”, *Poberež'e*, 2005, 14, pp. 198-199.

¹⁸ Con “ammazzagatti” la stampa scandalistica bollava i poeti

¹¹ Sergej Akimovič Vodov (1898-1968), dal 1947 al 1968 codirettore, successivamente direttore di *Russkaja Mysl'*. Il 30 settembre 1957, in una lettera spedita alla Odoevceva, egli le chiese di trasmettere a Georgij Ivanov questo messaggio: “il materiale speditomi mi è stato consegnato da B.K. Zajcev. Gli scritti in prosa saranno pubblicati in uno dei prossimi numeri. Per ciò che riguarda i versi, B.K. li ha trovati troppo lunghi per la rivista e perciò è contrario alla pubblicazione. Spero che G.V. comprenderà”, San Francisco, Museum of Russian Culture.

¹² *Russkaja Mysl'* è una rivista dell'emigrazione russa, fondata a Parigi nel 1947 e tuttora attiva.

¹³ Boris Konstantinovič Zajcev (1881-1972), scrittore, emigrato nel 1922, nel 1947 fu eletto presidente dell'Unione degli scrittori e giornalisti russi in Francia.

¹⁴ *Neznakomka* [La sconosciuta] di Blok venne stampata nel *pietroburchese Literaturnyj kalendar'-al'manach* [Almanacco-

ne russa // Nadson, Apuchtin"? E di cosa ha bisogno? Comunque sia, Vi bacio teneramente e devotamente la mano e Vi ringrazio molto.

Con piacere son venuto a sapere che politicamente "siete dei nostri, una černosotenka" [membro del gruppo nazionalista e antisemita Černaja sotnja – Centurie nere]. Ahimè, lo sono anch'io¹⁹. Onoro la memoria del Sovrano; inoltre tutti i miei antenati erano militari. Mio padre era guardia imperiale della terza batteria dell'artiglieria a cavallo e rimase mutilato non gravemente sotto Pleven²⁰. Inoltre due nonni furono "eroi di Sebastopoli": uno rimase mutilato di una gamba, l'altro ottenne la croce di San Giorgio. E una bisnonna da // parte materna prese parte con tutte le sue forze all'assoggettazione degli ungheresi (guardia imperiale del reggimento Semenovskij)²¹ <.> Io sono

"decadenti" negli anni Dieci.

¹⁹ Dopo la guerra una parte dei colleghi provò a incolpare Georgij Ivanov di "collaborazionismo" e di "fascismo". Perfino il tollerantissimo Boris Zajcev esitò per un po' di tempo, dovendo giudicare il comportamento di Georgij Ivanov. Il poeta all'inizio della guerra, effettivamente, visse nell'illusione di una possibile liberazione della Russia dal bolscevismo grazie all'aiuto dell'esercito tedesco. Però non si può affatto parlare di collaborazionismo con il regime hitleriano: durante gli anni dell'occupazione della Francia il poeta non pubblicò neanche una riga in alcun giornale nazista o colluso con i nazisti. E non era neanche *černosoteneč* (se lo fosse stato, non se ne sarebbe vantato), ma nei circoli "liberali" non riuscirono a distinguere il suo "monarchismo" dall'appartenenza al *černosotenstvo*. Di tutti questi pregiudizi Georgij Ivanov parlò sempre con sarcasmo, come in questo caso. Ad esempio, il 25 gennaio 1956 scrisse a Roman Gul': "Trasmettetegli [all'ex direttore di *Sovremennye zapiski* (Annali contemporanei), il socialista rivoluzionario M.V. Višnjak] in qualche modo un sincero saluto da parte mia, ammazzagatti e fascista" (*Zvezda*, 1999, 3, p. 152). Per sua stessa ammissione, Georgij Ivanov "giocava" al *černosotenstvo* negli anni dell'emigrazione, prima della guerra. A questo riguardo, è molto significativo quanto scrisse in una lettera privata a Roman Gul' ormai negli anni Cinquanta, e precisamente nel febbraio 1954: "Per ciò che riguarda me, per tutta la mia vita da emigrante io ho 'per principio' giocato al *černosoteneč* e 'ora basta, non posso farlo più'. Ne ho la nausea. Sono pronto a unirmi ai socialisti rivoluzionari di sinistra, pur di non essere considerato 'uno di noi' da quella gentaglia ignorante", Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, Roman Gul' Papers 1879-1966, GEN MSS 90, Correspondence between Roman Gul' and Georgij [Ivanov] & Irina Odoevceva, Series I box 6 folder 129.

²⁰ Il padre del poeta, col grado di tenente della sedicesima brigata d'artiglieria, prese parte alla guerra russo-turca del 1877-1878 e il 19 agosto del 1877 fu ferito nei pressi di Pleven.

²¹ Le notizie qui riportate riguardo agli antenati del poeta non hanno ulteriore riscontro in nessuno dei materiali a noi noti riguardanti la sua biografia (nel libro di Irina Odoevceva *Na beregach Seny* [Sulle rive della Senna] dati simili sono abbelliti e incompleti).

l'unico della famiglia ad essere uscito dal corpo militare e ad essere caduto nello snobismo decadente.

Beh, scusate, cara Justina Vladimirovna, per la lettera idiota e per l'abominevole calligrafia. "Se c'è bisogno di spiegare, allora non c'è bisogno di spiegare", come disse il geniale Gr. Ljandau²², che nella nostra ridicola emigrazione non è stato in alcun modo celebrato, a differenza del famoso e volgarotto (per quanto anche molto simpatico) suo omonimo Mark Ljandau – M.A. Aldanov²³. Ma chissà, magari Voi siete una sua ammiratrice, nel qual caso mi scuso. Voi chiedete come sopportiamo l'autunno. Da noi l'autunno inizia o a fine dicembre o a gennaio. Per ora qui è tutto un fiorire di rose e la gente si fa il bagno al mare. Una volta adoravo il sud della Francia e vi andavo per piacere personale. Ma adesso, stando qui permanentemente, mi nausea. Vi bacio la mano teneramente. Vostro *Georgij Ivanov*.

[A. Ar'ev, "'Svoj brat – černosoteneč'. Pis'mo Georgija Ivanova k Ju.V. Kruzenštern-Peterec", *In memoriam: Iosif Vasil'evič Trofimov*, Daugavpils 2009, pp. 402-407. Versione rivista e ampliata dall'autore. Traduzione dal russo di Andrea Gullotta]

www.esamizdat.it

²² "Ljandau", il cui cognome effettivo è Landau (Grigorij Adol'fovič, 1877-1941) fu un filosofo e pubblicista ripetutamente citato da Georgij Ivanov. Emigrato nel 1920, visse in Germania e nel 1938 si trasferì in Lettonia per sfuggire al regime fascista, ma lì nel giugno 1941 venne arrestato dal regime sovietico, il 15 novembre dello stesso anno venne deportato e morì durante l'inchiesta nel campo di concentramento di Usol'lag (Solikamsk, regione di Perm'). Georgij Ivanov non cita del tutto esattamente la massima di Landau tratta dal suo libro *Epigrafy* [Epigrafi], pubblicato a Berlino nel 1927: "Se bisogna dare spiegazioni a una persona cara, allora non bisogna dare spiegazioni".

²³ Aldanov, nome effettivo Mark Aleksandrovič Landau (1886-1957) fu scrittore e autore di romanzi storici, una di quelle persone che erano sicure della assoluta fedeltà di Georgij Ivanov al regime nazista (e anche, forse, del suo attivo collaborazionismo) negli anni dell'occupazione della Francia, quando il poeta viveva a Biarritz. Dopo la guerra, Georgij Ivanov ebbe modo di chiarirsi personalmente e di intrattenere una corrispondenza con Aldanov riguardo a questo argomento, e nel 1950 pubblicò, in modo fin troppo manifesto, sulla rivista *Vozroždenie* (si veda il numero 10) una recensione al suo romanzo *Istoki* [Le origini].

INDICE

REPORTAGE

Francesco Vietti, “Chiedi a zio Western Union!”. Bilanci economici transnazionali e mutamento dei legami familiari tra l’Italia e la Repubblica Moldova”	191-209
Veronica Vanossi, “Infanzia disagiata in Tagikistan: emblema di una società in transizione”	211-236

“Chiedi a zio Western Union!”. Bilanci economici transnazionali e mutamento dei legami familiari tra l'Italia e la Repubblica moldava

Francesco Vietti

◇ eSamizdat 2009 (VII) 1, pp. 191-209 ◇

I. UN'IMMAGINE COME INTRODUZIONE



UNA semplice fotografia scattata lungo la via centrale della città di Comrat, nella Repubblica moldava. Che cosa si vede esattamente in questa immagine? Apparentemente tre persone e un cartellone pubblicitario. Ma osservando con maggiore attenzione si può intravedere anche una madre appena tornata dall'Italia, con eleganti occhiali e pantaloni di marca, che tiene per mano suo figlio che non vedeva da tre mesi, al quale ha appena regalato una bella maglietta comprata a Torino. Qualche passo più indietro il padre del bambino trascina la valigia con cui la moglie è appena tornata a casa.

Il distacco tra le due parti della famiglia è forte ed evidenziato dal passaggio tra luce e ombra. Quest'ultima, prodotta dall'enorme manifesto che sovrasta la famiglia, significativamente pubblicizza il servizio di trasferimento di denaro dall'estero a opera di una banca moldava che collabora con l'italiana Banca nazionale del lavoro. Si noti anche l'indirizzo della banca: *ulica Lenina* [via Lenin].

Letta in questo modo, l'immagine diventa il simbolo del legame e della reciproca influenza tra ambito economico e ambito affettivo nella vita delle molte famiglie moldave che vivono l'esperienza della migrazione. Il bilancio economico rimanda ai legami tra i membri della famiglia e al modo in cui i rapporti tra le persone si evolvono in risposta ai guadagni che esse riescono a produrre, alle spese che devono affrontare, ai beni che decidono di acquistare. I soldi e gli oggetti non hanno solo una funzione economica, ma anche un significato simbolico che rispecchia i valori condivisi o meno rispetto ai comportamenti personali, intergenerazionali e di genere.

Tali significati si intensificano in un contesto tipicamente post sovietico come quello moldavo, attraversato da processi economici e sociali dovuti alla prossimità con i confini dell'Unione europea che si fanno sempre più vicini, quasi ad accerchiare e a escludere chi rimane fuori, e soprattutto al gigantesco flusso di emigrazione verso la Russia, la Turchia e l'Unione europea (e in particolare l'Italia) che in poco più di un decennio ha portato fuori dei confini moldavi un

quarto della popolazione del paese¹, ricevendone in cambio un fiume di rimesse in euro e in altre valute pregiate².

Anche se nei filmati celebrativi preparati dal governo per festeggiare i quindici anni dell'indipendenza della repubblica si vedono solo splendidi scorci rurali e città moderne ed europee, l'elemento più caratteristico dell'odierno paesaggio urbano moldavo è senza dubbio la moltitudine di insegne di uffici di cambio e di trasferimento rapido di denaro.

In particolare a Chişinău, lungo la strada principale della città e unica vera arteria commerciale del paese, l'ampia *Stefan Țel Mare*, si trovano ben trentacinque uffici dove è possibile effettuare il cambio di valuta. Davanti agli sportelli pochissimi turisti in cerca di valuta locale, e molti cittadini moldavi in attesa di ritirare i soldi dai parenti all'estero e cambiare in *lei* [valuta moldava] gli euro ricevuti come rimesse dagli emigrati. Le code sono per lo più costituite da anziani e giovani, le due fasce d'età che più beneficiano dei flussi di denaro provenienti da oltre confine³. Sonia, una maestra moldava che insegna italiano a Chişinău ai ragazzi che vogliono imparare la lingua prima di raggiun-

gere i genitori emigrati in Italia, racconta che molti dei suoi studenti chiamano affettuosamente "Zio Western Union" la nota compagnia di trasferimenti di denaro da cui mensilmente possono ritirare i soldi spediti dai genitori:

Vuoi comprarti il cellulare nuovo? I pantaloni di Dolce&Gabbana? Gli occhiali da sole all'ultima moda? È semplice... chiedi a Zio Western Union!"

Il contributo di questo nuovo "membro della famiglia", o fuor di metafora, delle rimesse degli emigranti sul reddito familiare è determinante. Nelle famiglie con un membro in emigrazione, le rimesse costituiscono in media oltre il 65% del reddito totale della famiglia⁴. La grande maggioranza delle rimesse ricevute viene utilizzata per consumi immediati, mentre solo il 15% è destinato a forme di investimento: educazione per i figli, acquisto di case o terre, avvio di business⁵. Le modalità di utilizzo non sono però stabili nel tempo, ma si modificano secondo quello che si può definire il "ciclo vitale delle rimesse"⁶: se nei primi periodi di invio le rimesse vengono usate unicamente per i consumi correnti e per ripagare i debiti contratti, con il passare degli anni i soldi vengono destinati all'acquisto di beni più durevoli, come automobili, elettrodomestici, mobili.

Per capire quali siano le variabili che determinano tali comportamenti occorre inoltrarsi in una sfera che difficilmente le analisi macroeconomiche possono indagare: quella degli affetti, dei legami interpersonali, parentali e amicali degli emigranti. Dobbiamo dunque entrare in profondità nella vita quotidiana di una famiglia e raccontarne, sullo sfondo di tanti altri destini simili, la storia.

¹ Il numero di cittadini moldavi emigrati è controverso. Le fonti che diffondono dati o stime del fenomeno differiscono molto tra loro, e possono essere comprese in un'ampia forbice che va da 350.000 persone a oltre 1.000.000, ossia sino al 25% della popolazione del paese. L'alta percentuale di migrazione ciclica e stagionale rende difficile valutare la dimensioni effettive del contingente di emigranti. Il Dipartimento della migrazione della Repubblica moldava ha fornito dati secondo cui nel 2003 i migranti erano 600.000 (100.000 partiti tra il 1990 e il 1996, 500.000 tra il 1997 e il 2003). Sempre per il medesimo anno il Dipartimento di statistica si fermava invece al numero di 450.000 emigrati, mentre il Ministero del lavoro e della protezione sociale stimava che fossero quasi il doppio, ossia più di 800.000. L'indagine di Cbs-Axa del 2005 ha infine individuato il concetto di "contingente" di migranti, composto da 400.000 emigrati al momento della rilevazione, da altre 171.000 persone presenti a casa, ma che erano state all'estero almeno una volta nel corso dell'anno ed erano pronte a ripartire entro la fine del medesimo anno, e da ulteriori 119.000 persone in procinto di partire per la prima volta entro la fine del 2003. Il totale così raggiunto è dunque di 690.000 emigranti, pari al 47% della popolazione economicamente attiva.

² V. Mosneaga – G. Rusnak, *My stroim Evropu, i ne tol'ko*, Chişinău 2005.

³ B. Ghencea – I. Gudumac, *Labor Migration and Remittances in the Republic of Moldova*, Chişinău 2004.

⁴ M. Peleah, *Trudovaja migracija i deneznye perevody v Respublike Moldova v kontekste Evropejskoj integracii*, Chişinău 2005.

⁵ Ibidem.

⁶ E. Ruggiero, "Migration and Remittances: a micro perspective", *Problems of Economic Transition*, 2005, 3, pp. 54-83.

II. LA FAMIGLIA MITROFAN

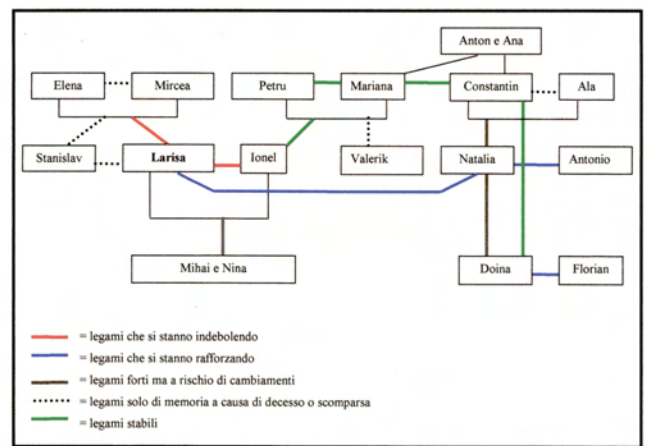
La famiglia Mitrofan è una delle tante famiglie transnazionali moldave: la madre lavora in Italia come badante in seguito all'invito ricevuto da una cugina, il resto dei familiari (marito, figli, genitori, suoceri) vive invece a Pîrlița, un piccolo villaggio del distretto di Ungheni, a pochi chilometri dal confine con la Romania e l'Unione europea.

La famiglia vive una situazione dinamica, in cui decisioni personali e avvenimenti casuali possono in ogni momento mutare il percorso migratorio. Fine dell'esperienza migratoria e ritorno in patria, ricongiungimento familiare con marito e figli, divorzio e trasferimento dei figli in Italia: diversi sviluppi sono possibili, e molto dipende dalla gestione di uno status transitorio, ma che può durare anche molto a lungo⁷.

Quando la migrazione è soprattutto femminile, come nel caso moldavo verso l'Italia⁸, la famiglia rappresenta il contesto da cui tutto inizia e a cui tutto, almeno nelle intenzioni, dovrebbe tornare. Si parte per migliorarne la condizione economica, per scappare dalle tensioni e dalle delusioni della vita coniugale, per cercare di garantire un futuro migliore ai propri fi-

gli, per ristrutturare casa, sfuggire a un marito alcolizzato. Il confine entro cui le emigranti si muovono è delicato: tra la sopravvivenza e la disgregazione della loro famiglia corre un filo sottilissimo, un legame messo costantemente in discussione non solo da aspetti economici, ma anche e soprattutto psicologici, relazionali, sentimentali, sociali: le donne partono con lo scopo di salvare una famiglia "ideale" che comincia a sparire e a non esistere più nell'attimo stesso della loro partenza⁹.

Prima di affrontare l'analisi del bilancio familiare, devo innanzitutto chiarire che cosa intendo qui per "famiglia". Presento nel dettaglio la composizione della famiglia al centro del mio studio:



Lo schema rappresenta la famiglia Mitrofan non solo in chiave genealogica secondo i legami di parentela, ma evidenzia anche quali siano i rapporti attivi o inattivi nel definire il bilancio economico della famiglia. Oltre ai rapporti strettamente parentali, nella definizione di chi sia membro di una famiglia contano infatti anche i rapporti che vengono attivati, rafforzati, creati dal sostegno economico reciproco e dall'aiuto che si può dare o ricevere in una situazione difficile come quella della migrazione. Mentre certi legami si rafforzano, altri possono indebolirsi, o rischiare di scomparire del

⁷ J. Andall, *Gender, Migration and Domestic Service. The politics of black women in Italy*, Ashgate, Aldershot 2000; B. Ehrenreich - A. Hochschild, *Donne globali. Tate, colfe badanti*, Milano 2004; *The transnational family. New European frontiers and global networks*, a cura di D.F. Bryceson - U. Vuerela, Oxford 2002.

⁸ Le percentuali relative al genere, per quanto riguarda la migrazione moldava in Italia, sono molto chiare: nel 2001 le donne erano il 68% del totale, nel 2003 il 72%, nel 2006 il 66%. La percentuale degli uomini non ha mai superato il 34%. Mediamente, dunque, si può parlare di due terzi di donne contro un terzo di uomini. Si deve tuttavia tener conto che l'emigrazione moldava nel suo complesso è decisamente più maschile che femminile (68% contro 32%), poiché in altri paesi di destinazione, le percentuali sono opposte rispetto all'Italia: in Germania il 78% degli emigrati moldavi sono uomini, in Russia il 74%, in Portogallo il 67%. Solo in Spagna, Grecia, Turchia e Cipro le donne sono la maggioranza. Tali discrepanze numeriche rispecchiano le diverse possibilità occupazionali nei vari paesi di destinazione: se gli uomini trovano impiego quasi esclusivamente nei cantieri edili, le donne sono per lo più impegnate nel settore dei lavori domestici e dell'assistenza domiciliare.

⁹ M. Morokvasic, "Migration, Gender, Empowerment", *Gender Orders Unbound. Globalisation, Restructuring and Reciprocity*, a cura di I. Lenz - C. Ullrich - B. Fersch, Farmington Hills 2007, pp. 69-97.

tutto¹⁰.

Come si vede si tratta di una famiglia relativamente piccola e con una struttura abbastanza semplice.

Sia Larisa che suo marito Ionel hanno avuto un solo fratello, che in entrambi i casi è scomparso dalla loro vita e dalla famiglia: il fratello di Larisa si trova forse in Russia ma ha da anni tagliato ogni contatto con la famiglia in seguito al suo coinvolgimento in fatti criminosi. Il fratello di Ionel è invece deceduto quattro anni fa in seguito a un infarto. I genitori di Ionel vivono in una casa attigua a quella del figlio e partecipano attivamente a ogni momento della vita familiare. Il padre di Larisa vive invece in un villaggio della regione di Bălți, e intrattiene sporadici contatti con la figlia e la sua famiglia. La madre di Larisa è morta otto anni fa, e ora il padre convive con una donna del villaggio che non ha legami con il resto della famiglia.

Un ruolo molto importante nella vita di Larisa è svolto da Natalia, sua cugina acquisita. Pur non essendo un legame di sangue diretto, Natalia è diventata una persona fondamentale nella vita di Larisa nel momento in cui l'ha chiamata a lavorare in Italia. Un rapporto precedentemente labile è stato così enormemente rafforzato dall'esperienza comune della migrazione. Da quel momento le famiglie di Larisa e di Natalia hanno cominciato a frequentarsi e a stringere rapporti più saldi.

Da parte sua Natalia sta rinsaldando il suo legame con l'Italia attraverso la sua relazione con Antonio, il compagno e convivente italiano. Tuttavia, più quest'ultimo rapporto diventa forte, più diminuiscono le possibilità che un giorno Natalia torni in Moldavia dal padre e dalla figlia, che sono dunque per lei due rapporti saldi ma a rischio. Soprattutto il legame con la figlia, che nel corso degli ultimi anni è stata spes-

so sul punto di ricongiungersi con la madre in Italia, è ora ulteriormente indebolito dal fatto che Doina si è fidanzata e progetta di sposarsi e rimanere in Moldavia.

Tutte le relazioni sin qui analizzate si esprimono attraverso un complesso sistema affettivo-economico che si concretizza in sostegno reciproco e sostituzioni sul lavoro (Larisa e Natalia), invio a casa di rimesse in denaro (Larisa a vantaggio di padre, marito e figli, Natalia a vantaggio di padre e figlia), sostituzione della figura materna e ospitalità (Constantin nei confronti di sua nipote Doina), telefonate e sporadiche visite (Larisa nei confronti di suo padre).

III. IL BILANCIO ECONOMICO

L'analisi della struttura della famiglia è dunque collegata a quella del suo bilancio economico, ed entrambe risentono dei cambiamenti innescati dalla migrazione. Nuove fonti di guadagno e nuovi capitoli di spesa sono comparsi nel tempo, mentre altri sono andati scomparendo o diminuendo di importanza.

In appendice a questo articolo è presente una tabella sintetica del bilancio economico della famiglia Mitrofan.

Il bilancio è stato elaborato nel seguente modo: nel capitolo delle entrate sono stati inseriti tutti i guadagni conseguenti ad attività lavorative o trasmessi attraverso rimesse e contributi statali così come dichiarati dai membri della famiglia durante le interviste. Nei casi in cui la persona considerata sia emigrata si è inserito un confronto tra le entrate precedenti e successive alla migrazione. Nel capitolo delle uscite si sono invece considerati tre tipi di spese: quelle avvenute nel passato e dichiarate come "significative" dagli intervistati in quanto portatrici di conseguenze sulla loro situazione attuale; quelle da me direttamente osservate durante il mese di ricerca sul campo (luglio 2006); quelle che gli intervistati hanno dichiarato di voler compiere entro un anno e per le quali stanno attualmente risparmiando dei soldi. Ho inoltre inserito un ulteriore capitolo, quello dei "prestiti",

¹⁰ P. Winters – A. de Janvry – E. Sadoulet, "Family and Community Networks in Mexico-U.S. Migration", *Journal of Human Resources*, 2001, 1, pp. 159-184; B. Davis – G. Steckloy – P. Winters, "Domestic and International Migration from Rural Mexico: Disaggregating the Effects of Network Structure and Composition", *Population Studies*, 2002, 3, pp. 291-309.

che rappresentano di fatto una forma di investimento di denaro e di conversione di capitale economico in capitale sociale.

Come si vede dal capitolo delle entrate l'emigrazione di Larisa e Natalia e l'invio delle loro rimesse ha cambiato drasticamente la situazione economica della famiglia. Se prima della loro partenza per l'Italia gli introiti complessivi non arrivavano a 400 euro, il loro impiego all'estero garantisce ora da solo oltre 2.000 euro al mese, ossia cinque volte tanto. Proporzionalmente il contributo degli uomini di famiglia, che prima dell'emigrazione delle donne guadagnavano il 61% del totale delle entrate, è sceso al 10% (mentre le donne sono passate dal 39% al 90%).

È evidente che un tale brusco cambiamento nelle capacità di guadagno non può che avere avuto conseguenze sui rapporti di genere all'interno della famiglia, sui meccanismi decisionali, sulle modalità di investimento.

Ionel oggi, come prima dell'emigrazione di Larisa, continua a gestire con l'aiuto del padre il *vagončik* di Pîrlița, un piccolo negozio di alimentari ricavato all'interno di un vecchio vagone ferroviario. I due uomini si alternano al banco di vendita e l'aiuto del padre è fondamentale per permettere a Ionel, nei lunghi periodi di assenza di Larisa, di occuparsi un po' della casa e dei figli.

Nonostante l'orgoglio e la soddisfazione con cui Ionel conduce la sua attività, mentre cinque anni fa il *vagončik* forniva la maggior parte del sostentamento per la famiglia Mitrofan, oggi il suo ruolo economico è fortemente ridimensionato. Nelle interviste raccolte a Torino, Larisa individua proprio nell'insufficienza di soldi guadagnati dal marito col suo negozietto la causa della sua forzata emigrazione in Italia:

Nel 1998 come maestra di scuola elementare guadagnavo solo 50 euro al mese e i soldi che guadagnava Ionel col negozio non bastavano più. Così decisi che bisognava fare qualcosa, che uno dei due doveva guadagnare di più. Oggi in Italia per fortuna riesco a fare 1.000, 1.100 euro al mese, e si può vivere.

La situazione per il negozio di Ionel invece non è cambiata:

Quel negozio di Ionel, capisci, non è un vero negozio, vende poca roba. A fine mese in media guadagna un 100 euro, qualche volta arriva a 150. E poi è piccolo, sporco. Con i soldi che guadagno in Italia sicuramente voglio metterlo a posto, fare un negozio nuovo, dignitoso.

Il tono generale con cui Larisa parla del negozio di Ionel rasenta il disprezzo. Ben diversi sono invece i numeri e i commenti che emergono dalle interviste raccolte a Pîrlița direttamente dal marito:

Il negozio va bene, soprattutto nei mesi estivi. . . in estate fa caldo e il negozio è proprio sulla strada che dal paese va nei campi. Così sia la mattina che la sera quelli che lavorano nei campi si fermano a bere e a mangiare qualcosa. Poi, sai, col bel tempo c'è più gente in giro, i bambini giocano e passano a prendersi un gelato o qualche altro dolce. Posso dire che comunque la media di guadagno è di 200 euro al mese.

Durante il mio soggiorno a casa della famiglia Mitrofan le diverse opinioni sull'attività del negozio sono emerse in più occasioni, evidenziando un sotterraneo scontro tra i due coniugi nel rivendicare l'importanza del proprio ruolo per il bilancio economico della famiglia.

Gli scarsi guadagni inevitabilmente relegano Ionel in una condizione di dipendenza economica nei confronti della moglie, tuttavia il suo ruolo sociale lo pone nella condizione di interesse rapporti, parlare con gli abitanti del villaggio, narrare, dare senso alla sua storia proponendo una sua visione tradizionale della famiglia e del lavoro. Il tutto mentre Larisa è lontana, in Italia.

Una donna che lavorando all'estero guadagna dieci volte più del marito rimasto a casa, nel contesto di un villaggio rurale, viene etichettata come colei che sovverte la "normalità" della vita quotidiana, e se da una parte è ammirata per il fatto di mantenere la famiglia, dall'altra suscita riprovazione per il fatto di essersi allontanata dalla casa e dai figli¹¹. Marito, genitori, suoceri mantengono forme di autorità e controllo sulle donne emigranti che comportano

¹¹ L.J. Keough, "Globalizing post-socialism: mobile mothers and neoliberalism on the margins of Europe", *Anthropological Quarterly*, 2006, 3, pp. 431-461.

una continua negoziazione dei ruoli e ridefinizione degli equilibri e dei margini di autonomia e di scelta¹².

Un buon modo per seguire l'evoluzione di tali processi è analizzare il secondo capitolo del bilancio familiare, quello relativo alle spese.

Il percorso migratorio di Larisa, così come di molte altre donne moldave, si sviluppa nell'apparente contraddizione tra una partenza motivata dalla necessità di procurarsi le risorse per acquistare i beni di sussistenza primaria, e una prosecuzione a tempo indeterminato dell'esperienza migratoria dovuta alla nuova volontà di conquistare per sé e per i propri cari degli standard di vita che proprio i soggiorni all'estero hanno reso imprescindibili e desiderabili¹³.

Le case degli emigranti, nell'attesa di essere ristrutturare in "stile europeo", si riempiono di oggetti europei. Accanto alle vecchie medaglie con l'effigie di Lenin e ai prodotti dell'orto, svettavano in bella vista sui tavoli e sui ripiani dei mobili, quasi come fossero soprammobili, i prodotti acquistati all'estero, in una commistione di immaginari, ideali e modelli di riferimento.

I regali portati o spediti dall'Italia rappresentano spesso dei surrogati di affetto e di presenza che le donne emigranti rivolgono a beneficio dei genitori anziani, dei mariti e dei figli. Valori e significati appresi in emigrazione vengono così "trasportati" nei paesi d'origine tramite il mezzo fisico dei beni materiali.

Nei prossimi paragrafi cercherò dunque di evidenziare come alcune spese in particolare rimandino al più ampio orizzonte dei rapporti interpersonali e dei ruoli sociali raccontandoci la storia dei cambiamenti dei legami tra mo-

glie, marito, figli, genitori, nonni, parenti, amici di famiglia e la società nel suo complesso.

IV. MOGLIE E MARITO: TRA IL MITO DELL'AUTO E IL SOGNO DELL'ITALIA

In occasione del mio viaggio di ricerca in Moldavia¹⁴, Igor, l'autista del pulmino sul quale viaggiavamo, ha mostrato a noi passeggeri alcune foto memorizzate sul suo cellulare. Una ventina di scatti e un solo soggetto: il suo suv Mercedes, l'enorme e lussuosa autovettura che aveva comprato qualche settimana prima. Igor a tal proposito ci ha spiegato che si trattava della macchina più potente che avesse mai guidato, molto migliore del precedente Bmw. Le fotografie hanno suscitato grande interesse e ammirazione. Il commento di Larisa è stato: "Eh, sì, lui è proprio un bravo ragazzo, giovane, ma con la testa a posto, sa scegliere le cose giuste...".

Vediamo dunque cosa significhi oggi in Moldavia saper scegliere la macchina giusta, e come tale scelta possa condizionare i rapporti tra moglie e marito e la vita di un'intera famiglia.

I Mitrofan, ad esempio, hanno deciso di investire proprio in questo modo i primi due anni di risparmi inviati da Larisa dall'Italia: nell'inverno del 2006 hanno acquistato una vettura Chrysler voyager importata dalla Germania, pagandola 8.000 euro. L'autovettura costituisce un vero vanto per tutta la famiglia: la sera del mio arrivo in Moldavia, Ionel è venuta a prendere la moglie Larisa e il sottoscritto appena al di qua del confine rumeno. Durante il breve tragitto Ionel ha esordito dicendo: "Dopo tutte quelle ore di pulmino almeno ora vi potete godere qualche chilometro sulla nostra Chrysler... bella eh?". Il discorso è proseguito quin-

¹² M. Gamburd, *The kitchen and the spoon's handle: transnationalism and Sri Lanka's migrant housemaids*, Ithaca 2000.

¹³ E. Castagnone – M. Eve – E.R. Petrillo – F. Piperno, "Madri migranti. Le migrazioni di cura dalla Romania e dall'Ucraina in Italia: percorsi e impatto sui paesi di origine", *Programma MigraCtion*, Working Papers 2007, 34.

¹⁴ La maggior parte dei migranti moldavi utilizza per gli spostamenti tra Italia e Moldavia i minibus privati che collegano i due paesi con viaggi settimanali di circa quaranta ore. Il costo di ogni tratta è di circa 90 euro, ogni mezzo può trasportare sino a nove persone e, al momento della mia osservazione, erano in servizio 70 pulmini con partenza da diverse città italiane. Oltre ai passeggeri, i minibus trasportano i regali e le rimesse spedite dagli emigrati (sino a un massimo di due tonnellate di merce per viaggio).

di con una minuziosa descrizione di tutte le comodità della macchina, una prova pratica delle sue qualità di accelerazione e velocità e una dimostrazione della potenza del suo stereo. Erano le prime parole che Ionel mi rivolgeva nella sua vita e il primo discorso che faceva alla moglie dopo tre mesi d'assenza. In ogni caso anche Larisa, nei giorni seguenti, mi ha più volte parlato della macchina, anche se da un punto di vista differente:

A me non interessano le cose tecniche, mi interessa solo che la macchina sia comoda per noi e per i nostri figli. I bambini per andare a scuola dovevano farsi tutti i giorni tre chilometri a piedi, avanti e indietro, anche quando pioveva. Ora che abbiamo una macchina Ionel li può accompagnare tutti i giorni e lasciarli davanti all'ingresso.

La Chrysler è la seconda macchina acquistata dalla famiglia Mitrofan. La precedente Volkswagen golf, utilizzata prima dell'acquisto della nuova vettura, ma considerata troppo vecchia e poco comoda, era stata comprata dal fratello di Ionel all'epoca in cui lavorava nel settore dell'import-export, e al momento della mia ricerca era parcheggiata nel giardino di casa in attesa di essere venduta al bazar di Chişinău per una somma tra i 3.000 e i 4.000 euro.

La nuova macchina è divenuta un simbolo per tutta la famiglia, emblema del loro miglioramento di situazione economica e sociale. Alla mia richiesta di scattare una fotografia insieme, Larisa, Ionel e i figli si sono messi in posa proprio davanti alla loro auto, facendola in qualche modo entrare nel loro "ritratto di famiglia". Il figlio undicenne Mihai al momento dello scatto ha mostrato le chiavi della macchina con aria spavalda.

La visione di "auto familiare" di Larisa, concretizzata dal fatto che quella acquistata è in effetti un'autovettura tipicamente familiare spaziosa e comoda e non sportiva piccola e scattante, tuttavia tende a scontrarsi con l'uso "da berlina" che ne fa Ionel quando è al volante. Durante i nostri trasferimenti in auto erano frequenti le occasioni in cui Larisa rimproverava il marito per l'eccessiva velocità di guida o per la pericolosità di certe manovre di sorpasso:

Lui pensa sempre a fare le corse, non pensa che in macchina ci sono i bambini! Ma a me non piace questa cosa, mi fa paura quando guida forte... poi vedi come sono le nostre strade, qui non si può andare veloci.

Purtroppo le paure di Larisa si sono rivelate giustificate. Pochi mesi dopo la mia ricerca, in occasione del suo successivo ritorno a casa, Larisa ha scoperto che la settimana precedente il marito aveva avuto un grave incidente in auto su un tratto di strada vicino al villaggio, conosciuto dagli abitanti del luogo, per la sua insolita ampiezza e scorrevolezza, come "il nostro chilometro e mezzo di America". In questo tratto di strada a due corsie in lieve discesa le Mercedes e le altre macchine di grande cilindrata della zona effettuano sorpassi in entrambe le direzioni a forte velocità a scapito di carretti e trattori, spesso sfiorandosi nel centro della carreggiata. Proprio la curva posta al termine di questo tratto è stata la causa dell'incidente di Ionel. Larisa racconta così questo evento drammatico:

Mentre tornavo a casa già sentivo che c'era qualcosa che non andava, perché Ionel e i bambini non avevano la stessa voce al telefono. Ma quando sono arrivata ho trovato ancora peggio di quello che potevo immaginare: mio marito ha fatto l'incidente, ha distrutto la macchina! Ero così arrabbiata... la macchina tutta rovinata non l'ho neanche voluta vedere! Lui non si è fatto quasi niente, solo un braccio rotto, ma ha quasi ucciso un ragazzo che stava sull'altro lato della strada... è uscito in curva e ha messo sotto un ragazzo. Ionel dice che ha perso il controllo... ma secondo me ha sbagliato perché andava troppo veloce, forse aveva bevuto, era ubriaco penso! Quel ragazzo ha sedici anni, è stato in coma... un disastro, un disastro!

Le conseguenze di questo grave incidente sono state molteplici: innanzitutto, la Chrysler comprata con i risparmi di due anni di lavoro di Larisa è andata quasi completamente distrutta:

In Moldavia i pezzi di ricambio non ci sono, non si trovano. Forse si potrebbero far venire dalla Germania... ma sai che prezzi! Ho provato a chiedere a un mio amico qui a Torino, che fa il carrozziere. Ma mi ha detto che comprarli ai prezzi italiani e poi portarli in Moldavia mi verrebbe a costare il doppio di quello che costava la macchina!

La famiglia Mitrofan è dunque tornata al passato:

Per fortuna che per portare i bambini a scuola c'era ancora la vecchia macchina, che non avevamo ancora venduto... almeno per i bambini una macchina ci vuole.

Le conseguenze economiche dell'incidente sono legate soprattutto ai danni causati alla persona investita. L'assicurazione auto in Moldavia, infatti, in molti casi, non copre tutti i danni causati in caso di incidente:

Quel ragazzo che Ionel ha investito è stato molto male, ha rischiato di morire... per noi sono state spese folli perché abbiamo dovuto pagargli tutte le cure per tutto il periodo che è stato in ospedale: 2.000 euro, tutto quello che avevo messo da parte negli ultimi mesi! E anche adesso che è tornato a casa continuiamo a pagargli le medicine, i dottori. Quando la famiglia del ragazzo ha scoperto che lavoravo in Italia, che avevamo dei soldi da parte ha incominciato a spremerci per bene. Ha capito che a differenza di altri potevamo pagare, e ci sta prendendo tutto quello che può! Sai, magari con altri avrebbero lasciato perdere, ma con noi...

Il danno economico ha avuto forti conseguenze anche psicologiche su Larisa:

Mi dispiace dirlo, ma mio marito mi ha lasciata scalza... ha avuto un incidente con i fiocchi e ora devo trovare ore da lavorare di più perché mi sono ridotta, non a vivere meglio, ma a avere tanti debiti!

Mutato conseguentemente è anche il rapporto con i soldi guadagnati, con la sua famiglia e il suo futuro:

Questo incidente mi ha fatto capire che voglio cominciare a usare diversamente i miei soldi... cosa serve mandare tutto a casa se va a finire così! Devo pur vivere dignitosamente anch'io qui in Italia, non posso sempre tenere tutto per portare a casa... io prima non guardavo mai cosa era mio e cosa di Ionel, quanto guadagnavo io e quanto lui. Ma ora non darò più tutti i miei soldi in mano a lui, non mi fido più. Penso che farò come mia cugina Natalia, mi aprirò un conto in banca e metterò da parte qualcosa per me e per il futuro... guarda, te lo devo dire: sono molto delusa da tutti! Mio marito, i miei suoceri, un po' anche i miei figli, sai... tutti se ne fregano della fatica che faccio in Italia!

La storia relativa all'acquisto e all'incidente dell'auto non è che uno dei tanti esempi di come l'acquisto di un bene rappresenti molto di più di un semplice investimento economico, e coinvolga la sfera degli affetti e dei legami familiari. Tale dinamica è riscontrabile in altri mille episodi quotidiani.

Nei giorni in cui ho condotto la mia osservazione a casa della famiglia Mitrofan, Larisa, che solo poche settimane prima si diceva affaticata e stanca della vita che conduceva a Torino, ha spesso manifestato una grande ammira-

zione per ciò che avveniva in Italia rispetto alla Moldavia: in ogni discorso risultava inevitabilmente che il gelato italiano fosse migliore di quello moldavo, che vi fossero più fiori in Italia che in Moldavia, e perfino che l'aria di Torino fosse più pura di quella di Ungheni. Anche i due figli di Larisa non perdevano occasione di mostrare quante parole di italiano avessero già imparato (insegnate ovviamente con perizia dalla mamma, ex maestra) e quanto avessero tifato durante il recente mondiale di calcio per gli azzurri. Alla mattina del quinto giorno dal nostro arrivo, in occasione di un'ennesima serie di elogi rivolti da Larisa alla vita in Italia, Ionel è sbottato finalmente con una frase emblematica: "anch'io voglio venire in Italia!" (*i ja choču v Italiju*). La frase, pronunciata con un sorriso ironico e accompagnata dal tic nervoso tipico dell'uomo, è stata seguita da un frettoloso cambio di discorso.

Una simile scena di malessere si ripeteva ogni mattina al momento della colazione quando, come in un rito per iniziare bene la giornata, Larisa svegliava i suoi bambini mettendo nel registratore della cucina una cassetta musicale con il brano *Con te partirò* di Andrea Bocelli. La canzone era diventata un vero e proprio inno, e veniva spesso canticchiata dai due bambini insieme alla mamma: versi come "con te partirò per paesi che non ho veduto mai" nel contesto migratorio della famiglia Mitrofan assumevano un significato nuovo e fortissimo. L'unico a non apprezzare la canzone era in effetti Ionel che spesso lasciava la cucina durante la colazione proprio per non assistere al coretto di moglie e figli.

Questi piccoli episodi, che appaiono simbolici nella definizione del rapporto tra marito e moglie nella famiglia Mitrofan, rimandano alla più ampia questione dei rapporti di genere nel contesto delle società post sovietiche caratterizzate da una forte migrazione femminile.

Negli anni immediatamente successivi al crollo dell'Urss qualunque lavoro "ufficiale"

non dava più soldi sufficienti e molti uomini si ritrovarono senza un lavoro: impossibilitati a svolgere il loro ruolo pubblico, essi perse-ro anche la legittimità del proprio ruolo in famiglia, ritrovandosi a dover dipendere economicamente dalle loro mogli e a dover affrontare un difficile percorso di ricostruzione della propria idea di mascolinità, dedicandosi a lavori un tempo disprezzati, come quello del commercio¹⁵.

Questo processo è rintracciabile nelle storie di molti uomini moldavi che ho intervistato: ex professori, tecnici specializzati, ricercatori universitari che, non riuscendo più a provvedere a se stessi e alla propria famiglia attraverso la propria professione, hanno abbandonato il precedente lavoro per dedicarsi a nuovi settori dell'economia post sovietica, aprendo officine, dedicandosi all'import-export di vetture, al trasporto di merci verso l'Europa occidentale, divenendo autisti e poi proprietari di minibus.

È molto interessante soffermarsi sulle visioni relative ai rapporti di genere elaborate da parte di questi uomini "spodestati". Nel corso della mia ricerca mi sono imbattuto in molte storie di uomini abbandonati, decaduti, mantenuti, dimessi, generalmente privi di quel senso di ottimismo, persino di eroismo, che contraddistingue le loro mogli e sorelle. È chiaro che non si tratta di una caratteristica generale degli uomini moldavi, ma i riferimenti successivi ad alcune storie concrete offriranno un quadro almeno approssimativo della situazione. Molti uomini mantengono egregiamente la loro famiglia lavorando nel proprio paese, moltissimi hanno preso la decisione di emigrare a Mosca o in altri paesi dove affrontano lavori massacranti e da dove spediscono a casa la maggior parte dei loro guadagni per mantenere mogli e figli. Avendo però io concentrato la mia ricerca sulle donne primo-migranti è evidente che mi

sono confrontato con due categorie di uomini in particolare: gli uomini "in attesa" e quelli "al seguito".

Il primo gruppo è costituito da tutti quei mariti che attendono in Moldavia il ritorno delle loro mogli, beneficiando dei soldi che ricevono da loro e interpretando con più o meno imbarazzo il ruolo di "mammi". Uomini il cui stipendio è dieci volte inferiore a quello delle loro mogli, la cui reputazione di mariti è costantemente appesa a un filo, il cui comportamento è in ogni caso necessario e fondamentale per la buona riuscita del percorso migratorio e per il destino proprio e della famiglia. La tendenza di questi soggetti a utilizzare i soldi guadagnati dalla moglie per lanciarsi in un qualche ambiguo *biznes* è lo spauracchio di tutte le emigranti. Una delle persone intervistate, Raissa, a tal proposito dice:

Noi donne siamo come formichine, lavoriamo tutti i giorni, e tutti i giorni mettiamo via qualcosa, un soldino per volta. I nostri mariti sono invece come cicale, prendono tutti i nostri risparmi e si gettano a capo fitto in qualche affare che ritengono straordinario, ma che finisce sempre per fallire e bruciare tutto.

Ecco di seguito un esempio di questi tragici *biznes* da "veri uomini":

Il marito di mia figlia ha lavorato bene per tre anni in una ditta, ha messo da parte un po' di soldi e ha comprato a metà con un amico un bar in Stefan cel Mare. L'attività andava bene, ma chissà perché non gli bastava, e così ha venduto tutto e coi soldi si è comprato una Mercedes rossa e se n'è andato a Mosca per cercare lavoro... diceva che la Mercedes era fondamentale per trovare lavoro in Russia! Sta di fatto che dopo tre mesi è tornato a casa senza soldi e la Mercedes... rubata! È rimasto a casa un anno, e poi è partito di nuovo per Mosca: questa volta un amico gli aveva assicurato un lavoro ottimo. C'è stato per 5 mesi, per telefono ci diceva che andava tutto bene, ma in realtà ha lavorato in tutto due settimane e quando è tornato a Chișinău aveva la coda tra le gambe. Ora non fa praticamente niente, mentre mia figlia lavora tutti i giorni all'aeroporto e io, sua suocera, mi sto preparando per andare a lavorare in Italia, alla mia età! Ah, ti racconto l'ultima che ha fatto: lo scorso anno ha preso tutti i risparmi di mia figlia perché diceva di aver trovato un buon affare. Ha comprato tonnellate di frutta e con un tir frigorifero è andato a venderle a Minsk, in Bielorussia... dopo tre mesi è tornato dicendo che c'era stato un incendio al magazzino dove aveva depositato la merce, insomma non ho mai capito bene... sta di fatto che è tornato senza un soldo! Da allora non si è più mosso... meglio così! (Mirela).

¹⁵ G. Cini, *Il percorso evolutivo delle "gender politics" nei paesi ex sovietici: alle radici della migrazione femminile dall'est Europa* [Master in Studi Interculturali], Padova 2004.

Al di là del sarcasmo che vena il racconto, queste testimonianze mettono in luce l'ansia, l'insofferenza, lo spaesamento di cui soffrono molti uomini oggi in Moldavia, privati dei loro tradizionali spazi lavorativi, abbinati dal mito e dall'illusione del facile arricchimento, frustrati da fallimenti che non sono solo economici, ma anche psicologici, sociali, identitari.

Il secondo gruppo di uomini è invece rappresentato da coloro che dopo un certo periodo di tempo di separazione si sono "ricongiunti", raggiungendo le mogli in Italia. A Torino questo gruppo sta divenendo sempre più numeroso. L'ambito lavorativo in cui gli uomini moldavi riescono a inserirsi sono soprattutto quelli dell'edilizia, dell'agricoltura, del giardinaggio. Nei cantieri, nelle fabbriche, nelle officine di Torino il numero di lavoratori moldavi è in aumento. La loro presenza è spesso l'unica alternativa alla rottura dei matrimoni. Nei casi in cui è stato possibile, ho raccolto separatamente le testimonianze dei due coniugi per confrontare le diverse letture della loro storia familiare.

Il caso di Ludmila e Timofei è un buon esempio su cui ragionare. Ludmila è emigrata a Torino nel 2002, e da quattro anni svolge il lavoro di assistente domestica. Racconta in questo modo la sua decisione:

Quando esisteva ancora l'Unione sovietica io facevo la maestra in un liceo vicino a Chişinău. Mio marito aveva studiato ingegneria agricola, era agronomo ed era una dei responsabili tecnici del *kolchoz*. Ma quando tutto finì, il *kolchoz* fu smantellato, mio marito perse il suo lavoro... certo, gli diedero un pezzo di terra, ma non bastava che per vivere. Così mi ritrovai mio marito in casa, senza lavoro, senza niente da fare, senza più nulla. La situazione era insostenibile, così decisi di lasciare il lavoro a scuola e di venire qui in Italia, dove c'era già mia sorella. Qui ho preso il primo lavoro che ho trovato, per cominciare subito a mandare più soldi che potevo a casa. Dopo tre anni ho fatto venire qui mio marito e il nostro figlio più piccolo. Mio marito è felice, lavora un po' come giardiniere, e quando vuole è un buon marito... solo quando vuole.

Timofei, il marito, racconta invece:

Io ho lavorato tanti anni in Moldavia. Ero un agronomo, ero responsabile del *kolchoz*, un lavoro importante. Poi, da un giorno all'altro, mi hanno portato via tutto! Un ettaro e mezzo di terra mi hanno lasciato, ma cosa dovevo farci io?

Io ero un tecnico, non un contadino. Così mi sono rifiutato di lavorare, ho detto basta. Quando mia moglie mi ha detto che voleva partire io ho detto: non voglio, non voglio, non voglio! Tu non sai quante volte le ho detto che non volevo che andasse, ma niente, è voluta andare! Così io sono rimasto da solo con i nostri tre figli... Tu sai cosa vuole dire rimanere da solo a casa con tre bambini? Per tre anni mi sono occupato di loro, è stato faticoso, difficile, non ne potevo più! Così un anno fa ho detto per telefono a mia moglie: O torni o il matrimonio finisce, divorziamo! Lei mi ha detto: Io non torno, vieni qui tu! Io ho pensato, poi ho deciso: vado. Ho preso mio figlio e siamo partiti. Ora qui ho trovato lavoro, il figlio è tornato a casa, ma ogni mese io e mia moglie riusciamo a mandare in Moldavia 300-400 euro per i nostri figli... guarda, non è bella mia moglie?

Non sempre il ricongiungimento degli uomini della famiglia va a buon fine:

Dopo cinque anni che ero qui ho detto a mio fratello: Perché non vieni anche tu in Italia? Lui è un militare, faceva servizio a Saratov, in Russia. È anche un pittore, molto bravo, ha fatto molte mostre. Comunque dopo molte resistenze si è convinto e mi ha raggiunto qui a Torino. È rimasto un anno, ma non è riuscito ad adattarsi. Non ha imparato la lingua, non ha trovato lavoro, era sempre triste, depresso. Così alla fine è ritornato in Russia (Nadia).

Vi sono infine uomini che si rifiutano di partire, e nonostante le pressanti richieste di mogli o sorelle a raggiungerle all'estero, decidono di rimanere in Moldavia. È questo ad esempio il caso di Danut, a Tiraspol:

Mia sorella è in Italia, a Bolzano, con tutta la famiglia, marito e figli. Sapessi quante volte mi ha detto di andare da lei, di partire anch'io per l'Italia... ma io non ho voluto, mai! Vedi, io sono di religione battista, la mia fede mi dice di accontentarmi, di apprezzare le cose che ho qui in Moldavia: un lavoro e una moglie che mi ama! Io biasimo molto quelli che vogliono andare all'estero per arricchirsi e per questo sono disposti ad abbandonare la casa e i figli. Nell'Apocalisse sta scritto: 'Verrà il giorno in cui l'Angelo del Signore punirà i ricchi e i potenti, e i ladri bruceranno per l'eternità'.

V. SUOCERA E NUORA: SCANTRO TRA "MADRI EROINE"

Tornando alla famiglia Mitrofan, oggetto primario della nostra indagine, Mariana, madre di Ionel, è senz'altro la voce più critica nei confronti di Larisa e della sua scelta di emigrare. Commentando i preparativi di Larisa per andare in Italia al termine del suo ritorno a casa, Mariana mi ha detto:

A che cosa serve tutto questo, io non capisco proprio mia nuora. Perché affannarsi tanto, stare via tanto tempo lontano dalla famiglia, dal marito, dai figli... Quello che fa non è giusto, è sbagliato, non può andare avanti così!

Il giudizio negativo della suocera è ben chiaro a Larisa:

Mia suocera si comporta male con me, non capisce e non apprezza tutta la fatica che faccio in Italia per guadagnare i soldi per la famiglia. Pensa sempre male di me, perché sto lontano dal marito e dai figli. Lei non capisce che sto in Italia proprio per loro.

Tra Larisa e Mariana, tra nuora e suocera, pare in atto un vero e proprio scontro su alcuni aspetti fondamentali del loro essere donne, ossia sull'idea di cosa significhi essere "una brava moglie" e "una brava madre". In qualche modo il confronto tra queste diverse letture del loro ruolo all'interno della famiglia potrebbe essere riassunto attorno a una domanda: "Come si può essere oggi una 'madre-eroina'?". Il titolo, nato in periodo sovietico per premiare le donne che adempissero nel migliore dei modi ai loro compiti produttivi e riproduttivi, è in realtà oggi ancora presente nell'immaginario collettivo, ma fonte di diverse interpretazioni tra le vecchie e le nuove generazioni.

Il vecchio significato di "madre-eroina" all'interno della famiglia Mitrofan è rappresentato dalla suocera. Nata e vissuta nel villaggio, dedita al lavoro nei campi, sposata da cinquant'anni con suo marito, Mariana ha allevato i suoi due figli e ne ha tragicamente perso uno in giovane età; donna forte, frugale, punto di riferimento per tutti i familiari, Mariana conserva appeso nella propria camera un vecchio e ingiallito diploma sovietico che recita:

Nel giorno della festa internazionale della donna porgiamo il nostro ringraziamento a lei e a tutte le donne che lavorano con dedizione alla costruzione della società comunista e che danno la loro vita per lasciare un cielo azzurro sopra la testa dei propri figli e di tutti i bambini del mondo.

Il Soviet centrale del Partito comunista moldavo

Il nuovo modello di madre-eroina è invece rappresentato da Larisa. Anche lei è una donna forte, dura, disposta ad accollarsi sulle proprie spalle la fatica e la responsabilità di mantenere economicamente la famiglia ed esserne il

punto di riferimento nonostante la lontananza fisica. Anche Larisa, come la suocera, ha avuto due figli, e anche lei è disposta "a dare la propria vita per lasciare un cielo azzurro sopra la testa dei propri figli", esattamente come recita il diploma conservato dalla suocera.

Quello che cambia tra i due modelli non sono dunque le finalità del "sacrificio eroico", ma le sue modalità. La prima dimensione messa in discussione è quella della "vicinanza-lontananza". Se le madri sovietiche dimostravano il proprio eroismo rimanendo a casa, convivendo con mariti spesso violenti e ubriachi, trovando il modo di guadagnare un po' di soldi inventandosi i più disparati lavori e adattandosi al mercato informale del proprio paese, interpretando il ruolo di pilastro della famiglia e della società sovietica anche quando i mariti erano lontani o assenti e i figli in guerra, oggi le madri sono eroiche nel loro "allontanarsi" da casa, nel loro "separarsi" dai figli e dai mariti. L'emigrazione all'estero in cerca di un lavoro è divenuto il nuovo simbolo dell'eroismo delle donne post sovietiche.

Nel caso della famiglia Mitrofan, una forte approvazione nei confronti della scelta dell'emigrazione è espressa da Constantin che, parlando della figlia Natalia, dice:

Io sono contento che mia figlia sia in Italia. Posso dire che l'Italia ha salvato mia figlia e tutta la famiglia. Ogni volta che brindo, brindo per tutti quelli come lei, che sono lontani, all'estero, perché stiano bene, facciano fortuna e non si dimentichino di chi è rimasto a casa... ad aspettarli!

VI. GENITORI E FIGLI: DAI CONSUMI AL CONSUMISMO

Per comprare una casa per i nostri figli, per pagare gli studi all'università per i nostri figli... per cos'altro dovremmo mai partire se non per questo? (Evgenia).

I frequenti viaggi in pulmino tra l'Italia e la Moldavia sono per le migranti un'occasione per lunghe chiacchierate con le compagne di viaggio. Ci si scambia informazioni, racconti, esperienze. E, nel caso in cui si tratti di madri, inevitabilmente il discorso finisce per cadere sui figli. Durante il viaggio che ho affrontato anch'io

per la mia ricerca, una delle passeggere, Evgenia, ha estratto dal portafoglio le foto dei suoi due figli, mostrandole a Larisa e raccogliendo una serie di approvazioni per il suo progetto di andare a prendere i figli a Chişinău e portarli con lei in Italia. Larisa ha tirato a sua volta fuori dalla borsa un email ricevuto qualche giorno prima da parte del figlio Mihai:

Cara mamma, spero che tu stia bene in Italia e che non ti stanchi troppo a lavorare tutto il giorno e tutta la notte. Capisco quanto sia faticoso lavorare sempre, ma non devi sempre correre come un robot, capito? Volevo dirti che sono molto fortunato ad avere una mamma come te, e che sei la mamma più bella e forte del mondo.

Ora vorrei chiederti una cosa. Da molto tempo desidero una cosa: vorrei tanto un i-pod. È una cosa molto utile, serve per ascoltare musica, vedere film, per il calendario. So che in Italia lo potrai trovare e se me lo comprerai sarò molto felice. Se lo prenderai con una capacità di 20 gigabyte esaudirai un mio grande desiderio! Ti mando in allegato una foto del lettore mp3 che desidero, così quando andrai nel negozio saprai come è fatto. Grazie mille, cara mamma! Ti voglio tanto bene! Tanti baci.

Questa testimonianza mi sembra interessante per come riesce a raccogliere in poche righe molte delle contraddizioni e delle questioni aperte nel rapporto tra le madri migranti e i loro figli. Il commento di Larisa all'email è stato il seguente:

L'ultima volta che sono tornata a casa ho visto che Mihai ha migliorato i suoi risultati a scuola... Certo, ha già il computer, lo stereo, forse non ha bisogno anche di questa altra cosa... deve capire che non lo posso viziare, però potrebbe essere una specie di premio. Ieri sono andata a vedere in un negozio, ho visto che costa 140-150 euro...ci devo pensare.

L'acquisto di un lettore mp3 per il figlio Mihai è una spesa considerevole, ma non impossibile per Larisa, grazie al suo lavoro di badante e di aiutante in pasticceria a Torino. Quando lavorava come maestra in Moldavia, una spesa del genere avrebbe significato dilapidare tre mesi di stipendio, mentre oggi le bastano quattro giorni per premiare con un i-pod i buoni risultati scolastici del figlio, e per mettere a tacere i propri sensi di colpa dovuti alla prolungata assenza da casa. Centocinquanta euro, tuttavia, diventano una spesa rilevante non solo se ci spostiamo nel tempo, ma anche nello spa-

zio e nelle relazioni familiari. Il padre di Mihai, infatti, impiegherebbe tutt'oggi un mese di lavoro nel suo piccolo negozio in Moldavia per soddisfare il desiderio del figlio.

In occasione dei trimestrali ritorni a casa, Larisa dedica naturalmente grandi attenzioni affettive ed economiche ai due figli. Si tratta di condensare in pochi giorni tutte le dimostrazioni di amore, le raccomandazioni, gli elogi e i rimproveri che non si possono fare per il resto del tempo, dall'Italia:

Quando torno a casa la mia prima preoccupazione è di vedere come stanno i miei figli e di fare di tutto per rimmetterli in sesto prima di ripartire: quando sono in Italia già lo so che mangiano poco, male, si sporcano, si ammalano. Nei giorni in cui sono qui cerco di farli mangiare di più e meglio, di farli ingrassare un po', di tenerli puliti e soprattutto di controllare la salute. Mihai ha dei problemi coi denti, per questo ora gli faremo mettere un apparecchio speciale per i denti. È molto costoso, viene dalla Germania...

L'attenzione economica e materiale rivolta ai figli si tramuta, nel contesto rurale di un piccolo villaggio come Pîrlița, in un reale mutamento del loro aspetto e del loro ruolo tra i pari del villaggio. Per fare un solo esempio: il secondo giorno dopo il ritorno a casa, Larisa ha regalato al figlio un pallone da calcio in cuoio del costo di 20 euro. Mihai si è subito diretto al campo da calcio della scuola dove abitualmente si incontrano i ragazzi del villaggio per giocare. Al suo arrivo i ragazzi già presenti, che stavano giocando con una vecchia palla sgonfia, hanno circondato Mihai entusiasti per il nuovo pallone. Anche l'abbigliamento di Mihai lo poneva al centro dell'attenzione: mentre tutti gli altri ragazzi indossavano i vestiti ereditati dai padri e nonni e calzavano ciabatte di plastica, Mihai si è presentato al campo in perfetto completo da calciatore. Scarpini professionali, calzettoni, pantaloncini e maglia ufficiale della Juventus di Del Piero: tutti regali portati dalla mamma Larisa direttamente da Torino. Inoltre, il fatto di giungere al campo insieme a un "amico italiano" (il sottoscritto) proprio pochi giorni dopo che l'Italia aveva vinto il mondiale di calcio, metteva immediatamente Mihai nella condizione di *leader* del gruppo, ma in qualche

modo anche contribuiva a "separarlo" dai suoi coetanei.

Il meccanismo che regola gli atteggiamenti delle madri migranti nei confronti dei loro figli, guidandole sul delicato confine tra soddisfazione dei beni di consumo primari e tendenza al consumismo e al superfluo, è ancora una volta da ricondurre alla relazione tra gli opposti della "presenza" e dell'"assenza"¹⁶.

Dando una veloce occhiata alle inserzioni pubblicate sul giornale di annunci Makler, settimanalmente si trovano una ventina di offerte di lavoro per mansioni di baby-sitter nella sola Chişinău: il compenso proposto va dai 1.200 ai 2.100 lei mensili (ossia da 70 a 125 euro):

I genitori partono e lasciano i figli a qualcuno... ci sono molti che lasciano i figli a estranei, sì, se non hanno parenti adatti, pagano qualcuno. Guarda, adesso è di moda fare così con gli studenti universitari. Vengono da fuori e invece di affittare appartamenti, che qui sono carissimi, si fanno assumere da qualche genitore che è andato all'estero. Loro qui vivono nella stanza vuota dei genitori, cucinano, tengono d'occhio i bambini... e a fine mese con i soldi che i genitori mandano ai figli ci sono anche 50-100 euro per lo studente. Questo me l'ha detto una mia allieva, che vive così e mi ha detto che anche tutte le sue compagne di corso fanno così ora. È la moda del momento (Sonia).

Larisa ha invece scelto di affidarsi a una vicina di casa:

Quando io sono via i bambini non possono stare da soli, mia suocera è vecchia e non mi aiuta, mio marito e mio suocero sono tutto il giorno al negozio, non possono fare tutto... poi, sai, la pulizia, fare da mangiare, sono cose che deve fare una donna. Così viene una nostra conoscente, una signora nostra vicina che viene a lavare, mettere a posto un po' la casa, cucinare soprattutto. Anche se ai bambini non piace come lei fa il boršč, fa lo stesso. Le do una cinquantina di euro al mese.

Inoltre, con una spesa di 700 euro, Larisa ha deciso di optare anche per l'acquisto di un altro particolare "sostituto": un computer con la connessione a internet.

In casa Mitrofan il computer è posto nella stanza da letto dei figli ed è divenuto il loro maggior passatempo nel tempo libero grazie a giochi elettronici e dvd. Tale acquisto ha in effetti cambiato radicalmente le abitudini dei due

bambini differenziandone l'utilizzo del tempo libero rispetto ai loro coetanei: mentre i loro amici trascorrono tutto il loro tempo fuori casa, giocando in gruppo in strada, nei prati o nei campi sportivi della scuola, per Mihai e Nina si è creato un forte punto di interesse all'interno della casa, con una conseguente quantità di tempo da trascorrere da soli, in camera. L'acquisto del computer risponde all'esigenza di creare un'occupazione per i figli nei mesi in cui la madre è in Italia e il padre è al lavoro tutto il giorno. Lasciati a se stessi i figli possono così svagarsi autonomamente in casa, divenendo una minor fonte di preoccupazione e non necessitando di figure sostitutive dei genitori. Nell'ottica della madre inoltre il computer non è stato acquistato per soli motivi di svago, ma come strumento di apprendimento e di mantenimento dei contatti. Larisa afferma:

Ho comprato questo computer così quando sono via possono fare qualcosa di utile, capisci, possono studiare, imparare delle cose, fare i compiti bene... e poi adesso stiamo mettendo, non so come si dice, un sistema con cui puoi fare le telefonate attraverso il computer e anche vederti, io in Italia e loro qui in casa... sai, per me è importante, così posso proprio vedere se stanno bene, se mangiano abbastanza, se sono puliti... lo scorso mese abbiamo già provato, funziona sai, solo che loro vedevano me ma io non riuscivo a vederli, c'era qualche problema, ma la voce si sentiva, è stato bello.

Il computer diventa in questo caso uno strumento con cui la madre, ed ex maestra, cerca di mantenere la sua presenza affettiva e funzione educativa anche in sua assenza. Particolarmente ambita è la possibilità di vedere i figli attraverso lo schermo, oltre che sentirli, per poterne controllare fattivamente lo stato di salute acquisendo un concreto mezzo di controllo sull'operato del marito.

I processi fin qui descritti sono evidentemente complessi e contraddittori. La dedizione delle madri nei confronti dei loro figli in alcuni casi può tramutarsi nel tempo in una certa insofferenza. Il distacco dai figli può essere parte di un percorso di allontanamento fisico e affettivo che comporta un graduale senso di rifiuto della stessa idea di casa, di famiglia, quella per

¹⁶ L. Caroline, *Striving and surviving: a daily life of Honduran transnational families*, Boston 2004.

la quale la migrante era partita e aveva deciso di sacrificarsi¹⁷.

Larisa, si trova su un confine delicato. Partita in giovane età, decisa a sacrificare i propri studi, la propria giovinezza, i propri sogni per salvare la sua famiglia, disposta per tre anni a lavorare giorno e notte, fino a risentirne fisicamente, dimagrendo e ammalandosi, vive oggi la tentazione di “tirare il fiato”, di tornare a considerare le proprie necessità e i propri desideri come preminenti.

L'episodio dell'incidente stradale del marito Ionel pare aver avviato il cambiamento:

Ora vedo le cose più chiaramente, ho capito che non devo sempre pensare a risparmiare fino all'ultimo euro per mandare tutto a casa. Non posso più limitarmi a sopravvivere, devo pur vivere anch'io! Ho pensato che fra due mesi, quando tornerò di nuovo a casa, chiederò due settimane all'anziana signora che accudisco qui a Torino, non una soltanto come le altre volte. Così la prima settimana torno a casa e vedo che vada tutto bene. Per la seconda settimana, invece, ho avuto un'idea... non voglio restare a casa due settimane. Perché sai, con i figli, il marito... alla lunga è stressante, devi controllare tutto, mettere tutto a posto e alla fine non ti riposi mai veramente. Così ho pensato... c'è una mia amica, di Pîrlița, che è andata a lavorare in Grecia, ad Atene. Quando sono partita io è partita anche lei. Tutti gli anni mi chiede di andarla a trovare, ma io non sono mai andata, perché volevo lavorare e tornare a casa, solo quello. Ma ora penso che una vacanza me la merito, vorrei andare in Grecia una settimana a riposarmi, a divertirmi un po', e basta.

Il rapporto tra migrazione e i meccanismi di aggregazione/disgregazione familiare può portare a casi molto diversi fra loro: così come possono essere i figli a raggiungere la madre in Italia mentre il marito viene abbandonato, può anche capitare che sia il marito a ricongiungersi mentre i figli vengono lasciati, o decidono di rimanere, in Moldavia. Vi sono poi i casi in cui sia i figli che i mariti si ricongiungono, e quelli in cui la madre rimane da sola o lascia il resto della famiglia per creare una nuova relazione qui in Italia. La nuova unione può essere avviata ovviamente anche con i figli al seguito. Insomma le varianti sono molte, così come sono imponderabili le circostanze che le possono de-

terminare: quasi tutte le donne partono con l'idea di tornare al più presto a casa da marito e figli, ma ciò che succederà realmente in emigrazione nessuno può determinarlo con certezza, può bastare un piccolo fatto, una coincidenza, un caso fortuito e la storia cambia¹⁸. Talvolta, come mi ha raccontato Evgenia, anche in modo drammatico:

Una conoscente di una mia amica, una donna di Cimislîe, era a Torino da un po' di anni a far la badante. In Moldavia era sposata, con due figli, ma in Italia s'era messa con un arabo, un marocchino. Qualche mese fa il figlio maggiore è andato a trovarla e lei lo voleva regolarizzare e tenerlo in Italia. Il figlio maggiore è voluto tornare in Moldavia ancora una volta, per far venire giù anche il fratellino minore. Ma il marito, il padre dei ragazzi ha scoperto tutto, ha telefonato alla moglie e le ha detto che stava per farle una sorpresa. Proprio una bella sorpresa... al ritorno da scuola ha ucciso entrambi i figli e poi si è suicidato impiccandosi in casa. Vicino ai cadaveri hanno trovato un bigliettino, per la moglie. C'era scritto: “Se non li posso avere io non li avrai neppure tu!”.

VII. FIGLI E GENITORI: CARE-DRAIN E WELFARE TRANSNAZIONALE

Come abbiamo visto, l'emigrazione femminile di massa pone in Moldavia il problema del *care drain*, ossia della carenza degli individui tradizionalmente dediti ai lavori di cura in ambito familiare e sociale, non solo nei confronti dei figli, ma anche dei genitori anziani delle emigranti. L'assenza di centinaia di migliaia di donne, che vanno a prestare il proprio lavoro di assistenza in un paese diverso, provoca di fatto la necessità di trovare dei validi sostituti nel paese di origine che siano in grado di svolgere esattamente quella gamma di occupazioni che le donne si recano a compiere all'estero.

“Coprire le spalle” a chi va all'estero è un'occupazione decisamente meno remunerativa, ma che permette di continuare a condurre le proprie attività agricole o di studio. In campagna sono le donne più anziane ad aiutare le più giovani che partono per l'estero. Il tipo di servizi che esse prestano è identico: pulizie in casa, assistenza ai genitori anziani o malati, servizio

¹⁷ Unicef, *Child abandonment in the Republic of Moldova*, Chișinău 2006.

¹⁸ Unicef, *The situation of the children remaining behind moldovan migrants*, Chișinău 2006.

di baby-sitter per i figli piccoli. Tali compiti possono essere svolti rimanendo nell'ambito familiare, attraverso incarichi affidati a zie, suocere, nonne, ricorrendo a vicine di casa, amiche e conoscenti di lunga data, o affidandosi a persone del tutto esterne che si propongono per tali compiti¹⁹.

Larisa è figlia di un anziano medico di 74 anni, vedovo e parzialmente invalido. Vediamo come dichiara di aver provveduto alla situazione:

Mio padre vive con una signora anziana, ora, le diamo i soldi perché lo tenga a posto, lo curi, metta a posto un po' la casa. Ma lei non fa niente, guarda, è una vecchia sporca, non mi piace. Da quando è morta mia mamma, lei fa la sua concubina, possiamo dire. Ma cosa devo fare, lui non può stare da solo. Ogni volta che vengo a casa lo vado a trovare e gli porto i soldi... dico alla vecchia che gli compri da mangiare qualcosa in più, qualche vestito, le scarpe nuove per l'inverno. Ma poi vedo che sono sempre sporchi, vestiti male, non so che dire. Questa volta gli darò anche i soldi per il carbone, per l'inverno. Non so, 50, 70 euro.

Il rapporto con il padre e con la sua malattia è certamente uno degli aspetti più difficili e delicati della vita da emigrante di Larisa:

Ogni volta che torno a casa cerco di rimandare il più possibile il momento di andare a trovare mio padre... è troppo triste, mi fa star troppo male, non vorrei andare, ma alla fine devo andare.

Anche nell'occasione da me osservata, dopo molti tentennamenti e dopo aver rimandato più volte la visita, il sesto giorno Larisa insieme a tutta la famiglia si è messa in viaggio verso Coșcodeni, il villaggio dove Larisa stessa è nata e dove vive tuttora il padre.

Si tratta di un posto perso tra le paludi e i boschi che circondano la città di Bălți. Con la fine dell'Urss e l'inizio dell'emigrazione di massa, nel villaggio è sparito il tessuto sociale stesso che faceva delle singole famiglie una comunità. La fuga dei giovani ha trasformato il paese in una costellazione di anziani soli. Tra di essi vi è anche il padre di Larisa. L'incontro con la figlia ha rappresentato certamente il momento più brutale tra quelli da me osservati. Vestito molto poveramente, con pantaloni stracciati

e scarpe sfondate, seduto sui gradini della propria piccola casa, Mircea mi ha così descritto la sua situazione:

Aspetto la morte... perché la morte è sicuramente meglio della vita. Eppure quando ero giovane, sotto Stalin, ero un soldato forte, ho fatto quattro anni di servizio in Georgia. Quando c'era l'Urss tutto andava bene... poi venne quel Gorbačev a distruggere tutto... ora lui se ne vive in America, di sicuro, mentre guarda noi come siamo ridotti! Tu, che sei italiano, sei nell'Unione europea, vero? Forse se anche la Moldavia ne facesse parte, le cose andrebbero meglio! Questa Unione europea mi sembra un po' la nuova Unione sovietica, vero?

Durante tutto il tempo della visita, Larisa ha dimostrato un grande turbamento, una sorta di disgusto e vergogna per le condizioni di vita del padre, tanto da rifiutare di entrare in casa per non vederne lo stato di degrado. In effetti la stessa figura di Larisa, con la sua gonna corta, le scarpe a punta bianche e il giubbottino di pelle bianca sembrava totalmente fuori luogo tra le lamiere e gli attrezzi arrugginiti ammassati attorno alla casa del padre.

Mircea ha svolto per cinquant'anni la professione di medico. Questo fatto non dà pace alla figlia: "Lui è un medico, ma non ama la pulizia, vive nello sporco... com'è possibile?". Il misto di sentimenti provati da Larisa si è manifestato anche nel momento della consegna dei soldi portati per il padre. Mentre gli metteva in mano 8 biglietti da 100 lei, pari a una cinquantina di euro, dicendogli di comprarsi qualche vestito nuovo, si poteva vedere chiaramente un misto di pietà e rassegnazione, di affetto e riprovazione. Certamente le cure e le premure che Larisa ogni giorno destina agli anziani che aiuta a Torino, non può e non riesce a riservarle per il vecchio padre.

La visita a Coșcodeni si è conclusa per Larisa e famiglia con una breve passaggio al cimitero del villaggio, dove è sepolta sua madre. È anche questo un episodio significativo, che in qualche modo ha concluso il capitolo delle visite "familiari". La tomba di Elena, madre di Larisa, deceduta nel 1998, si trovava in stato di abbandono, così come del resto tutto il cimitero del villaggio. Le tombe, le croci e le lapidi erano com-

¹⁹ F. Decimo, *Quando emigrano le donne. Percorsi e reti femminili della mobilità transnazionale*, Milano 2005.

pletamente sommerse dalla vegetazione, i sentieri quasi totalmente scomparsi, segno che da molto tempo nessuno metteva piede all'interno del cimitero. La tomba della madre di Larisa, una croce formata da due tubi di acciaio azzurro senza nome né altre iscrizioni, si trovava totalmente nascosta da una cespuglio di rovi. Accorgendosi dello stato di degrado e abbandono del luogo, Larisa e Ionel hanno deciso di andare a cercare il custode del cimitero. Una volta rintracciato l'uomo lo hanno convinto ad accettare 100 *lei* (circa 6 euro) per falciare l'erba e mettere bene a posto la zona intorno alla tomba della madre di Larisa, e altri 50 *lei* per mantenerla in ordine e in buono stato nei mesi seguenti. Anche questa spesa, che renderà di fatto diverso il destino della tomba della madre di Larisa da quella degli altri defunti del villaggio, fa parte del bilancio familiare della famiglia Mitrofan e del significato simbolico e sociale delle spese compiute con i soldi guadagnati in Italia. Una spesa che investe un ambito molto delicato e importante come quello della memoria, del ricordo, dell'identità e della storia della propria famiglia.

VIII. GLI AMICI: LA LOTTERIA DEI PRESTITI

Pochi giorni prima del suo viaggio di ritorno a casa, Larisa si è presentata all'incontro per la nostra intervista molto triste e arrabbiata. La ragione era la seguente:

Ho prestato dei soldi, molti soldi, a una moldava, una mia amica, e lei se n'è andata senza restituirmeli. Mi ha detto per mesi: te li ridò il mese prossimo, te li ridò il mese prossimo; e poi improvvisamente è partita, è andata via dall'Italia, è andata in Canada mi pare... con i miei soldi! Sono stata stupida, così stupida! E questa cosa mi rode, mi mangia... guarda come sono dimagrita, non ho più voglia di mangiare, se penso alla fatica, ai giorni di lavoro che mi erano serviti per guadagnare quei soldi! Visto che verrai in Moldavia, già te lo dico: ti prego di non dire niente di questa storia, perché non voglio dire a mio marito che sono stata così stupida, dirò semplicemente che li ho persi...

In quell'occasione Larisa non mi ha detto l'ammontare della somma che aveva prestato e che non le era stata restituita, ma pochi giorni più tardi, durante il viaggio in pulmino che

ci avrebbe portato a Pîrlița, il tema dei "prestiti" è emerso di nuovo prepotentemente. Mentre eravamo fermi per un pranzo presso la frontiera rumena, l'autista Igor ha messo infatti in mano a Larisa una mazzetta di euro. I due si sono intrattenuti a chiacchierare a lungo e quando in seguito ho chiesto a Larisa che cosa fosse avvenuto mi ha detto:

Debiti. Igor si era fatto prestare 600 euro due mesi fa, ed ecco, me li ha restituiti. Sai a che cosa gli servivano questi miei soldi? Oltre ai miei 600 ne aveva chiesti anche 400 a Natalia, mia cugina, e con questi 1.000 euro ha portato giù un'auto dalla Germania che ora potrà rivendere a due, tre volte di più. Lui ci sa fare in queste cose, fa dei buoni affari! Ma io gli presto volentieri i miei soldi, perché mi fido di lui, non avevo dubbi che me li avrebbe restituiti. Si fa spesso così fra noi moldavi, l'importante è che i soldi tornino. Non come ha fatto quell'altra, che si è portata via in Canada i miei 1.000 euro. Ma del resto sono stata stupida io, non la conoscevo abbastanza, non dovevo fidarmi!

Alcuni giorni dopo, ormai in Moldavia, la questione dei prestiti si è presentata una terza volta. Durante un giro di spese al bazar di Ungheeni, Larisa ha incontrato tra i banchi del mercato una coppia di vecchi amici, suoi testimoni di nozze. Parlando del più e del meno, gli amici le hanno detto che finalmente la settimana seguente avrebbero potuto restituirle i soldi che le dovevano. A proposito dell'episodio poco dopo Larisa ha commentato:

Sono i miei amici più cari, anche se sono passati quasi due anni da quando gli ho prestato i soldi, certamente prima o poi me li restituiranno... è così, abbiamo soldi sparsi dappertutto: tutti i parenti, tutti gli amici hanno un po' dei nostri soldi!

Nel bilancio familiare della famiglia Mitrofan il capitolo dei "prestiti" ricopre dunque una notevole importanza. La dimensione di ogni singolo prestito equivale spesso a settimane o addirittura a una mese di lavoro di Larisa in Italia, ossia a numerosi mesi di lavoro di Ionel.

Indagare in profondità la questione dei prestiti non è semplice. Da alcune testimonianze emerge chiaramente come dietro queste pratiche non vi sia solo senso di solidarietà e di comunità, ma anche un calcolo economico e meccanismi che si avvicinano al ricatto e all'usura.

Mentre i racconti di Larisa ci parlano dei prestiti sempre in termini di "favori" disinteressati, altre testimoni sostengono che:

No, no, i prestiti non sono mai dei gesti di bontà, stanne sicuro! Chi presta dei soldi lo fa per averne indietro di più, per speculare! Tu non sai quante persone lavorano qui a Torino solo per saldare i debiti che si sono fatti. Tutti i moldavi che arrivano in Italia lo fanno grazie ai prestiti di amici, parenti e conoscenti. Se chi ti presta i soldi è una brava persona ti chiederà un interesse attorno al 20%, ma ci sono di quelli che ti chiedono il 40% in più! Ci sono persone che si ammazzano di lavoro, che si ammalano per restituire i soldi. Anch'io sono arrivata qui grazie a soldi in prestito, e altri ne ho dovuti chiedere appena arrivata per vivere le prime settimane. Pensavo che ci avrei messo più di un anno a restituirli, ma per fortuna ho trovato subito lavoro e in sei mesi avevo restituito tutto più gli interessi (Ludmila).

Riguardo ai prestiti si contrappongono dunque "narrazioni" molto differenti: chi li concede descrive il fatto di prestare somme di denaro come un atto di solidarietà e una concreta dimostrazione del significato etico della propria esperienza migratoria, nonché come un investimento sulla speranza che il beneficiario possa un giorno all'occorrenza restituire il favore con un eguale prestito in denaro o con un'altra forma di aiuto. In questo tipo di narrazione i prestiti sono letti come atti che instaurano o rafforzano un legame tra persone, legano la fortuna dell'uno a quella dell'altro, traducono il valore economico del denaro in sentimenti e rapporti umani, ossia diventano un meccanismo messo in atto per tradurre il proprio capitale economico in capitale sociale.

Chi invece è costretto a chiedere i prestiti descrive il fenomeno come tutt'altro che positivo e solidale, e denuncia anzi con forza gli abusi e i ricatti subiti da coloro a cui è stato costretto a chiedere denaro. Sebbene la mia ricerca non abbia potuto approfondire la questione, il sistema dei prestiti pare configurarsi come un meccanismo strettamente legato allo status dei migranti moldavi in Italia. Chi è regolare tende infatti a essere nella condizione di colui che concede prestiti a coloro che, essendo irregolari, non possono usufruire del sistema bancario italiano. Questi ultimi, sempre a causa della debolezza dovuta alla loro condizione di ir-

regolarità, possono facilmente diventare vittime di atti di strozzinaggio. A questo proposito mi pare interessante analizzare un breve storia raccontata dall'autista Igor durante il viaggio in pulmino dall'Italia alla Moldavia:

Liliana, la conoscete no? Bene, un anno fa s'era fatta fare un grosso prestito, oltre 4.000 euro. Passano i mesi, e invece di restituire i soldi lei non si fa più trovare: aveva usato tutti i soldi per far venire giù il marito, e non li voleva più restituire. Così, chi le aveva fatto il prestito sapete cosa ha fatto? Ha fatto una soffiata alla polizia e li ha fatti arrestare tutti e due, moglie e marito... erano irregolari tutti e due, e così sono stati rispediti in Moldavia!

Come si vede da questa testimonianza, l'immigrato regolare possiede una sorta di "garanzia di rimborso" nei confronti dei debitori irregolari. Qualora essi non restituiscano il debito, il creditore può denunciarli e farli espellere dall'Italia. Se nel caso narrato da Igor questa consapevolezza non ha indotto i debitori a restituire in tempo i soldi presi in prestito, si può immaginare che in molti altri casi il rischio di venire denunciati sia una ragione sufficiente per restituire i prestiti nei tempi e nelle modalità pattuite.

IX. I VICINI DI CASA: BENEDIZIONI E MALELINGUE

I rapporti interni alla famiglia analizzati nei paragrafi precedenti non sono che uno dei due ambiti in cui le donne migranti negoziano il valore e il significato della propria scelta. Alla dimensione "privata" rappresentata da mariti, suoceri, figli, parenti e amici più o meno stretti, si aggiunge la dimensione "pubblica", costituita da conoscenti, colleghi, interlocutori fortuiti con i quali, anche solo per qualche istante, ci si deve confrontare o sottoporre a giudizio.

Nei giorni trascorsi a Pîrlița, Larisa ha incontrato spesso conoscenti di vecchia data con cui vi era una certa confidenza. Sebbene sia Larisa sia le persone incontrate vivessero da molti anni o fossero nate nei pressi di Ungheni, ogni incontro prendeva le mosse dallo stupore di incontrarsi proprio lì: l'esperienza di migrazione e i lunghi soggiorni di lavoro all'este-

ro, suscitavano infatti negli interlocutori la sorpresa di vedere Larisa a casa: “Non sapevo che fossi qui”, “non sapevo che fossi tornata” erano le prime frasi con cui iniziava ogni dialogo. La conversazione portava immediatamente al centro dell’attenzione Larisa stessa e la sua scelta di “non essere abitualmente” tra i suoi compaesani. Il copione dell’incontro diveniva subito chiaro: Larisa avrebbe dovuto presentare in qualche modo “il conto” dei suoi ultimi tre mesi in Italia, e più generalmente della sua scelta di emigrare e del bilancio della sua vita; gli interlocutori potevano a questo punto esprimere un commento di sostegno, adesione, stima, condivisione di questa scelta, o al contrario di biasimo, critica, opposizione.

Spesso i commenti malevoli a proposito di chi sceglie di emigrare sono suscitati dall’arricchimento e dall’ostentazione del maggiore benessere dovuto ai guadagni ottenuti all’estero.

Durante i brevi tragitti compiuti a Pîrlița a bordo della Chrysler della famiglia di Larisa, era frequente vedere con la coda dell’occhio le persone ferme ai bordi della strada parlottare con i vicini indicando la macchina appena passata. In una di queste occasioni, Larisa ha così commentato la scena:

Hai visto quelle ragazze e quelle due vecchie come si sono messe a parlare appena siamo passati? Le ho viste nello specchietto, sicuramente parlavano male di noi. Qui in paese è sempre così... in paese pensano male di chi va all’estero, non sanno cosa facciamo veramente, quanta fatica... vedono solo che abbandoniamo i bambini, che vogliamo arricchirci, che compriamo la macchina nuova e rifacciamo il tetto... e pensano male di noi! È la vecchia mentalità del paese, a Chișinău non è così.

Le malelingue tuttavia possono facilmente trasformarsi in benedizioni, l’invidia può diventare rapidamente riconoscenza qualora la sensazione trasmessa dal migrante non sia quella dell’arroganza ma quella della generosità e condivisione della fortuna. Pochi minuti dopo l’incontro appena descritto, la famiglia ha superato sul bordo della strada una vecchia carica di borse e ceste. Ionel e Larisa, sebbene non la conoscessero di persona, hanno fermato

la vettura, hanno aiutato l’anziana contadina a caricare i suoi fardelli sulla macchina e le hanno offerto un passaggio. La donna è salita a bordo, e nonostante i suoi vestiti intrisi di odore di stalla facessero storcere il naso a Larisa profumata e vestita con il suo candido vestito bianco acquistato a Torino, è stata accompagnata fino a casa. Uscendo dall’auto la vecchia ha detto a Larisa:

Grazie, grazie mille... se non ci foste voi giovani che lavorate e che guadagnate un po’ di soldi, noi vecchi qui al villaggio come faremmo? Che Dio vi benedica, voi e la vostra macchina!

Nella loro apparente inconciliabilità questi due episodi rappresentano al meglio la dicotomia di giudizio cui sono sottoposte le migranti moldave. Il confine tra condanna e approvazione è molto sottile, può spostarsi in relazione a piccole sfumature e rendere i ritorni a casa delle donne moldave un inferno da cui scappare di nuovo al più presto o al contrario un momento di serenità e riconoscimento sociale e umano che può dare un senso alla scelta dell’emigrazione e ripagare della fatica patita lontano da casa.



Una mamma con la sua bambina in coda di fronte a un ufficio di *money-transfer* nella stazione ferroviaria di Chișinău. Sullo sfondo un grande mosaico del periodo sovietico celebra il lavoro e la famiglia.

APPENDICE
TABELLA SUL BILANCIO ECONOMICO DELLA FAMIGLIA MITROFAN

Membro della famiglia	ENTRATE		USCITE			PRESTITI
	Prima dell'emigrazione o in assenza di emigrazione	Durante l'emigrazione	Spese importanti nel passato che hanno forti conseguenze sul presente	Spese nel mese di luglio 2006	Orizzonte di spesa nel prossimo anno	
Larisa	circa 50 euro come insegnante di scuola elementare	600 euro come badante, 200 euro come colf, 300 euro come aiutante in una pasticceria	800 euro per l'ottenimento della cittadinanza rumena, complessivi 2.200 euro per i viaggi in pulmino per tornare a casa	100 euro circa per le donne che si prendono cura del padre e dei figli mentre lei è in Italia, 200 euro circa per beni di consumo, 50 euro di regali portati dall'Italia, 100 euro in vestiti	10.000 euro complessivi per ristrutturare casa (nuove porte e finestre, rifacimento tetto e giardino)	Circa 2.000 euro attualmente concessi in prestito
Ionel	circa 150 euro al mese di introiti del suo negozio + rimesse ricevute da Larisa		8.000 euro per l'automobile Chrysler	100 euro per vestiti e scarpe nuove, 40 euro di benzina per l'auto, 200 euro per spese alimentari e ristoranti		2.000 euro presi in prestito per spese dopo un incidente in auto
Petru	30 euro di pensione come trattorista + rimesse ricevute da Larisa			Circa 40 euro per tutte le spese relative al vitto, alla casa, agli spostamenti		
Mariana	30-40 euro dalle vendite di vestiti che confeziona come sarta + rimesse ricevute da Larisa			Circa 30 euro per tutte le spese relative al vitto, alla casa, agli spostamenti		
Constantin	30 euro di pensione come trattorista, 20 euro di compenso per lavori agricoli per vicini di casa + rimesse ricevute da Natalia			Circa 50 euro per tutte le spese relative al vitto, alla casa, agli spostamenti		
Natalia	circa 60 euro come farmacista	800 euro come pasticcera, 200 euro come colf + parte dello stipendio di Antonio	500 euro per l'ottenimento della cittadinanza rumena, 3.000 euro per comprare alloggio a Ungheni	800 euro per le vacanze al mare con Antonio		1.500 euro attualmente concessi in prestito
Antonio	2.000 euro di stipendio					
Doina	Rimesse ricevute dalla madre Natalia	1.000 dollari come cameriera in un ristorante	450 euro annuali di tasse universitarie, 750 euro di volo aereo per gli USA		6.000 euro per comprare casa	
Florian	20 -30 euro per lavori saltuari	1.200 dollari come cuoco in un ristorante	750 euro di volo aereo per gli USA		6.000 euro per comprare casa	
Mihai e Nina	Rimesse ricevute dalla madre					
Mircea	10 euro come pensione di invalidità + rimesse ricevute da Larisa			Circa 50 euro per tutte le spese relative al vitto, alla casa, alle cure mediche		

Infanzia disagiata in Tagikistan: emblema di una società in transizione

Veronica Vanossi

◇ eSamizdat 2009 (VII) 1, pp. 211-236 ◇

IL fenomeno del disagio minorile in Tagikistan si manifestò in tutta la sua gravità nei primi anni Novanta del secolo scorso, quando il crollo dell'Urss e la sanguinosa guerra civile scoppiata nella piccola Repubblica centroasiatica, annichirono ogni forma di sussidio pubblico e devastarono intere famiglie. Se è vero che il momento di "rottura" è a ragione individuato negli anni Novanta, le cause della povertà e della precarietà di questo paese vanno ricercate nella sua storia, nel periodo sovietico in particolare.

Il Tagikistan¹ è uno stato molto giovane, nacque, infatti, nel 1925 come regione autonoma aggregata all'Uzbekistan e solo nel 1929 la Repubblica socialista sovietica del Tagikistan apparve sulle mappe sovietiche. A partire dagli anni della collettivizzazione staliniana il piccolo paese centroasiatico, entrato nel XX secolo con un tessuto economico e sociale quasi esclusivamente rurale, iniziò a subire forti pressioni dal centro che miravano a realizzare una società industrializzata, urbanizzata e lontana dal modello islamico e tradizionalista fino ad allora prevalenti: lo scopo era fare del Tagikistan il maggior produttore di cotone dell'Urss e dei tagiki un popolo uniformato al modello di *homo sovieticus* privo di particolarità ereditate dalla cultura locale. Alcuni esperimenti di "ingegneria sociale", funzionali a questa strategia di mutamento, ebbero effetti particolarmente disastrosi: contribuirono a spezzare i vincoli

tradizionali di solidarietà e accesero una pericolosa rivalità tra gruppi regionali che, sul finire degli anni Ottanta del XX secolo, sarebbe stata la causa principale della competizione per il potere innescata con la fuga della leadership sovietica. Tra il 1930 e il 1960 le autorità sovietiche attuarono una politica di trasferimenti forzati di popolazioni dalle regioni centrali e orientali per supportare i progetti di collettivizzazione, industrializzazione e modernizzazione del paese concentrati nelle terre arabili delle province meridionali, Chatlon e Sugd in particolare². La diffusione di centrali idroelettriche portò all'espulsione di intere comunità dalle zone fertili e contribuì all'abbandono dei terreni coltivabili³. A partire dagli anni

¹ I termini geografici e quelli di origine russa sono traslitterati secondo le regole del sistema scientifico. Tuttavia, per il nome geografico del paese, è stata preferita la forma dell'italiano corrente "Tagikistan" alla variante di traslitterazione russa "Tadžikistan".

² La politica di insediamento rispondeva al doppio scopo di accrescere il numero di città nella valli e contemporaneamente eliminare i piccoli e medi villaggi delle montagne, dal momento che lo sviluppo dei territori montuosi era considerato totalmente improduttivo. Disperdendo le comunità arroccate sulle montagne si cercava di rendere più omogenea la composizione sociale del paese: interi villaggi venivano trasferiti delle regioni del sud verso le zone periferiche per popolare aree disabitate e ripopolare i territori densamente abitati da pastori uzbeki, una strategia di "tagikizzazione" delle frontiere uzbeko-tagike. Le comunità che non venivano trasferite, non erano comunque risparmiate da un invasivo processo di riorganizzazione interna. Le case venivano demolite e si ricostruiva l'intero villaggio sulla base di una planimetria più razionale: ad esempio, nei villaggi più piccoli ogni casa doveva affacciarsi all'unica strada costruita in modo tale da avere il controllo su tutta la popolazione. Si cercava di "livellare" il tessuto sociale, eliminando il tradizionale sistema di gerarchie: attraverso la deportazione di presunti *kulaki* spesso si colpivano le persone più autorevoli del villaggio, privando così la comunità dei suoi capi tradizionali. Eliminare la tradizionale fedeltà clanica, doveva contribuire a fiaccare la capacità di resistenza delle comunità stesse.

³ A. Niyazi, "Migration, Demography and Socio-Ecological Processes in Tajikistan", *JCAS Symposium Series*, 2000, 9, pp.169-178.

Trenta, la scarsa superficie agricola del paese⁴ venne suddivisa in *sovchoz* e *kolchoz* di grandi dimensioni in cui Mosca impose la monocultura del cotone e soppiantò le coltivazioni di foraggio e grano, causando ripetute carestie e crisi alimentari e contribuendo al blocco dello sviluppo industriale⁵.

Fino agli anni Cinquanta Mosca destinò ingenti investimenti alle zone rurali dell'Asia centrale: il piano consisteva nella meccanizzazione del lavoro dei campi con la conseguente liberazione di un'ampia fetta di manodopera, punto di partenza per la differenziazione delle competenze e la formazione di un'emancipata classe operaia. Il piano fallì: lo scarso accesso delle popolazioni rurali all'educazione, in particolare alle scuole tecniche e di specializzazione, impedì di fatto ai lavoratori di sganciarsi dal lavoro di braccianti. Inoltre, la scarsa attenzione del centro verso la qualità della preparazione dei lavoratori locali bloccò le potenzialità di sviluppo e l'indipendenza di queste repubbliche. In tal modo, la politica del centro non prevedeva una formazione *in loco* del personale specializzato: i giovani promettenti venivano portati nelle altre repubbliche per ricevere una formazione specialistica e spesso non tornavano nel paese d'origine. Ogni anno dal Tagikistan 25-30.000 studenti si recavano altrove a studiare: il paese veniva spogliato del proprio potenziale umano e così aumentò esponenzialmente la sua dipendenza dalla tecnologia e dai tecnici stranieri. Quando le condizioni di vita in Asia centrale si deteriorarono e iniziò il grande deflusso di tecnici, si generò una carenza di personale specializzato che provocò una forte contrazione della produzione industriale. I macchinari giacevano nei magazzini inutilizzati e non c'era personale in grado di metterli in moto e ottimizzarne il funzionamento.

Il 9 settembre 1991 il Tagikistan dichiarò la

⁴ Nonostante la ridotta superficie arabile, l'economia del cotone è vitale per il paese, in quanto genera occupazione per più della metà della forza lavoro locale, circa il 18% dei guadagni delle importazioni nonché l'11% del Pil.

⁵ A. Niyazi, "Migration", op. cit., pp. 169-178.

propria indipendenza e solo da quella data lo si può considerare un'entità statale realmente autonoma. Con l'indipendenza il Tagikistan dovette fare i conti con il proprio passato e decidere quale strada intraprendere nel futuro: il popolo, spogliatosi dell'appellativo "sovietico" si sentì per la prima volta "tagiko". Ma che cosa significasse "essere tagiko" non era, e tutt'ora non è, chiaro: non vi era una storia lineare, non una lingua parlata in modo uniforme sul territorio, non un'eredità culturale unanimemente accettata. Chiuso con il passato sovietico non si sapeva quale sarebbe stato il modello di riferimento futuro: abbracciare l'ideale democratico, proseguire sulla via del comunismo o allinearsi a stati percepiti come culturalmente affini, Iran *in primis*, affidandosi all'Islam. E inoltre continuare a gravitare nell'orbita russa o cercare l'appoggio dei paesi occidentali. L'esistenza di numerosi gruppi in competizione per la spartizione delle risorse dell'ex Repubblica socialista sovietica portò allo scoppio di una sanguinosa guerra civile e il dibattito su quale via il nuovo stato dovesse intraprendere venne temporaneamente rimandato. I primi anni di guerra avevano paralizzato il paese: nel 1993 tutte le infrastrutture e i servizi erano stati distrutti. Non c'erano luce, gas, riscaldamento, acqua, trasporti, servizi sanitari. La popolazione cessò di ricevere gli stipendi dalle aziende pubbliche che presto furono costrette a chiudere. Solo la Russia mantenne investimenti minimi in questa repubblica. Il lavoro retribuito praticamente scomparve. Dal 1992 ben trentasei giornalisti rimasero uccisi per documentare gli eventi della guerra e più di trenta giornali e riviste sospesero le pubblicazioni. I direttori di televisioni e radio locali vennero incarcerati e vi rimasero per più di due anni. Le frontiere del paese furono presto chiuse per contenere il "contagio-tagiko" e chi non aveva lasciato il paese nei primissimi mesi dall'inizio della guerra vi restò virtualmente imprigionato. Nel primo anno di conflitto, il periodo più sanguinoso, rimasero uccise tra le 20.000 e le 60.000 per-

sone⁶. Secondo stime dell'Alto commissariato delle Nazioni unite per i rifugiati, 600.000 furono i profughi interni e almeno 80.000 persone dovettero lasciare il paese, i più si trasferirono in Afghanistan. Le persone sopravvissero solo grazie agli aiuti umanitari⁷. Durante la guerra civile il Tagikistan era una repubblica devastata, caduta in una guerra tra "staterelli semifederali" retti da leader con propri eserciti regionali. L'unità nazionale era virtualmente garantita solo dal riconoscimento delle nazioni straniere, le alleanze regionali e di clan erano le uniche forze nel paese capaci di mobilitare armi e persone. Le fazioni politiche che si delinearono nel corso della guerra descrivevano la seguente divisione regionale: il sud retto dai kuljabi, il nord dei leninabadi e le regioni dell'est, nel Badashkan, guidate dai pamiri⁸. Durante la guerra la fazione cosiddetta "democratica"⁹ dei kuljabi, insieme al suo maggior rappresentante, Emomali Rachmonov, divenne protagonista della scena politica e tutt'oggi si mantiene saldamente al potere. Si arrivò a un accordo di pace solo nel 1997. Una guerra civile così lacerante non poteva certo risolversi con l'imposizione di una sola delle tante fazioni in lotta per il potere: complice la forte pressione internazionale, la fazione kuljab si impegnò a creare un governo in cui trovasse ampio spazio l'opposizione (o le forze d'opposizione) con la speranza che questo avrebbe portato al superamento delle profonde divisioni esistenti nel paese¹⁰.

⁶ Non ci sono dati precisi, comunque secondo alcune stime solo tra il maggio e il dicembre 1992 persero la vita 50.000 persone.

⁷ G. Gleason, "The Politics of Counterinsurgency in Central Asia", *Problems of Post-Communism*, marzo-aprile 2002, pp. 2-4.

⁸ O. Roy, "Kolkhoz and Civil Society in the Independent States of Central Asia", *Civil Society in Central Asia*, a cura di M.H. Ruffin - D. Waugh, Washington 1999, pp. 109-121.

⁹ Molti sono gli elementi in contraddizione con l'aggettivo "democratico": primo fra tutti la posizione dominante del presidente nella compagine governativa e l'eccessiva personalizzazione del potere nella figura di Emomali Rahmon.

¹⁰ Le opposizioni inoltre ottennero l'accesso a una considerevole parte delle risorse materiali e produttive del paese, a legami economici con l'estero e al sistema d'istruzione; si veda A.

Questo programma politico fu accompagnato da un'ingegnosa strategia nazionalista volta a favorire la riconciliazione tra le parti sociali attraverso l'identificazione di tutti i tagiki in una comune eredità storica e culturale: al centro di questa nuova lettura della storia il rifiuto quasi totale del passato sovietico e l'attribuzione dell'origine del popolo tagiko alla fazione kuljab, ovvero alla stirpe persiana da cui essi dichiarano di discendere e la cui eredità viene oggi incarnata dal presidente Rachmonov.

Se l'analisi del periodo sovietico e bellico offre importanti elementi per comprendere la crisi, la gestione del potere nel periodo post bellico completa il quadro: le riforme finalizzate all'eliminazione del sistema organizzativo ereditato dall'Urss portarono a risultati fallimentari e, nonostante le pressioni del Fondo monetario internazionale, il Tagikistan non avviò le privatizzazioni radicali imposte dai programmi di aggiustamento strutturale, mantenendo di fatto sotto il proprio controllo la maggior parte delle terre. Come risultato la disparità tra ricchi e poveri, tra città e campagna si acuì ancor di più: a una fascia di privilegiati, chiamati "nuovi tagiki" si contrappone la drastica povertà della maggior parte della popolazione. La crescita economica degli ultimi anni ha sensibilmente diminuito il tasso di povertà nazionale, ma non ha quasi sfiorato quello delle campagne dove si concentra la maggior parte della popolazione considerata molto al di sotto della soglia di povertà. Altro elemento significativo: il 60% della popolazione è impegnata in lavori agricoli, mentre l'occupazione nel settore industriale resta ancora bassissima¹¹. Le zone di produzione del cotone sono oggi le più povere del Tagikistan e il paese continua a essere il più povero delle repubbliche ex-sovietiche. L'industria del cotone contribuisce direttamente alla stagnazione economica e il suo funzionamen-

Niyazi, "Islam e politica nello spazio post-sovietico", *L'Islam in Tagikistan*, Torino 2000, pp. 101-129.

¹¹ Dati forniti nel 2006 dall'Istituto nazionale per il commercio estero (Ice) sul suo sito ufficiale, <<http://www.ice.gov.it/>>.

to è fortemente dipendente dallo sfruttamento dei lavoratori, inclusi i bambini¹², a cui ogni anno viene affidato il compito di raccogliere il 40% del raccolto totale¹³.

Nel periodo bellico si è assistito a un lento risorgere delle forme di solidarietà tradizionale, il *mahalla* e l'*avlod*, entrambe fortemente osteggiate in epoca sovietica, nonché al consolidamento degli spazi comunitari ereditati dal sistema sovietico, tra i quali l'ex comunità del kolchoz, ora punti di riferimento con cui le organizzazioni internazionali collaborano strettamente per cercare di garantire stabilità e continuità ai progetti di sviluppo.

I BAMBINI LAVORATORI

Oggi il Tagikistan sta superando la disastrosa situazione del periodo post-bellico, ma la strada verso la normalizzazione è ancora lunga. Nel 1995, secondo i dati forniti dall'Unicef, gli orfani della guerra erano 60.000. Nella sola regione meridionale di Chatlon, nel 1998, si concentravano più di 30.000 orfani e gli istituti statali erano troppo pochi per accoglierli. Quegli stessi bambini nel 2005 non avevano ancora ricevuto alcun supporto dallo stato¹⁴. Attualmente, una parte degli orfani della guerra è cresciuta, ma l'emergenza è ancora alta: il paese è giovane e quasi la metà della popolazione è costituita da bambini al di sotto dei 17 anni, molti dei quali costretti a lavorare per sopravvivere, lasciare gli studi, vivere lontani dalla famiglia, spesso cadendo nelle mani della criminalità¹⁵.

Il Tagikistan non offre statistiche davvero attendibili sul fenomeno del lavoro minorile: i numeri sono incerti, raramente i dati delle poche ricerche realizzate a livello nazionale vengono resi pubblici dal governo. Se vogliamo attenerci ai dati forniti dall'Unicef nel gennaio 2007¹⁶ i bambini lavoratori in Tagikistan sono

circa 200.000. Questi dati sono tuttavia parziali: non sono inclusi i bambini che compiono pesanti lavori tra le mura domestiche e i bambini cosiddetti "di strada"¹⁷.

Il lavoro minorile viene impiegato in ogni campo, anche se le leggi lo vietano, gli organismi internazionali sono continuamente impegnati in campagne di sensibilizzazione sulla problematica del lavoro dei minori, lo stato lo condanna apertamente e ordina ispezioni e controlli periodici sui luoghi di lavoro. Alcune grosse aziende, soprattutto quelle che maggiormente commerciano con l'estero, pertanto sottoposte alle maggiori pressioni, si sono impegnate a interrompere lo sfruttamento della manodopera minorile al proprio interno e anche a persuadere fornitori o collaboratori a fare lo stesso¹⁸.

Le famiglie in cui più spesso si verificano casi di lavoro minorile sono quelle distrutte dalla guerra¹⁹, i nuclei familiari numerosi, quelle in cui uno o più membri sono malati, disabili o invalidi, le famiglie "incomplete". Queste ultime sono spesso rette da un solo genitore, perché coinvolte dal dilagante fenomeno migratorio che porta gli uomini a cercare fortuna

džikistane", *Unicef rapporto annuale*, gennaio 2007, p. 62.

¹⁷ Secondo le statistiche dell'Unicef, la percentuale di bambini lavoratori varia notevolmente a secondo della fascia d'età considerata: più di un quarto dei bambini di età compresa tra i 12 e i 14 anni lavorano (25,3%), molto meno sono i bambini lavoratori tra i 5 e gli 11 anni (6%); la concentrazione di bambini lavoratori è maggiore nei grandi centri urbani; notevole è anche la variazione a seconda della regione considerata, quella in cui si registra il più alto livello di lavoro minorile è il Gbao, dove il 28% dei bambini lavora (*Unicef, Report on children*, Dušanbe 2007).

¹⁸ Materiale informativo di Save the Children in collaborazione con l'Organizzazione Internazionale del Lavoro, *Child Labour Handbook*, Dušanbe 2006.

¹⁹ Moltissime famiglie furono decimate dai lutti o costrette a fuggire, abbandonando la propria casa e tutti i risparmi di una vita. Dopo la guerra innumerevoli sono state le dispute legali provocate dall'appropriazione di immobili nel corso del conflitto: le case di chi aveva abbandonato la propria città per fuggire alle violenze del conflitto venivano subito occupate da altre persone e dopo la guerra divenne in molti casi impossibile stabilire chi fosse il vero proprietario di questi immobili, poiché la maggior parte dei documenti notarili erano andati distrutti negli incendi. Molte persone non hanno più potuto riavere indietro ciò che era loro prima della guerra.

¹² <<http://www.asianews.it/index.php?l=en&art=3180>>.

¹³ <http://english.pravda.ru/world/20/92/373/13428_cotton.html>.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ A. Baschieri e J. Folkingham, "Detskaja Bednost' v Ta-

in Russia o in seguito al decesso del capofamiglia durante o dopo la guerra. La migrazione del capofamiglia per lavoro, se da una parte allevia la povertà della famiglia attraverso le rimesse, dall'altra contribuisce a rendere molto dura la sopravvivenza del nucleo familiare: di rado le rimesse giungono in Tagikistan regolarmente e sempre più frequenti sono i casi di abbandono del nucleo familiare da parte del capofamiglia emigrato che perde ogni contatto con i propri cari. In questi casi le famiglie si reggono solo sulla madre che, se non ha una qualifica, come spesso succede a causa della scarsa importanza data all'educazione femminile, fatica molto ad avere una retribuzione sufficiente al sostentamento familiare²⁰.

Ho iniziato a lavorare con mio padre, poi lui se n'è andato in Russia e ha smesso di aiutarci. La mamma da sola non ce la fa, così devo pensarci io. Oltre ai soldi che ricevo per il mio lavoro, il cuoco [del ristorante in cui lavora] alla fine della giornata mi fa portare a casa parte del cibo e delle *lipiška* [tipiche ruote di pane cotte nei *tandur*] avanzate.

Machmud, 14 anni, Dušanbe²¹.

Il gran numero di bambini lavoratori si spiega, in parte, con una certa propensione a considerare positivamente il lavoro dei minori: la maggior parte dei genitori ritengono che a 12 anni un bambino sia a tutti gli effetti entrato nell'età adulta e, pertanto, possa e debba lavorare alla pari di un uomo; superata la soglia dei 12 anni le bambine vengono considerate donne e preparate a un imminente futuro di mogli e madri di famiglia²².

“I LAVORI NEI CAMPI NON ASPETTANO”²³

Nelle regioni rurali del Tagikistan la maggior parte dei bambini viene impiegata nelle attività quotidiane connesse con la coltura dei cam-

pi. A differenza di quanto avviene in città, il lavoro dei minori in campagna raramente viene retribuito in forma di denaro: anche in caso di impieghi fuori dalla cerchia familiare, è pratica frequente ripagare i piccoli lavoratori con cibo, spesso grano²⁴.

Nelle campagne l'attività che richiama ogni anno un altissimo numero di bambini è senza dubbio la raccolta del cotone. Il periodo della raccolta va da settembre a novembre, protrandosi a volte fino agli inizi di dicembre. I macchinari impiegati in epoca sovietica per raccogliere il cotone sono ormai inutilizzabili e lo stato non ha mezzi per acquistarne di nuovi: nonostante la propaganda ufficiale tappezzi campagne e città di manifesti che illustrano tecnologiche macchine per raccogliere il cotone, sono i braccianti e gli studenti, chiamati a dare il proprio contributo allo stato, a dover fare il lavoro. Il governo centrale critica duramente questa pratica di sfruttamento di studenti e lavoratori nelle stagioni di raccolta: nel 2004 in corrispondenza dell'avvio della raccolta del cotone, lo stesso Rachmonov volle esprimere in un discorso alla popolazione la sua contrarietà all'impiego di studenti nei campi durante l'anno scolastico e dai canali televisivi locali appelli simili si ripetono ogni anno con frequenza. Nonostante questi messaggi del centro, i capi di distretto e *jamoat* continuano a esercitare una forte pressione sulla popolazione locale: aggiornano costantemente la comunità sulla quantità di cotone raccolto e incitano a fare di più nel minor tempo possibile, ricalcando lo stile sovietico. Per non ritardare sul piano di raccolta del cotone, negozi e mercati di alcuni distretti vengono costretti a chiudere, per fare in modo che i lavoratori convergano nei campi. Inoltre, poiché dalle compagnie del Tagikistan è altissimo il flusso di uomini che emigra in cerca di lavoro, sono poche le braccia in grado di raccogliere il cotone: di fatto lo stato dipende fortemente dall'aiuto dei ragazzi e per gli studenti delle scuole secondarie la raccolta del cotone costi-

²⁰ Z. Kamilova – U. Raimdodov, *Problemy i posledstvija detskogo truda v Tadžikistane*, Dušanbe 2006, p. 3.

²¹ Intervista realizzata dagli operatori di Unicef nel 2005, pubblicata in S. Firus, *Golosa detej*, Dušanbe 2006.

²² Z. Kamilova – U. Raimdodov, *Problemy*, op. cit.

²³ Riferimento al manifesto sovietico di V. Govorkov del 1954 *Polevye raboty ne ždut*. Nonostante in Tagikistan molte cose siano cambiate dopo il crollo dell'Urss, la mentalità delle autorità locali sembra essere rimasta la stessa degli anni Cinquanta.

²⁴ S. Firus, *Golosa*, op. cit., pp. 51-52.

tuisse parte integrante del curriculum scolastico²⁵. Durante l'autunno le aule si svuotano e gli studenti passano tutti i giorni della settimana almeno otto ore nei campi. Tecnicamente gli studenti sono lì per scelta, ma il volontarismo nasconde una forte pressione esercitata dalle scuole, anche perché in alcuni casi i soldi della raccolta del cotone vengono consegnati agli istituti scolastici per i lavori di restauro²⁶. I ragazzini non solo raccolgono il cotone da consegnare all'azienda agricola, ma sono spesso impegnati nel recupero degli arbusti delle piante raccolte che possono essere portati alle famiglie e bruciati nelle stufe durante l'inverno²⁷.

BAMBINI LAVORATORI NELLE CITTÀ: IL CASO DI DUŠANBE

I bambini lavoratori si concentrano nelle maggiori città del paese: Kurgan-Tjube, Chudžand, Dušanbe. Quello che rende le città così attraenti per i bambini lavoratori è soprattutto la presenza del bazar con la sua fervente attività quotidiana: è proprio in questi enormi mercati che si può osservare un numero impressionante di bambini al lavoro.

Una percentuale stimata intorno al 14% dei bambini lavoratori della capitale è costituita da "migranti": la maggior parte di loro proviene da città situate nelle vicinanze della capitale (Gissar, Bachdat, Rudaki, Varzob), altri dalle regioni meridionali (Kurgan-Tjube, Kuljab, Chatlon), costretti a stabilirsi nella capitale in cerca di lavoro per alcuni mesi all'anno²⁸.

Il lavoro minorile a Dušanbe può essere ragionevolmente considerato uno specchio della condizione dei minori nelle altre maggiori cit-

tà. Nel corso degli ultimi anni Dušanbe ha attirato un grandissimo numero di migranti provenienti da altre regioni²⁹ e, oltre a rappresentare il maggior centro economico-culturale del paese, è anche il luogo dove si può osservare il più marcato processo di estremizzazione delle differenze sociali. Nella sola città il numero stimato di bambini lavoratori è 3.000. I bambini lavoratori si concentrano soprattutto nelle zone periferiche, nei "quartieri dormitorio" dai grigi palazzi fatiscenti, dove la maggior parte delle loro famiglie non potendosi permettere il costo di un affitto vive negli *obščežitija*, case comuni dove si possono ottenere stanze a prezzi molto bassi. In questi quartieri la percentuale di bambini lavoratori si aggira attorno al 20-30% del totale³⁰. La zona centrale della città è divenuta ormai inaccessibile per le famiglie indigenti a causa degli altissimi prezzi degli affitti, tuttavia, c'è una piccola collina ben visibile dalla centralissima via Rudaki, su cui si estende un infinito agglomerato di case minuscole, baracche dai tetti di lamiera e di intricatissime viuzze fangose che negli anni è divenuto il rifugio di molte famiglie povere. Poiché questa zona è piuttosto centrale, da alcuni anni si parla di una sua riqualificazione: il governo, infatti, avrebbe pianificato di demolire la baraccopoli, per costruire ville moderne e centri commerciali³¹.

Lavoro perché mia mamma è malata, mio papà fino a poco fa non aveva un lavoro. Ora va meglio perché lui lavora al bazar e trasporta merci, ma il suo stipendio non basta. Siamo in quattro, tutti maschi. Due fratellini sono morti qualche tempo fa. Ora la mia famiglia vive in un *obščežitie* in affitto, ma io dormo qui. Quando i miei genitori riescono a guadagnare qualcosa in più torno a casa da loro. Ho iniziato a lavorare quando avevo 6 anni.

Karumatullo, 16 anni, Dušanbe³².

²⁵ <www.eurasianet.org/departments/insight/articles/eav101607.shtml>.

²⁶ S. Firus, *Golosa*, op. cit., pp. 52-53.

²⁷ Ibidem.

²⁸ In questo caso una notevole differenza si apprezza con il caso di Kurgan-Tjube: la quasi totalità dei bambini lavoratori è nato in questa città ma negli anni successivi all'indipendenza del Tagikistan si è trasferita con le proprie famiglie nelle campagne circostanti per coltivare i campi. Quindi i bambini che lavorano in città sono costretti ogni giorno a recarvisi dalle campagne.

²⁹ Si calcola che il 24,3% degli attuali abitanti di Dušanbe vi si siano trasferiti dalle regioni meridionali, in particolare dalla regione agricola di Chatlon, negli ultimi dieci anni.

³⁰ S. Olimova, *Ekspress-ocenka detskogo truda v gorodach Tadžikistana (Dušanbe i Kurgan-Tjube)*, Dušanbe 2005, p. 9.

³¹ Informazione emersa nelle conversazioni con gli abitanti di Dušanbe.

³² Dalle interviste da me realizzate con i bambini del centro Refugee Children and Vulnerable Citizen (RCVC) del febbraio 2007. Karumatullo ha 15 anni, ma ne dimostra molti meno.

Il lavoro dei minori è per le famiglie indigeni indispensabile, per alcune (7,2%) costituisce l'unica entrata del bilancio. I bambini sono quelli che apportano il maggior contributo al budget familiare: normalmente la loro giornata lavorativa è più lunga di quella delle bambine e i lavori che svolgono sono meglio retribuiti. Inoltre il compito di sostenere la famiglia risulta socialmente più accettabile se svolto da maschi, futuri capofamiglia.

Il lavoro minorile viene adoperato nei più svariati settori, tutti accomunati dalla bassissima qualifica richiesta alla manodopera impiegata. Le attività, inoltre, vengono distribuite tra maschi e femmine seguendo logiche e criteri socialmente e culturalmente stabiliti: le mansioni che richiedono forza fisica e velocità vengono riservate ai ragazzi, quelle che necessitano di accuratezza e precisione sono lasciate alle ragazze³³. Nelle piccole e medie imprese la manodopera minorile impiegata è in media al 15-20%.

Le bambine, ad esempio, affiancano sarte esperte nella cucitura e ricamo di abiti, *kurpatča* [materasso tradizionale fatto a mano] e copricapo tradizionali. A volte ereditano dalle madri il posto di domestica nelle case di famiglie abbienti, accudendo anziani e bambini o svolgendo il lavoro di *uborščicy* [addette alle pulizie]. Un caso frequente è anche quello delle bambine impiegate da custodi di cabine telefoniche che utilizzano telefoni fissi collegati alla rete. L'incarico consiste nel controllare che non vengano rubati gli apparecchi e riscuotere i soldi di chi li utilizza. Alcune bambine dei villaggi non lontano dai centri urbani, conosciute come *moločnicy* [parola che viene dal russo *moloko*, latte], comprano il latte dai vicini di

casa per poi trasportarlo e rivenderlo a prezzo maggiorato nelle città³⁴.

I bambini vengono normalmente impiegati in lavori molto più pesanti: scaricatore, garzone, facchino, imballatore, operaio nella produzione di materiale da costruzione, muratore. Non è così raro vedere bambine lavorare alle pompe di benzina, anche se il "settore dei trasporti" è prettamente maschile. A volte i bambini arrivano a improvvisarsi autisti di vari mezzi di trasporto: nella città di Chudžand hanno il compito di trasportare dalle stazioni di arrivo alle rivendite le automobili provenienti dai Paesi baltici³⁵. Comunemente, però, fanno gli aiutanti dei conduttori delle *maršrutki* [piccoli autobus] occupandosi di riscuotere i soldi dei biglietti, aprire e chiudere le porte del pulmino. Alcuni raccolgono per strada o nelle discariche bottiglie di vetro, metalli, lattine per consegnarle agli appositi punti di raccolta o rivenderli in cambio di qualche *somoni* [valuta del Tagikistan], altri raccolgono vicino al letto dei fiumi la sabbia per l'impasto della malta. Nei mercati i bambini molto piccoli vendono sigarette, sacchetti di plastica, gomme da masticare o semi. Per le strade è piuttosto comune vedere bambini con dei contenitori metallici fumanti: vi bruciano l'*hazorispan*, un'erba il cui fumo denso è considerato un rimedio tradizionale per ogni tipo di malessere fisico o inquietudine, poiché purifica l'aria da malattie e spiriti³⁶. In città polverose come Dušanbe e Kurgan-Tjube, dove spazzola e lucido da scarpe sono strettamente indispensabili³⁷, lavori diffusissimi sono anche il lavamacchine e il lustrascarpe: la metà dei bambini in città lavora in strada ed è continuamente esposto alle peggiori condizioni climatiche e ambientali. Nella capitale alcune strade particolarmente frequentate e non lontane dal palazzo presidenziale o altri edifici governativi sono diventate inaccessibili per i piccoli lavoratori: la loro presenza viene giudicata imba-

Non ha terminato la scuola dell'obbligo e lavora da quando è molto piccolo. Ha passato alcuni anni in orfanotrofio.

³³ Più delle metà dei bambini non usa alcuno strumento o macchinario particolare; l'altra metà è spesso esposta a rischi dovuti alla pericolosità degli strumenti utilizzati (apparecchi elettrici, forni e fornelli, serbatoi a pressione, frese, ecc.) o alla scarsa dimestichezza dei bambini nel loro utilizzo, S. Olimova, *Ekspress-ocenka*, op. cit., p. 13.

³⁴ S. Firus, Golosa, op. cit., p. 54.

³⁵ Ivi, p. 53.

³⁶ Ivi, pp. 50-55.

³⁷ S. Olimova, *Ekspress-ocenka*, op. cit., pp. 16-18.

razzante, troppo visibile agli occhi dei passanti, delle autorità e dei pochi stranieri presenti. Lustrascarpe e piccoli lavamacchine si vedono raramente nelle strade centrali di Dušanbe e l'occhio di un osservatore disattento potrebbe sottovalutare il fenomeno dello sfruttamento di manodopera minorile. Basta però approssimarsi alla periferia o entrare in uno dei tanti bazar³⁸ o nel mercato coperto Barakat, per vedere un infinito pullulare di bambini alle prese con il proprio lavoro.

La maggior parte dei bambini lavoratori in città riceve un compenso in denaro non riuscendo però a raggranellare più di 5 *somoni* al giorno³⁹.

BAMBINI DI STRADA

I bambini di strada (*uličnye deti*) sono quei bambini che trascorrono la maggior parte della giornata e la notte in strada, costituendo una categoria di minori molto vulnerabile⁴⁰. Un bambino lavoratore può facilmente diventare in un certo periodo della sua vita un bambino di strada, così come un bambino di strada può ritornare a casa e cessare di condurre una vita di abbandono e vagabondaggio. I bambini che lavorano in strada, che abbiano o no una famiglia da cui tornare la sera, sono tutti sottoposti alle stesse dinamiche di sfruttamento, corruzione, competizione tra bande e la precarietà rende il futuro un inquietante punto interrogativo: famiglie che vivono appena sopra la soglia di povertà ne possono facilmente essere inghiottite e con esse i loro figli.

La guerra civile e il processo di ristrutturazione del Tagikistan hanno determinato un rischio crescente per i bambini di diventare *uličnye deti*: mentre i bambini che si moltiplicavano nelle strade delle città durante la guerra o nel pe-

riodo a essa immediatamente successivo erano per lo più orfani e profughi, oggi cresce il numero di coloro che hanno una famiglia ma vivono in strada a causa di povertà, alcolismo, abuso di droghe, violenza. Non mancano poi minori che da un giorno all'altro si sono ritrovati senza un tetto a causa della chiusura, spesso per mancanza di fondi, degli istituti/orfanotrofi in cui erano stati accolti dopo la guerra⁴¹.

Le cause principali della vita di strada sono la povertà e i conflitti familiari. Questi ultimi sono spesso scatenati da una società priva di solidi punti di riferimento storici e culturali: tradizionalismo e modernità, islam e secolarismo si sovrappongono generando un sistema ancora oggi caotico. I matrimoni poligamici ne sono un esempio: vietati dallo stato ma ammessi dalla religione, generano nuclei familiari deboli e instabili. Le unioni sono di fatto illegittime e nel caso di separazione le seconde mogli e i figli non possono appellarsi a nessun diritto, perdendo così ogni supporto economico. Nella maggior parte dei casi la moglie e i figli, abbandonati dalla famiglia del marito, non vengono riaccettati dalla famiglia d'origine materna ritrovandosi in condizioni di grave indigenza⁴². Il divorzio è un'ulteriore causa di instabilità sociale. La sua grande diffusione nel paese, nonostante la radicata cultura islamica, si spiega in parte nell'usanza di combinare matrimoni in tenera età. Questa ha trovato ampia diffusione negli anni della guerra civile, quando gli stupri sistematici di giovanissime ragazze ne compromettevano l'onore e il futuro. Così, per paura delle violenze si preferiva dare in moglie le bambine per garantire loro la protezione di un marito; oggi le famiglie indigenti vedono nei matrimoni combinati una via d'uscita dalla povertà per le figlie e pensano così di evitargli esperienze rovinose, come la vita di strada e i rapporti sessuali prematrimoniali, fortemente avversati dalla cultura locale. Se le giovani ra-

³⁸ Nella sola Dušanbe i bazar sono moltissimi: Zelenyj Bazar (il famoso, antico "Mercato verde" oggi rinominato Shah Mansur), Putovskij Bazar, rynek Sahovat, rynek Sul-toni Kabir, rynek Zarafshon, rynek Vodonasosnaja e rynek Kovron.

³⁹ Secondo le ricerche effettuate localmente il 69% dei bambini non guadagna più di 5 *somoni* al giorno (Z. Kamilova e U. Raimdodov, *Problemy*, op. cit., pp. 4-6).

⁴⁰ C. Munsch, *Street Children in Tajikistan*, Dušanbe 2004.

⁴¹ R. Haarr, "Violence and exploitation of children in Tajikistan", *Central Asian Survey*, 2005, 24/2, pp. 131-149.

⁴² *Ibidem*.

gazze restano incinte fuori dal matrimonio, in casi estremi, rischiano il ripudio da parte della loro stessa famiglia, con evidenti conseguenze per il nascituro⁴³. Il risultato di queste situazioni è la presenza di un gran numero di famiglie monoparentali in cui subentrano matri-gne e patrigni, legami legittimi e illegittimi: per molti bambini le ostilità create all'interno della famiglia sono causa scatenante di un senso di rifiuto che genera la fuga.

Quando ci riferiamo ai bambini di strada vanno però fatte delle precisazioni che riguardano la loro origine socio-culturale: bisogna infatti distinguere tra tagiki, russi e zingari.

I bambini di origine russa, nati a Dušanbe da russi trasferitisi in Tagikistan negli anni sovietici, sono quelli che devono affrontare le maggiori difficoltà. La comunità russa a Dušanbe, infatti, si sgretolò con il crollo dell'Urss quando la maggior parte dei suoi membri optò per la fuga dal paese e le famiglie travolte dalla guerra lasciarono piccoli orfani completamente abbandonati a sé stessi. Al fattore storico si aggiunge l'elemento culturale: le famiglie russe, sono tradizionalmente nucleari e non sviluppano forti legami di solidarietà con i parenti, come invece succede nella famiglia allargata tagika, così, in caso di difficoltà, raramente i pochi congiunti si fanno carico del sostentamento loro e dei figli. L'alcolismo, inoltre, è una piaga che colpisce con grandissima frequenza le famiglie povere di origine russa, al contrario, il divieto di consumo di bevande alcoliche imposto dalla religione musulmana limita il fenomeno nelle famiglie tagike⁴⁴. Il fatto che i bambini piccolissimi che chiedono la carità vicino a mercati e luoghi di culto siano quasi esclusivamente di origine russa è un chiaro sintomo dello stato di abbandono e isolamento in cui versano⁴⁵.

I bambini di origine tagika provengono delle regioni meridionali e le cause che li spingono a lasciare la propria casa sono legate a situazio-

ni contingenti di estrema povertà della famiglia allargata o a conflitti familiari particolarmente acuti: nella maggior parte dei casi non si tratta di un abbandono definitivo, bensì di un distacco temporaneo, in attesa che la situazione migliori e si possa tornare a casa. Non sempre i bambini si spostano da soli: a volte intere famiglie migrano verso la città in cerca di opportunità e sono costrette a dormire negli *obščezitija* o vivere in strada per un certo periodo⁴⁶.

Un altro gruppo che compone il complesso panorama del disagio minorile in Tagikistan è rappresentato dagli zingari: un gruppo particolarmente isolato e chiuso in se stesso, che non è mai stato oggetto di studi specifici né beneficiario di programmi di supporto. I bambini zingari creano gruppi molto solidali e si dedicano quasi esclusivamente all'accattonaggio⁴⁷.

I pericoli della vita di strada sono innumerevoli: i bambini non hanno un luogo sicuro dove riposare né persone cui rivolgersi in caso di necessità. Poche Ong offrono *nočleg*, rifugi notturni e, soprattutto durante le notti invernali i bambini sono impegnati nella ricerca di nascondigli dove proteggersi dal freddo intenso. Molti dormono all'aperto: si accovacciano vicino ai *tandur*, forni di argilla in cui si cuoce il pane, vicino alle tubature dell'acqua calda, sotto le bancarelle dei mercati; altri cercano riparo negli atri dei grandi magazzini, nei sottoscala o negli scantinati dei palazzi; in cambio di pochi spiccioli, a volte, viene concesso ai bambini di dormire nei mercati, nelle moschee o in alcuni internet-caffè⁴⁸.

La maggior parte degli *uličnye deti* fa parte di una banda, un gruppo molto ben organizzato, disciplinato e gerarchico da cui ogni bambino dipende fortemente. Ogni gang è costituita da un numero variabile di bambini tutti accomunati dal tipo di lavoro svolto:

Ogni categoria – venditore di sacchetti, pulitore di auto, mendicante, ladro e così via – costituisce una realtà a sé stante. Ci sono due sottocategorie di ladri: i ladri

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ C. Munsch, *Street Children*, op. cit., pp. 5-6.

⁴⁶ R. Haarr, *op. cit.*, pp.131-149.

⁴⁷ K. Davlatmurod, *Dety ulicy*, Dušanbe 2007, pp. 1-6.

⁴⁸ C. Munsch, *Street Children*, op. cit., pp. 33-35.

d'appartamento e i ladruncoli che scippano portafogli al mercato.

Vajilon, 14 anni, ex-leader di un gruppo di lavamacchine a Dušanbe⁴⁹.

I lavori svolti dai bambini di strada sono meno vari rispetto a quelli dei bambini lavoratori: a differenza dei primi, questi sono considerati dagli adulti poco affidabili e le loro occupazioni si limitano a lavare auto, pulire scarpe, raccogliere vetro e metalli, vendere sacchetti di plastica e trasportare le *arropa* [grandi carriole] ai mercati.

Dušanbe è idealmente suddivisa in quartieri: ogni banda occupa una zona ben definita e vi è una continua competizione per accaparrarsi i migliori posti dove dormire e lavorare. Ogni membro della gang deve contribuire alla sopravvivenza del gruppo cedendo parte dei suoi guadagni giornalieri. Le bande più piccole sono composte da 5-6 bambini, quelle più grandi possono arrivare fino a 25 componenti. Ogni banda ha un capo, un *apščak*: il leader solitamente non ha più di 16 anni, ma è ormai avvezzo alla vita di strada e nel corso degli anni si è guadagnato il rispetto di bambini e adulti. L'*apščak* protegge i membri del suo gruppo, ricerca buone opportunità di lavoro e un posto dove passare la notte al riparo dalla polizia e dalle gang rivali. L'*apščak* deve assicurare il rispetto della "legge" del gruppo: picchia i bambini che non si adeguano alla disciplina e controlla che ogni membro contribuisca alle spese del gruppo⁵⁰.

Ogni banda ha una "reputazione", dovuta sia al guadagno a cui in base al proprio lavoro può aspirare, sia alla reverenza mista a paura che riesce a suscitare. Le bande più temute e rispettate sono quelle dei ladri: questo perché sono spesso armate, hanno relazioni assidue con il mondo della malavita e anche con poliziotti corrotti. Secondi nella graduatoria sono i lavoratori: rispettati per la fatica del lavoro svolto

e temuti solo se si costituiscono in bande molto grandi. All'ultimo posto si trovano i mendicanti, disprezzati dai lavoratori e dai ladri poiché considerati deboli e incapaci di guadagnare denaro.

Diventare membro di una banda non è semplice: i bambini molto piccoli o troppo gracili non vengono accettati poiché considerati inadeguati al lavoro duro. Ogni bambino deve superare un "periodo di prova" in cui dimostrare al leader di essere un buon lavoratore e saper rispettare le regole del gruppo.

Il leader deve prendersi cura di tutti i membri del gruppo, nuovi e vecchi. Ma di certo non lo fa per niente: ognuno deve dargli una quota. I novellini devono dimostrare di conoscere e rispettare le regole del gruppo: è il leader a decidere quanto ogni membro può guadagnare e qual è la parcella che deve pagare al gruppo. Solo dopo un certo periodo il nuovo arrivato può essere libero di scegliere quanto guadagnare. Solo attenendosi alla *koida*, alle regole, si può guadagnare qualcosa. [...] All'inizio il leader può decidere di affiancare ai novellini inesperti uno dei "veterani" del gruppo per insegnargli i trucchi del lavoro: il novellino lavorerà gratis per un po', finché non avrà imparato a lavorare bene, poi, quando avrà imparato, un *somon* per ogni lavoro fatto dovrà darlo al "veterano" che lo ha aiutato. Solo dopo questo periodo sarà autonomo e potrà decidere quanto chiedere per ogni suo lavoro. Nessuno lo controllerà.

Anvarjon, leader di un gruppo di lavamacchine e venditori di sacchetti, Dušanbe⁵¹.

Buona parte dei bambini di strada sniffa colla o benzina, oppure mastica il *nos* [polvere verde, un tipo di tabacco da masticare che viene ricavato dall'omonima pianta diffusa nelle regioni meridionali dell'Asia centrale]. Diffuso è anche l'uso di bevande alcoliche e di sigarette⁵²:

Ci sono certi bambini del mercato Sachovat che vengono a torturarci. Prendono carte di giornale, petardi e ce li infilano tra le dita mentre dormiamo... Come possiamo accorgerci di quello che accade se stiamo dormendo? E così bruciamo... Vedi, le mie mani sono bruciate. E quando dormiamo possono venire e infilarci nel naso sigarette accese o il *nos*. L'hanno fatto con Churšed l'altra notte: stava per morire, non la smetteva più di vomitare dalla quantità di *nos* che gli avevano infilato nel naso. Quando si è svegliato si è trovato in mezzo a una rissa. I ladri girano con i coltelli. Li usano, senza problemi. Gli hanno fatto un taglio sulla mano.

⁴⁹ Intervista realizzata dagli operatori di Save the Children nel periodo di dicembre-marzo 2004. Riportate in Ibidem.

⁵⁰ K. Davlatmurod, *Dety*, op. cit., p. 5.

⁵¹ Ibidem.

⁵² C. Munsch, *Street Children*, op. cit., p. 23.

Saferbek, 14 anni, Dušanbe⁵³.

È raro vedere bambine nelle gang di strada, intrappolate invece nel racket della prostituzione gestito da adulti. C'è comunque un continuo contatto tra i bambini di strada e le baby-prostitute. Il sesso tra bambini è una pratica largamente diffusa: quando i bambini se lo possono permettere hanno rapporti sessuali con le baby-prostitute del quartiere, ma nella maggior parte dei casi i rapporti avvengono tra ragazzini dello stesso sesso. Può accadere che l'*apščak* e gli altri "anziani" del gruppo costringano i più piccoli ad avere rapporti sessuali con loro, in una sorta di rito di iniziazione alla vita della banda. Tutto ciò sta aumentando esponenzialmente il rischio di contrarre l'aids e altre malattie veneree⁵⁴.

ISTITUTI STATALI E CENTRI APERTI DALLE ONG

Lo stato offre un sistema di istituti – chiamati dai bambini "prigioni" – molto limitato. Tutti i centri statali sono "chiusi": i bambini vivono e ricevono un'istruzione e il contatto con l'esterno, con la società, con la famiglia è minimo. La maggior parte delle strutture soffre di una cronica mancanza di fondi e non offre nessuna reale riabilitazione: si crea, al contrario, una barriera insormontabile tra i "bambini degli istituti" e "gli altri". Una volta fuori, i bambini vengono lasciati a se stessi: per la maggior parte è inevitabile il ritorno alla strada⁵⁵.

Il centro più noto e temuto dai bambini che vivono o lavorano in strada è il *priemnik-raspredelitel'*. Ne esiste solo uno in Tagikistan che, non a caso, si trova a Dušanbe, ed è letteralmente un centro di "raccolta e distribuzione" dei bambini catturati nelle strade dalla polizia: qui vengono raggruppati provvisoriamente finché la Kommissija po Delam Nesoveršen-

noletnyh [Commissione per gli affari dei minori], non decide la loro destinazione finale. Il soggiorno massimo previsto è di trenta giorni, prorogabile di altri trenta. Mentre i bambini si trovano nel *priemnik-raspredelitel'* le autorità cercano di rintracciarne la famiglia d'origine. Nei primi cinque mesi del 2005 sono passati per questo centro 156 bambini: 142 maschi e 14 femmine. La maggioranza, 138, è stata riportata dalla famiglia, 4 sono stati internati nello *spec-ptu* [scuola tecnico professionale], 2 alla *spec-škola* [scuola speciale] e 12 sono scappati. Se dopo i due mesi di permanenza massimi la famiglia non viene rintracciata il bambino risulta essere orfano. Un bambino definito come "orfano" non è sempre senza genitori: a volte genitori disperati rinunciano alla patria potestà affinché i propri figli possano essere nutriti ed educati negli orfanotrofi di stato; altre volte, i bambini non sono registrati all'anagrafe e privi di documenti è impossibile rintracciare le famiglie d'origine: questo in molti casi è una conseguenza della guerra, in altri, anche se la percentuale è molto bassa, si tratta di famiglie che non registrano i figli poiché non hanno i soldi necessari per coprire i costi burocratici⁵⁶. La Commissione per gli affari dei minori decide in questo caso se indirizzare il bambino verso uno dei cinque *dom rebenka* [casa del bambino] (0-6 anni), o uno dei nove *internat* (6-14 anni).

I bambini tra 11 e 14 anni e le bambine tra 11 e 16 anni che hanno commesso qualche tipo di reato, su decisione della Commissione per gli affari dei minori, vengono internati nelle *spec-škola*, all'età di 16 anni passano allo *spec-ptu* dove restano fino al compimento della maggiore età. Per i reati più gravi è prevista la *vospitatel'naja kolonija* [colonia rieducativa], destinata ai maschi tra 14-18 anni. Nella colonia rieducativa non vengono accettate bambine, che restano nella *spec-škola* fino ai 16 anni, terminan-

⁵³ Intervista realizzata dagli operatori di Save the Children nel periodo di dicembre-marzo 2004, citato in *Ibidem*.

⁵⁴ Informazione acquisita durante le mie interviste con i membri delle Ong di Dušanbe.

⁵⁵ S. Ašrapova e M. Chalikova, *Charakteristika problem devoček-sirot, vypuskníc institutov gosudarstvennovo popečeniija Ta-džikistana*, Dušanbe 2006, pp. 1-5.

⁵⁶ Secondo l'ultimo *Report on children* redatto dall'Unicef attualmente l'88% dei bambini in Tagikistan viene registrato entro il quinto anno di età.

do di scontare la pena direttamente nelle carceri per adulti in condizioni di reclusione particolarmente dure. Nella maggior parte dei casi i reati commessi sono piccoli furti, tuttavia anche vagabondaggio, assenze ingiustificate dalla scuola, disubbidienza possono essere giudicati motivi sufficienti per essere rinchiusi. Il periodo di reclusione, di norma, non deve essere superiore ai tre anni, ma per i minori che dimostrino un comportamento recidivo la pena può essere prolungata⁵⁷.

Accanto agli istituti statali esiste una fitta rete di centri aperti da organizzazioni non governative locali e internazionali, a volte anche in accordo con enti governativi. Durante la guerra civile le organizzazioni internazionali dispensavano ingenti fondi ai centri di accoglienza per i profughi che dalle regioni meridionali cercavano rifugio nella capitale. Una volta rientrata l'emergenza, i fondi diminuirono sensibilmente, e molti dei centri, nonostante la dilagante povertà e l'instabilità sociale, entrarono in forte crisi. Un esempio emblematico di questa situazione è la parabola del Refugee Children and Vulnerable Citizen: nato ai tempi della guerra civile, riceveva un importante sostegno dalle maggiori organizzazioni internazionali. Per alcuni anni, fino al 2006, ha funzionato come centro di sostegno ai bambini bisognosi. Oggi sta cessando ogni forma di attività: il *noč-leg* è stato chiuso, i corsi non sono più partiti, i pochi insegnanti rimasti vengono pagati con la farina ricevuta dagli aiuti umanitari, il comune ha deciso di requisire i locali e chiudere definitivamente il Refugee Children and Vulnerable Citizen.

Oggi le organizzazioni internazionali finanziano specifici programmi per un determinato periodo di tempo, normalmente due anni. Se il finanziamento non viene rinnovato, è molto difficile garantire continuità a programmi ben avviati che spesso subiscono una fase di deca-

denza, vanificando i progressi compiuti. I centri sono totalmente dipendenti dalle donazioni straniere e, per ora, il "passaggio di consegne" alla società civile tagika è ancora agli inizi.

A Dušanbe sono attivi anche centri che si occupano del recupero scolastico dei bambini lavoratori; centri che si propongono come alternativa agli istituti statali per i minori colpevoli di reati meno gravi; centri che offrono attività di doposcuola. Il centro Sachovat⁵⁸, dal nome di uno dei quartieri periferici della capitale, è stato ad esempio aperto alla fine di agosto del 2006 con lo scopo di favorire il recupero scolastico dei bambini lavoratori con un programma pilota di soli sei mesi. I programmi di recupero scolastico sono due: i bambini con meno di 14 anni studiano qui in attesa di essere reinseriti e completare il loro percorso nelle scuole pubbliche; gli adolescenti tra i 14 e i 18 anni che, a parte casi eccezionali, sono ormai troppo grandi per essere inseriti nel ciclo di educazione di base, e qui possono ottenere un certificato professionale che li faciliti nella ricerca di un lavoro. Vista la situazione difficile in cui versano le famiglie, non viene imposto che i bambini lascino il lavoro: alla mattina lavorano, per lo più puliscono macchine nelle vie in prossimità del centro, e al pomeriggio seguono le lezioni⁵⁹.

Il centro Nasli Navras [in tagiko Giovane generazione], aperto nel 2004, rappresenta il primo progetto di giustizia alternativa per minori nel paese. Gli sforzi degli operatori sono diretti alla riabilitazione dei minori in conflitto con la legge e al loro reinserimento sociale. Per fare ciò, viene richiesto un ampio coinvolgimento della famiglia: il centro è diurno e finite le le-

⁵⁸ Il progetto è stato avviato con il finanziamento di Save the Children UK e il patrocinio del Ministero dell'Educazione tagiko.

⁵⁹ Save the Children e il Ministero dell'Educazione hanno stabilito che i certificati siano riconosciuti e che le scuole siano disponibili ad accettare i bambini aiutandoli a inserirsi in un contesto di educazione formale. Prima di essere riammessi alle scuole statali viene fatto un test che indica la classe in cui il bambino dovrà essere reinserito: nella maggior parte dei casi il bambino riesce a inserirsi nelle classi superiori della scuola primaria, pur non avendo mai frequentato la scuola o avendola abbandonata molto presto.

⁵⁷ Dati esposti nell'ultimo bollettino diffuso a Dušanbe, *Deti Tadžikistana*, steso dall'Unicef in collaborazione con la Commissione governativa per i diritti del fanciullo risalgono al novembre del 2005.

zioni i bambini tornano a casa. Il centro è stato istituito nel quartiere Sino, perché caratterizzato dal più alto livello di criminalità minorile della capitale⁶⁰. Gli adolescenti e i bambini inviati qui hanno tra i 10 e i 18 anni⁶¹ e nel 95% dei casi sono accusati di furto, sintomo del legame tra criminalità minorile e impossibilità di arginare la povertà e il disagio diffuso tra la popolazione. Non tutti i bambini della città possono accedere ai programmi di giustizia alternativa, ma solo quelli che risiedono nei quartieri in cui il progetto è stato avviato (a oggi quindi soli i quartieri Sino e Firdavsi di Dušanbe).

Altre strutture, invece, sono considerate centri ludico-culturali: per fare fronte alla scarsa qualità dell'educazione e all'impossibilità per molti bambini di riceverne una, offrono attività di formazione parascolastica (corsi di lingua, computer, sport, falegnameria, meccanica, ricamo, giornalismo, diritto). Ne è un buon esempio il Dom Molodeži [Casa della gioventù], un centro a metà strada tra un centro benefico e una scuola privata, che, grazie all'alta qualità dei servizi offerti, attira anche giovani ragazzi delle famiglie benestanti offrendo loro servizi a pagamento: in tal modo, anche in assenza di finanziamenti può garantire il proprio sostentamento e tenta di abbattere la barriera tra

i bambini disagiati e "gli altri".

Questi progetti sono un buon punto di partenza, ma da soli non possono risolvere la situazione del disagio minorile nel paese: è necessaria una risposta della società e delle autorità. Se infatti i menzionati progetti pilota, estesi alle regioni più colpite dal lavoro e dalla criminalità minorile, possono arginarne i danni, non sono in grado di estinguere le loro cause scatenanti, in primo luogo la povertà e il diffuso malessere sociale. Solo alleviando lo stato di povertà in cui versa gran parte della popolazione e offrendo servizi assistenziali efficienti alle famiglie più bisognose si può pensare a un reale e progressivo miglioramento. Questo deve essere accompagnato da un risveglio della società civile e dei meccanismi di solidarietà tradizionale, che si sono rivelati in passato molto efficaci e, anche oggi, potrebbero tornare a occupare un ruolo primario nella lotta alla povertà.

Le giovani generazioni saranno indispensabili nel determinare il futuro del Tagikistan, per questo solo restituendo dignità e serenità all'infanzia si potrà guardare con ottimismo alle sorti di questo paese.

⁶⁰ R. Harvey, *Rukovodstvo k pilotnomu proektu po otpravleniju al'ternativnogo provosudija v otnošenii nesovershennoletnich*, Dušanbe 2006, pp. 4-10.

⁶¹ Questi bambini possono essere divisi in due categorie: gli adolescenti tra i 14 e i 18 anni processati nel tribunale regionale dopo aver commesso per la prima volta un reato lieve; i bambini e ragazzi tra i 10 e i 18 anni fermati dalla polizia, dalla procura o dalla Commissione per gli affari dei minori con l'accusa di aver commesso un reato o aver avuto atteggiamenti antisociali. Le autorità che possono decidere se inviare il singolo bambino nel programma di riabilitazione alternativa sono: nel caso in cui il bambino abbia commesso qualche violazione lieve della legge, la procura e l'ufficio regionale per gli affari interni, ex ispettorato per le questioni dei minori; invece, se il bambino arriva ad affrontare il processo, gli organi preposti sono il tribunale e la Commissione per gli affari dei minori. Anche se non esiste un tribunale minorile, si sta affermando la consuetudine di far giudicare le questioni dei minori a un numero ristretto di giudici che abbiano seguito dei corsi di aggiornamento e sensibilizzazione: questo è un tentativo di uniformare i criteri di giudizio sulle cause dei minori. Informazioni tratte dalle interviste da me realizzate con i responsabili del centro Nasli Navras.

APPENDICE FOTOGRAFICA 'IMMAGINI DAL TAGIKISTAN'



Il Tagikistan dopo il crollo dell'Urss ha eretto i suoi nuovi, monumentali simboli: Lenin è stato abbattuto e sostituito dalla gigantesca opera architettonica dedicata a Ismail Somoni, nucleo della simbologia costruita a tavolino dalla fazione kuljab che pone al centro il culto del primo sovrano persiano. Ex-Leninskaja ploščad', oggi piazza Somoni.

[Dušanbe, febbraio 2007; fotografia dell'autrice]

Nel parco centrale di Dušanbe resta l'ultima statua di Lenin della capitale. I saggi tagiki, a pochi metri di distanza, voltano le spalle al fautore della Rivoluzione bolscevica, indicando la direzione opposta, quella che da qualche anno sta percorrendo il Tagikistan: Islam, nazionalismo, origini persiane.

[Dušanbe, febbraio 2007; fotografia dell'autrice]





Vestigia dell'Urss: 'Eroi dell'Unione sovietica dal Tagikistan'. Lo sforzo eroico del paese nella Grande guerra patriottica è l'unico elemento salvato al rifiuto storico dell'epoca sovietica, alla rivisitazione sistematica del passato.

[Parco monumentale dedicato alla Velikaja Otečestvennaja vojna, Dušanbe, febbraio 2007; fotografia dell'autrice]

A Gissar, città a 16 km da Dušanbe, nella madrasa occupata in epoca sovietica dai soldati dell'Armata rossa, si conservano le fotografie degli eroi tagiki della Grande guerra patriottica, oggi piccolo museo della memoria.

[Museo di Gissar, Febbraio 2007; fotografia dell'autrice]



Il venerdì è giorno di preghiera a Dušanbe e gli uomini si recano numerosi alla moschea centrale della capitale per pregare. La moschea, l'unica davvero imponente in tutta la capitale fu costruita nel 1992 e si trova in ulica Rudaki, la via centrale dedicata al mitico poeta e intellettuale, fondatore della letteratura persiana classica, Abdullah Jafar Ibn Mohammad Rudaki, altro pilastro del nuovo orientamento culturale.

[Dušanbe, febbraio 2007; fotografia dell'autrice]



Altra colonna portante del Tagikistan post-sovietico: il presidente Emomali Rahmonov, o come dal 21 marzo del 2007 (giorno del *No-vruz*, la più importante festa tagika di origine zoroastriana) si fa chiamare, Emomali Rahmon, rifiutando il suffisso *-ov* ha dato nuovo impulso al processo di 'de-russificazione' del paese. L'immagine del presidente capeggia l'ingresso di un centro per disabili, da lui fortemente voluto, a qualche chilometro dalla capitale.

[Čerbuch, gennaio 2007; fotografia dell'autrice]

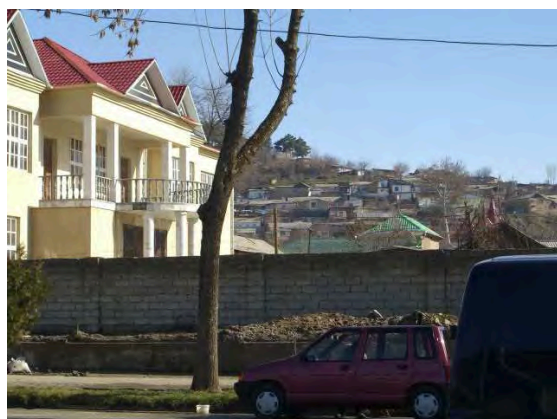
Il presidente Rahmon, promette grano in abbondanza al popolo tagiko. Manifesto appeso per le vie della capitale tagika.

[Dušanbe, febbraio 2007; fotografia dell'autrice]



Il presidente con i 'suoi' bambini di strada. Questa imponente immagine accoglie chi si prepara ad entrare in una delle cinque *doma rebenka* della capitale.

[Dušanbe, febbraio 2007; fotografia dell'autrice]



La bella casa in muratura su due piani contrasta in modo stridente con le numerose strutture abitative precarie e poverissime che si trovano su questa collina a pochi metri dalla via principale della capitale. Molte sono le famiglie povere che vi abitano e che oggi sono minacciate dal progetto di riqualificazione della zona.

[Čerbuch, gennaio 2007; fotografia dell'autrice]

Quartiere degradato della collina di baracche a Dušanbe.

[Dušanbe, febbraio 2007; fotografia dell'autrice]



Bambini giocano nelle strade di uno dei quartieri periferici della città.

[Dušanbe, febbraio 2007; fotografia dell'autrice]



Immagini di degrado e sfruttamento nel pieno centro della capitale tagika. Una banda di baby-mendicanti: i più grandi controllano i guadagni dei piccoli questuanti. Bambine che, tenendosi per mano, scappano dalla *milicija* temendo di essere catturate e portate in uno degli istituti statali per aver compiuto 'attività antisociali', quali sono considerate mendicizia e vagabondaggio. Bambini che frugano nella spazzatura, sperando di trovare qualche cosa di utile per la sopravvivenza.
[Dušanbe, gennaio 2007; fotografie dell'autrice]

Bambini al lavoro. Moltissimi sono quelli che lavorano nei bazar della capitale: trasportano grandi carrelli colmi di merci, le *aroba*. A Dušanbe i bazar sono moltissimi: Zelenyj Bazar (il famoso, antico 'mercato verde' oggi rinominato Shah Mansur), il Putovskij Bazar, il Rynok Sahovat, il Rynok Sultoni Kabir, il Rynok Zarafshon, il Rynok Vodonasosnaja e il Rynok Kovron. Altri bambini puliscono macchine. L'intera città è un pullulare di piccole braccia alle prese con lavori da adulti.

[Dušanbe, febbraio 2007; fotografie dell'autrice]





I volti dei bambini lavoratori del mercato più vecchio della città, lo Zelenyj Bazar, nel pieno centro di Dušanbe. La maggior parte trasporta le *aroba* o i sacchetti dei clienti del mercato. Nessuno resiste alla tentazione della macchina fotografica.

[Dušanbe, gennaio 2007; fotografie dell'autrice]





Un 'lavoro da bambine'. Custodi di cabine telefoniche che utilizzano telefoni fissi collegati alla rete: l'incarico delle piccole sorveglianti è quello di accertarsi che non vengano rubati gli apparecchi e riscuotere i soldi di chi li utilizza.

[Dušanbe, gennaio 2007; fotografia dell'autrice]

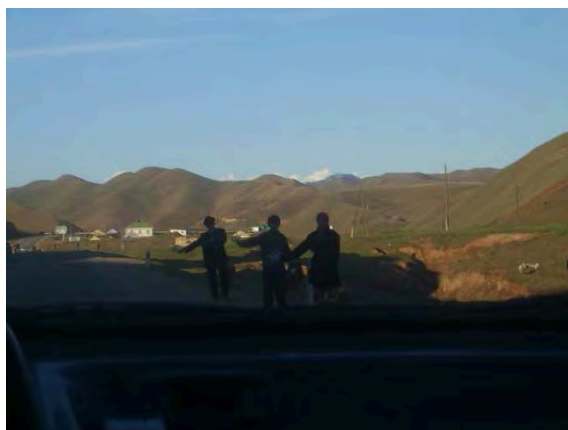
Bambine che prendono l'acqua al fiume in un paesino senza acqua ed elettricità nei pressi della località montana di Varzob. Il piccolo centro abitato è collegato alla capitale solo attraverso una strada sterrata, difficilmente percorribile soprattutto nei mesi invernali.

[Dušanbe, gennaio 2007; fotografia dell'autrice]



Le *arroba* vengono utilizzate anche come bancarelle dove le bambine, insieme alle madri, vendono semi, dolci e caramelle.

[Dušanbe, febbraio 2007; fotografia dell'autrice]



Nelle zone collinari e montuose i bambini passano ore al ciglio dell'unica strada asfaltata che collega la capitale alle grandi città del sud del paese, offrendo fiori di stagione agli automobilisti di passaggio. I bambini che vivono in queste aree sono spesso impiegati per il pascolo del bestiame.

[Montagne a sud di Dušanbe, febbraio 2007; fotografie dell'autrice]

La regione agricola di Chatlon fu una delle aree più devastate dalla guerra civile. Oggi nella capitale, Kurgan-Tjube (Qurganteppa secondo il nome tagiko attualmente in uso) il lavoro minorile è diffusissimo. Al lato della strada scorre un canale di scolo: l'acqua che vi si raccoglie viene usata dai ragazzini per lavare le macchine dei clienti.

[Kurgan-Tjube, febbraio 2007; fotografia dell'autrice]



Attorno al mercato centrale di Kurgan-Tjube, città non lontana dalla frontiera con l'Afganistan, molti sono i lustrascarpe che attendono i clienti in ginocchio con gli strumenti da lavoro. Lavorano tutto l'anno: puliscono le scarpe dal fango nelle stagioni invernale e dalla polvere della città rovente per la maggior parte dell'anno (d'estate qui si sfiorano i 50 gradi). Molti bambini abitano nei villaggi e si spostano ogni giorno verso la città in cerca di lavoro.

[Kurgan-Tjube, febbraio 2007; fotografie dell'autrice]



In linea con il processo di riabilitazione della forza di reazione ai problemi comunitari Save the Children ha sostenuto nelle scuole la creazione dei Comitati comunitari per l'educazione: vi partecipano i genitori, i membri del *mahalla*, i leader religiosi locali, i rappresentanti dell'amministrazione scolastica, i responsabili locali del dipartimento dell'educazione e i membri delle Ong. Insieme stilano la lista delle priorità e delle azioni urgenti da realizzare per migliorare la scuola e la comunità. Il progetto prevede anche la creazione di comitati studenteschi nelle scuole di ogni grado, così che gli alunni, eleggendo i propri rappresentanti, possano divenire attori consapevoli del miglioramento del sistema-scuola e si facciano promotori del cambiamento sociale. Save the Children supporta finanziariamente i progetti ma si richiede uno sforzo alla comunità: normalmente questa raccoglie il 40% dei fondi totali.

[Kolchozabad, (Chatlon), febbraio 2007; fotografia dell'autrice]



La mappa del villaggio di Kolchozabad è stata disegnata dal Comitato comunitario per l'educazione. Grazie a questa mappa e a una particolare simbologia si individuano le famiglie numerose, bisognose o con bambini disabili e si invita la comunità a sostenere in modo particolare questi nuclei.

[Kolchozabad, (Chatlon), febbraio 2007; fotografie dell'autrice]





Il *priemnik-raspreditel'*
[Dušanbe, gennaio 2007; fotografia dell'autrice]



Il centro Sachovat
[Dušanbe, gennaio 2007;
fotografia dell'autrice]



Il centro RCVC – Refugee Children
and Vulnerable citizen
[Dušanbe, gennaio 2007; fotografia dell'autrice]

I bambini del Tagikistan
[Gennaio-febbraio 2007; fotografie dell'autrice]



INDICE

IMMAGINI

Alessandra Agostinelli, "Collezionisti italiani alla Biennale del dissenso: Franco Miele, Alberto Morgante e Alberto Sandretti"

239-288

Collezionisti italiani alla Biennale del dissenso: Franco Miele, Alberto Morgante e Alberto Sandretti

Alessandra Agostinelli

◇ eSamizdat 2009 (VII) 1, pp. 239-288 ◇

LA Biennale di Venezia del 1977, passata alla storia come la “Biennale del dissenso”, è stata oggetto, a causa degli insiti risvolti politici, di un caso diplomatico internazionale. La scelta di dedicare una manifestazione culturale alla tematica del dissenso nei paesi dell’est ha sollevato l’indignazione e le proteste dei governi di Mosca e dei paesi del blocco sovietico che hanno tentato in ogni modo di arrestare lo svolgimento della biennale. Il Pcus non voleva che l’occidente venisse a conoscenza della reale portata del fenomeno della dissidenza interna che minacciava di far implodere il sistema socialista sovietico; al contempo il governo dell’Urss rischiava di subire pesanti sanzioni per il mancato rispetto degli accordi internazionali sui diritti civili e sulla circolazione della cultura. Questi i reali motivi che hanno portato le autorità sovietiche a fare pressioni sul governo italiano, e in particolar modo sul Pci, affinché l’edizione sul dissenso venisse annullata.

D’altro canto, la decisione di trattare un tema così controverso conteneva fin dal principio un obiettivo politico: rappresentava l’occasione per il Partito socialista italiano, di cui faceva parte il presidente della Biennale del tempo, Carlo Ripa di Meana, di sancire l’inizio di un nuovo corso politico indipendente dalle posizioni del Partito comunista italiano, e di conseguenza da quelle del Pcus.

Di particolare rilevanza, tra gli eventi in programma alla biennale del 1977, l’esposizione *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale*, curata da Enrico Crispolti e Gabriella Moncada Di Milia, che ha delineato la situa-

zione delle tendenze non conformiste in Unione sovietica dagli inizi degli anni Sessanta in poi, presentandosi dunque come un’organica e approfondita testimonianza di un ventennio di arte underground.

Il contributo dei collezionisti europei alla mostra è stato assolutamente fondamentale: dato l’ostruzionismo diplomatico in cui si sono imbattuti i curatori, e la censura imposta agli artisti dalle autorità sovietiche, essi hanno rappresentato, assieme alle gallerie d’arte, la fonte principale per il reperimento delle opere esposte¹. Recenti studi hanno analizzato la specificità della partecipazione italiana, forse secondaria rispetto alla preminenza francese, ma di indubbia importanza per la buona riuscita dell’evento². Per la disponibilità di materiale documentario e per la quantità e la varietà delle opere prestate, tre collezioni in particolare sono state oggetto di studio: la collezione Miele, la collezione Morgante e la collezione Sandretti.

La raccolta di Franco Miele, pittore, poeta, storico e critico d’arte, è diventata inaccessibile dopo la sua morte, avvenuta nel 1983³.

¹ La scelta di dedicare la manifestazione al tema del dissenso nei paesi dell’est, annunciata dal presidente Carlo Ripa di Meana durante la conferenza stampa di presentazione della Biennale, ha provocato un incidente diplomatico con i governi del blocco sovietico che si sono rifiutati di collaborare alla realizzazione della mostra. L’*impasse* è stata superata grazie all’intervento dei collezionisti privati europei che hanno rappresentato, dato l’ostruzionismo operato dai paesi dell’est, l’unico canale di divulgazione dell’arte underground in occidente.

² Si veda, anche per tutta la bibliografia sull’argomento, A. Agostinelli, *Collezionisti italiani alla Biennale del Dissenso* [tesi di laurea], Università Ca’ Foscari, Venezia 2007-2008.

³ Idem, “Franco Miele: breve ritratto”, *eSamizdat*, 2008 (VI), 1, pp. 215-218.

Le sue scelte collezionistiche hanno risentito delle personali idee sulla preminenza della figuratività rispetto all'astrattismo.

Alberto Morgante ha conosciuto Franco Miele negli anni Sessanta: è stato proprio quest'ultimo ad avviarlo alla passione per l'arte russa e sovietica⁴. A quel periodo risalgono le prime acquisizioni di opere russe, giunte clandestinamente in Italia grazie all'intermediazione di Miele. L'attuale raccolta, conservata ad Avezzano, spazia dalle avanguardie russe d'inizio Novecento (risaltano i nomi di Malevič, Tatlin, Rodčenko) all'underground sovietico degli anni Sessanta; quest'ultima tendenza spicca all'interno della raccolta per l'eccezionale presenza numerica di opere di Oskar Rabin, Vladimir Nemuchin, Lidija Masterkova, Vladimir Jakovlev, Dmitrij Krasnopevcev, Ernst Neizvestnyj e soprattutto di Vasilij Sitnikov.

Alberto Sandretti, ottimo conoscitore della realtà dell'est europeo, possiede una tra le più ricche ed eclettiche raccolte d'arte russa: consta di almeno millequattrocento pezzi tra dipinti, sculture e manufatti tradizionali, attualmente conservati presso il Mart di Rovereto.

I nomi di questi collezionisti, assieme a quelli di altri, non compaiono nel catalogo della mostra: si accenna in modo generico soltanto al luogo di provenienza delle varie opere appartenenti alle raccolte⁵. Probabilmente i prestatori hanno preferito rimanere nell'anonimato per tutelarsi nei confronti delle spiacevoli conseguenze che un'edizione così politicamente schierata avrebbe potuto determinare, oppure si è trattato di un espediente per non apparire agli occhi dell'opinione pubblica dei paladini della causa dissidente.

Grazie a delle ricerche documentarie, si è ora in grado di dire con certezza quali opere, fra

quelle presentate alla biennale del 1977, appartengono alle collezioni trattate in questo articolo. Presso l'Archivio storico delle Arti Contemporanee (Asac) di Venezia, riaperto al pubblico nel 2008, è stato possibile reperire la lista delle opere prestate da Miele e Sandretti.

In riferimento al primo risultato⁶: *Figura* (1970), *Maternità* (1970), *Omaggio a Pasternak* (1969), *Omaggio a Solženicyn* (1969), di Elij Beljutin; *Pesce* (1964), di Anatolij Brusilovskij; *Hippies (cantastorie) a Mosca* (1972); *Le trombe del giudizio universale* (1972), *Il Samovar* (1974), di Vjačeslav Kalinin; *Ritratto di Puškin* (1971), *Narciso negro* (1971-72), *Proteo* (1970), *Silenzio (crocifissione)* (1968), *Composizione* (1968), di Otari Kandaurov; *Il bacio* (1963), *La crocifissione* (1971), *Torso* (1968), *Figura di profilo* (1973), *Gigantomachia* (1968), di Ernst Neizvestnyj; *Due carte* (1965), di Vladimir Nemuchin; *Come si dipingeva una volta* (1972), di Dmitrij Plavinskij; *Dieci rubli* (1970), *Giornale di contadini e baracche* (1970), di Oskar Rabin; *Trittico* (1945), *La cieca*, (1968 circa), *Nudo in movimento* (1974), *Figura* (1970), *Nudo accovacciato* (1970), *Autoritratto e corvi sul Cremlino* (1969-70), di Vasilij Sitnikov; *Natura morta e uccello* (1971), di Eduard Štejnberg; *Figure e animali alla finestra* (1970), *Immagini nel cimitero* (1972), *Dalla finestra* (1970), di Boris Svešnikov; *Ritratto di famiglia* (1961), *Natura morta* (1969), di Vladimir Vejsberg.

Si tratta di trentaquattro dipinti e sculture d'orientamento figurativo, ascrivibili a quattro delle sette categorie (figurazione espressionista e figurazione lirica; gesto, materia, immagine; astrazione post costruttivista e astrazione organica; cinetismo; figurazione surreale; ironia e altro, intorno al quotidiano; mediazione concettuale, comportamento e azioni collettive) individuate dai curatori al fine di tratteggiare un percorso comprensivo delle tendenze

⁴ "Da Avezzano con passione: un pezzo di Russia in Abruzzo. Alberto Morgante e la storia della sua collezione", a cura di S. Burini, Ivi, pp. 219-221.

⁵ *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale*, a cura di E. Crispolti e G. Moncada, Venezia 1977.

⁶ L'elenco delle opere prestate da Miele è contenuto nella busta n. 346, relativa all'anno 1977, del Fondo storico arti visive dell'Asac.

caratterizzanti la nuova arte sovietica⁷:

– figurazione espressionista e figurazione lirica: al suo interno sono raggruppati due orientamenti tendenzialmente opposti, accomunati tuttavia dal loro ricorso al figurativismo: la corrente espressionista, che si contraddistingue per la sua visionaria e drammatica sensibilità, e quella lirica, che partendo dall'indagine della realtà sensibile, si innalza ad una dimensione superiore, di ordine spirituale. Alla prima appartengono i lavori di Vjačeslav Kalinin, Ernst Neizvestnyj, Oskar Rabin; nella seconda si inseriscono le opere di Vasilij Sitnikov e Vladimir Vejsberg; le tele di Boris Svešnikov, invece, sono riconducibili ad entrambe le tendenze.

– gesto, materia, immagine: analizza lo sviluppo dell'informale sovietico, nato negli anni Cinquanta in seguito al contatto con le correnti artistiche occidentali. Peculiare nella situazione russa la fusione dell'elemento gestuale e di quello figurativo attraverso l'utilizzo dei meccanismi d'automatismo segnico mutuati dal surrealismo e dall'espressionismo astratto americano. Tuttavia l'originalità del contenuto, derivante dallo specifico background sovietico, porta l'opera a una nuova attualità. Tra gli artisti figurano Elij Beljutin, Vladimir Nemuchin e Dmitrij Plavinskij.

– astrazione post-costruttivista e astrazione organica: raggruppa posizioni anche molto differenti da loro, accomunate però dalla presa di distanza, più o meno esplicita, dalle istanze figurative. L'unico pittore inserito in questa categoria e presente all'interno della Collezione Miele è Eduard Štejnberg.

– figurazione surreale: questa sezione si qualifica per la varietà degli orientamenti espressi al suo interno; alla base vi è comunque un'adesione ai principi ispiratori del surrealismo e del dadaismo, ricontestualizzati tuttavia in una

dimensione nuova, nella quale l'eco della tradizione culturale sovietica è ancora forte. A questa categoria appartengono le opere di Otari Kandaurov e Anatolij Brusilovskij.

In un secondo momento è stato attuato un confronto tra i titoli compresi in tale lista e quelli citati nel catalogo. Si è subito presentato un ostacolo: le opere corredate dalla relativa fotografia non erano molte, pertanto non era possibile associare a tutti i titoli un'immagine. Vista l'inaccessibilità della collezione, il problema è stato risolto attingendo a varie fonti: alcune riproduzioni sono state tratte dal catalogo relativo alla mostra di Venezia, altre dal catalogo della mostra di Torino del 1978, ugualmente intitolato *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale*⁸, mentre altre ancora risultano pubblicate nel volume scritto dallo stesso Miele, *L'avanguardia tradita*, esauriente studio sull'arte russa e sovietica dall'Ottocento al periodo kruščeviano.

Non è stato possibile rinvenire le fotografie delle opere elencate di seguito: *Pesce* di Anatolij Brusilovskij; *Il Samovar* di Vjačeslav Kalinin; *Silenzio (crocifissione)* di Otari Kandaurov; *Composizione* di Otari Kandaurov; *Figura di profilo* di Ernst Neizvestnyj; *Nudo in movimento* di Vasilij Sitnikov; *Dalla finestra* di Boris Svešnikov.

La Cieca di Sitnikov, era al tempo di proprietà di Dante Salvadori, un medico abruzzese amico di Miele e di Morgante, che aveva acquistato l'opera direttamente da Miele, per conto di Sitnikov, nel 1972, dopo la mostra dell'artista ad Avezzano.

Una decina di dipinti appartenevano, invece, ad Alberto Morgante: tuttavia essi risultavano di Miele, poiché quest'ultimo aveva seguito

⁷ Come ha puntualizzato il curatore della mostra, Enrico Crispolti, si trattava di categorie modulate sull'arte occidentale, ma che al contempo erano riconducibili alle tendenze stilistiche della tradizione russa, *La nuova arte sovietica*, 1977, op. cit., p. 45.

⁸ *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale*, a cura di E. Crispolti e G. Moncada, Torino 1978; la maggior parte delle opere esposte alla Biennale di Venezia del 1977 sono state esposte anche alla mostra di Torino: tra queste anche le opere prestate da Miele all'edizione della Biennale dedicata al Dissenso.

personalmente la trattativa con la Biennale e ne aveva concesso il prestito dichiarandole sue.

Si trattava di: *Figura* (1970), di Vasilij Sitnikov; *Cantastorie a Mosca (Hippies)* (1972), di Vjačeslav Kalinin; *Il suicida (o Gigantomachia)*, *Crocifissione* (1971), di Ernst Neizvestnyj; *Giornale di contadini e baracche* (1970), di Oskar Rabin; *Immagini nel cimitero* (1972), di Boris Svešnikov; *Natura morta* (1969), di Vladimir Vajsberg; *Omaggio a Pasternak* (1969), *Omaggio a Solženicyn* (1969), di Elij Beljutin; *Proteo* (1970), di Otari Kandaurov.

Per la loro identificazione, data l'assenza del nome del prestatore sia nel catalogo ufficiale della mostra, sia nei documenti d'archivio, fondamentale è stato l'aiuto di Alberto Morgante che ha messo a disposizione il materiale documentario e fotografico riguardante le opere, aggiornato grazie alla recente attività di catalogazione promossa da Silvia Burini.

Attraverso un controllo incrociato tra la lista reperita all'Asac e il catalogo dell'esposizione si è in grado di concludere che tre delle trentaquattro opere presentate da Miele, ovvero il *Trittico* e *Autoritratto e corvi sul Cremlino* di Sitnikov, e *Immagini nel cimitero* di Svešnikov non sono state esposte. Risulta difficoltoso stabilire se l'opera di Neizvestnyj, che nella lista Asac risulta intitolata *Gigantomachia*, corrisponda effettivamente al *Suicidio* della Collezione Morgante; anche se le dimensioni delle due sculture sono quasi identiche, e dal punto di vista formale l'opera di Morgante potrebbe riprodurre il tema mitologico della guerra tra dei giganti, l'impossibilità di stabilire una datazione per quest'ultima impedisce di affermare con certezza se si tratti o meno della stessa opera.

Il numero delle opere prestate da Sandretti ammonta invece a sedici⁹: *Sera* (1965), *Préférence scoperto* (1966), di Vladimir Nemuchin; *Composizione con ricamo* (1965), *Com-*

posizione con cuciture (1967), di Lidija Masterkova; *Drappo rosso* (1967), *Scarabeo* (1966), di Dmitrij Plavinskij; *Composizione con castello* (1974), *Composizione con cerniera* (1974), di Evgenij Ruchin; *Composizione* (1965), *Composizione* (1967), di Eduard Štejnberg; *Profili* (1967), *Multivisione* (1966), *Centauro* (1967), *Cresima* (1967), di Anatolij Brusilovskij; *Deserto*, (1965), di Boris Svešnikov; *Illustrazione per "Le notti bianche" di Fedor Dostoevskij* (1970), di Julij Perevezencev.

Data la mancanza di alcune illustrazioni nel catalogo della biennale, è stata fatta una comparazione tra quest'ultimo e il catalogo della mostra *Arte Contro*, che si è tenuta di recente al Mart di Rovereto, e ha proposto un selezionato gruppo di opere (centottanta) di artisti underground della Collezione Sandretti: sono risultate alcune discordanze per quel che concerne i titoli, la datazione e le misure di alcune opere, ma grazie all'indicazione in appendice ad *Arte Contro* di tutte le opere che hanno partecipato all'edizione del 1977, e grazie alla conferma da parte di Alberto Sandretti che nessuna opera della sua collezione è stata venduta, ogni dubbio è stato fugato¹⁰.

A causa dell'esistenza di più opere raffiguranti il medesimo soggetto e aventi le stesse dimensioni, non è stato possibile rintracciare le

⁹ L'elenco delle opere prestate da Sandretti è contenuto nella busta n. 344, relativa all'anno 1977, del Fondo storico arti visive dell'Asac.

¹⁰ Dipinti la cui identificazione è risultata particolarmente problematica: l'opera di Brusilovskij intitolata *Multivisione* (1966, cm 51x97) nel catalogo *La nuova arte sovietica* corrisponde a *Prospettiva* (1966, mm 478x518) del catalogo *Arte Contro*; le misure non corrispondono, ma l'opera è la stessa; l'opera di Brusilovskij intitolata *Profili* (1967, cm 50x97) nel catalogo *La nuova arte sovietica* corrisponde a *Moltiplicazione del profilo* (1967, mm 472x508) del catalogo *Arte Contro*; le misure non corrispondono, ma l'opera è la stessa; l'opera di Svešnikov intitolata *Deserto* (1965, cm 70x90) nel catalogo *La nuova arte sovietica* corrisponde a *Terreno abbandonato* (1962, cm 70x90) del catalogo *Arte Contro*; le misure corrispondono ma la datazione no; probabilmente è stato commesso un errore di trascrizione al momento della compilazione della lista per i prestiti alla Biennale, poiché in *Arte Contro* si specifica che l'opera è stata acquistata presso l'autore nel 1964. *Arte Contro. Ricerche dell'arte russa dal 1950 ad oggi: opere dal fondo Sandretti del '900 russo*, a cura di A. Obuchova, Milano 2007, p. 130.

immagini relative a *Composizione con castello e Composizione con cerniera* di Evgenij Ruchin.

Le opere prestate da Alberto Sandretti sono inserite nelle categorie:

- figurazione espressionista e figurazione lirica: Boris Svešnikov e Julij Perevezencev;
- gesto, materia, immagine: Vladimir Nemuchin, Lidija Masterkova, Dmitrij Plavinskij e Evgenij Ruchin;
- figurazione surreale: Anatolij Brusilovskij;
- astrazione post-costruttivista e astrazione organica: Eduard Štejnberg.

Grazie all'analisi di tutte queste fonti le varie opere, che nel catalogo della mostra sono indicate come appartenenti a non precisate collezioni italiane, sono state finalmente ricontestualizzate all'interno delle raccolte di origine, permettendo, sebbene in modo parziale, in quanto limitato appunto alle sole opere presentate alla biennale, di ricostruire la consistenza delle collezioni Miele e Morgante, delle quali si avevano notizie scarse o nulle, e della raccolta Sandretti.

INDICE E DIDASCALIE DELLE IMMAGINI

Collezione Miele

➤ **Vasilij Sitnikov, *Trittico*, 1945, tre disegni eseguiti in ospedale psichiatrico (a: cm 11x15,5; b: cm 11x12; avanti e dietro).**

Non sono stati esposti alla mostra *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale*. Non è stato possibile rinvenire la fotografia del terzo disegno che compone il *Trittico* a causa della sua mancata pubblicazione in *L'Avanguardia tradita*, unica fonte disponibile per quel che riguarda le riproduzioni delle opere possedute da Franco Miele.

Questi disegni sono stati realizzati durante (o subito dopo) il periodo trascorso da Sitnikov in un ospedale psichiatrico a Kazan'. Essenziali dal punto di vista compositivo, e delineati con tratti piuttosto sommari, esprimono comunque alla perfezione la sofferenza vissuta dall'artista sulla sua pelle.

In una stanza spoglia un uomo è inginocchiato all'angolo fra le due pareti: nel primo schizzo affonda il viso in un cuscino, mentre nel secondo prega disperato di fronte ad un'icona; significativa la scelta dell'angolo, che nella tradizione russo-ortodossa rappresenta all'interno della casa il luogo meno esposto a sguardi indiscreti, e dunque più consono alla pratica spirituale.

➤ **Vasilij Sitnikov, *Autoritratto e corvi sul Cremlino*, 1969-70, olio e tempera su tela, cm 64x90.**

Non è stato esposto alla mostra *La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale*.

Il Cremlino ricoperto di neve è tipico nella produzione di Sitnikov: fino alla fine della carriera continua infatti a dipingere questo soggetto, simbolo della sua appartenenza alla cultura e al folklore russo. I corvi costituiscono una variante largamente utilizzata dall'artista nelle sue opere; a differenza della cultura occidentale, nell'iconografia russa questi uccelli sono portatori di valori positivi, in quanto annunciano l'arrivo della primavera, come avviene nel celebre quadro di Savrasov *Sono arrivati i corvi neri*, del 1871.

Sulla destra, in primo piano, è presente l'autoritratto del pittore: la sua figura, tuttavia, non è definita in maniera nitida, è solo una sagoma biancastra che se ne sta in disparte, come se l'artista mirasse a identificarsi con un osservatore esterno che si trova al di là della superficie dipinta. La composizione è rifinita con rigore certosino, quasi maniacale: ogni singolo fiocco di neve, ogni battito d'ali è realizzato nei minimi particolari. La visione d'insieme è scenograficamente onirica.

➤ **Vasilij Sitnikov, *Nudo accovacciato*, 1970, disegno e olio su cartone, cm 56x36.**

Una figura femminile si protende con un'espressione sbalordita verso una fonte di luce collocata sulla destra del quadro. La mancanza di tratti anatomici ben definiti e il fondo nebuloso portano il soggetto a perdersi nell'incertezza, nell'intangibilità di una dimensione che tende all'astrazione.

➤ **Vasilij Sitnikov, *La cieca*, 1968 circa, olio su tela, cm 59x38, di proprietà di Dante Salvadori.**

Il titolo dell'opera svela il particolare stato della donna: per suggerire meglio la condizione di cecità Sitnikov ha ommesso di tratteggiare i bulbi oculari, lasciando le cavità vuote; la sensazione di straniamento e disagio trasmessa a chi osserva è accentuata dal fatto che anche la bocca non è stata disegnata.

Probabilmente il dipinto denuncia la mancanza di libertà d'espressione in Unione sovietica: è più prudente non parlare di certi avvenimenti, anzi è meglio non vederli proprio.

Stilisticamente l'opera è simile ad altre di uguale soggetto: i contorni vaghi e irregolari la fondono e al contempo la astraggono dal contesto pittorico, proiettandola in una dimensione onirica.

➤ **Vjačeslav Kalinin, *Le trombe del giudizio universale*, 1972, olio su tela, cm 70x48.**

In primo piano alcune persone tentano, in preda al panico, di sfuggire all'incombente fine del mondo annunciata da un gigantesco cavaliere dell'Apocalisse, impegnato a dar fiato alle trombe del giudizio universale; fa da sfondo alla scena un paesaggio urbano ricoperto dalla neve, che con il suo candore accentua l'intricato groviglio di edifici: con ogni probabilità si tratta del quartiere moscovita sottoproletario di Zamoskvoeč e, ambientazione privilegiata dal pittore nelle sue tele.

I personaggi di Kalinin appartengono contemporaneamente alla dimensione della memoria e a quella della fantasia: sono i protagonisti dei sobborghi popolari frequentati dal pittore stesso, ma sono anche entità frutto della sua immaginazione visionaria. Le sembianze caricaturali, l'irrequietezza e la tensione emotiva che animano i soggetti, portano la composizione a un alto livello d'espressionismo.

➤ **Ernst Neizvestnyj, *Il bacio*, 1963, bronzo, cm 35x20x16.**

Come suggerisce il titolo, la scultura rappresenta una persona nell'atto di mandare un bacio. Il volto tagliente e sfaccettato è il risultato dell'adesione di Neizvestnyj alle idee cubo-futuriste: la compenetrazione dei piani e dei volumi e la moltiplicazione dei punti di vista, conferiscono alla figura dinamismo e vitalità, caricandola di una straordinaria forza esplosiva che si espande verso l'occhio dello spettatore.

➤ **Ernst Neizvestnyj, *Torso*, 1968, bronzo, cm 17x13x12.**

Questo piccolo bronzo rappresenta un soggetto sul quale Neizvestnyj si è spesso cimentato, ovvero l'elaborazione anatomica di alcune parti del corpo umano. Il torso risente delle idee cubiste a cui si accennava sopra, ma qui è presente un maggior realismo che porta il soggetto ad essere più facilmente riconoscibile. La brutalità con cui la mano afferra il seno destro e la cruda cavità del torace caricano l'atmosfera di una drammaticità vibrante, recando forse il ricordo della straziante esperienza vissuta dall'artista durante la sua partecipazione alla Seconda guerra mondiale.

Tecnicamente, l'alto grado di espressionismo è raggiunto tramite l'uso di un accentuato plasticismo e l'introduzione di una forte tensione compositiva.

➤ **Oskar Rabin, *Dieci rubli*, 1970, olio su tela, cm 80x100.**

Una gigantesca banconota da dieci rubli spezzata, sulla quale troneggia il busto di Lenin, è posta in primo piano, volutamente sovradimensionata ed estraniata dal contesto. Sullo sfondo i fumi delle ciminiere definiscono l'orizzonte di un quartiere sottoproletario: verosimilmente si tratta dell'agglomerato periferico di Lianozovo, dove il pittore ha vissuto per qualche anno. Il processo compositivo dei quadri di Rabin è sempre il medesimo: prende simboli della vita sovietica e li colloca in uno scenario povero, degradato, ovvero porta sulla tela la sua esperienza di vita nelle baracche della periferia moscovita, estendendola tuttavia alla globalità della popolazione rus-

sa. Il dramma personale dell'artista diviene dunque dramma universale, fenomeno che non conosce né tempo né spazio: a testimonianza di ciò è il fatto che anche dopo il suo esilio a Parigi, Rabin continua a riproporre le stesse tematiche elaborate in Unione sovietica.

➤ **Boris Svešnikov, *Figure e animali alla finestra*, 1970, olio su tela, cm 60x80.**

Un viso dall'aria assente si affaccia alla finestra e vede sul bordo del davanzale un animaletto che si è arrampicato fin lassù: sembra un soggetto quantomeno curioso, ma è tipico dell'opera di Svešnikov.

La particolare tecnica puntinista usata nei suoi quadri contribuisce a creare un'atmosfera irreali, fantastica, segnata tuttavia da una tangibile malinconia.

➤ **Vladimir Vejsberg, *Ritratto di famiglia*, 1961, olio su tela, cm 67x70.**

Questo quadro è di sicuro precedente alle sperimentazioni geometriche del periodo "metafisico-suprematista": si sa infatti che Vejsberg ha iniziato la sua carriera dipingendo composizioni figurative tradizionali, caratterizzate dall'utilizzo di tecniche neo impressioniste. Il *Ritratto di famiglia* fa parte di una serie dedicata a questo specifico genere, realizzata tra gli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta; le due figure, leggermente allungate, sono delineate con tratti essenziali. In generale si nota la prevalenza di colori chiari, tendenza tipica di tutta la produzione dell'artista.

➤ **Elij Beljutin, *Figura*, 1970, olio su tela, cm 136x50.**

A prima vista l'opera sembra rappresentare un soggetto astratto, ma se si fa attenzione, si nota sulla sinistra il profilo di un volto umano: fronte, occhio, naso e bocca emergono dalla confusione della superficie pittorica, sulla quale l'artista ha scagliato con irruenza il colore, forte della lezione di Jackson Pollock e dell'Informale europeo. Ne consegue una palpabile energia vitale.

➤ **Elij Beljutin, *Maternità*, 1970, olio su tela, cm 133x66.**

Il tema materno infonde al soggetto una commovente delicatezza: la donna, in ginocchio e col volto reclinato a destra, cinge affettuosamente le mani attorno al ventre, in segno di protezione verso il nascituro.

Lo specifico soggetto femminile, la monumentalità della figura, l'incisività del colore utilizzato in chiave espressionista, risentono delle ricerche del neoprimitivismo russo.

➤ **Vladimir Nemuchin, *Due carte*, 1965, olio su tela, cm 75x65.**

Dalla datazione dell'opera sappiamo che si tratta di uno dei primi esempi della serie dedicata alle carte da gioco, iniziata appunto nel 1965.

Rappresenta due carte, precisamente il sette e l'otto di quadri: esse sono accostate una all'altra, anzi si potrebbe dire che è in atto un processo di fusione. Con la loro fisicità contribuiscono a determinare la superficie pittorica della tela, concretizzandosi come l'unico elemento costitutivo del quadro. Al contempo, tuttavia, sono la testimonianza segnaica delle teorie neoprimitiviste del Fante di quadri, gruppo d'avanguardia di inizio Novecento, e dell'opera di Ol'ga Rozanova (1886-1918), che negli anni Dieci dà vita a un ciclo pittorico concentrato sul motivo delle carte da gioco, in cui le idee primitiviste si fondono con il dinamismo futurista. Il colore, steso in modo irregolare e discontinuo, e la superficie, frastagliata dall'elemen-

to materico, rivelano l'influenza delle tecniche impiegate dagli espressionisti astratti americani.

➤ **Dmitrij Plavinskij, *Come si dipingeva una volta*, 1972, olio su tela, cm 77x59.**

Plavinskij porta sulla tela oggetti tratti dalla realtà quotidiana: disseminati ovunque ci sono elementi vegetali e animali, resti archeologici e frammenti di manoscritti antichi, resti organici e non che coprono una dimensione sconosciuta. Emerge palpitante un passato più o meno lontano, che rivive grazie ai ricordi dell'artista, resi ancora più vividi mediante l'articolata matericità della superficie pittorica. Al centro un paio di forbici risultano l'espedito per risaltare il punto focale della composizione, un occhio che guarda verso l'esterno del quadro, stabilendo dunque un contatto tra il quadro e l'osservatore, tra l'antico e il contemporaneo.

➤ **Eduard Štejnberg, *Natura morta e uccello*, 1971, olio su tela, cm 50x70.**

Sopra a un tavolo si trovano un uccello esanime e degli oggetti non identificati: l'uso massiccio del bianco dà l'impressione che stiano fluttuando nel vuoto. Ne deriva una sospensione, una pausa in cui le categorie di tempo e spazio non sono contemplate.

Štejnberg ricorre alla natura morta, genere ampiamente esplorato nella pittura russa dal neoprimitivismo in poi, per fare una riflessione esistenziale sui concetti di vita e morte.

➤ **Otari Kandaurov, *Ritratto di Puškin*, 1971, disegno, cm 30x23.**

Il disegno ritrae una delle personalità più emblematiche della letteratura russa, Aleksandr Puškin. L'artista si rifà al celebre ritratto di Orest Kiprenskij del 1827, in cui il poeta viene raffigurato secondo i canoni della pittura romantica.

Kandaurov fa emergere dallo sfondo il volto intenso dello scrittore, che sembra quasi sollecitare lo spettatore a prendere parte a un'intima conversazione. I capelli e il viso sono definiti dettagliatamente grazie a un abile uso del chiaroscuro, ma il punto focale della composizione è rappresentato dagli occhi, tratteggiati in modo diverso: quello sinistro, malinconico e lievemente nostalgico, rimane ancorato al passato, mentre quello destro, visionario e allucinato, è proiettato verso una dimensione futura.

Lo sguardo rimanda dunque alla straordinarietà di questo scrittore, grande innovatore del genere letterario e figura fondamentale all'interno della tradizione russa.

➤ **Otari Kandaurov, *Narciso negro*, 1971-72, olio su tela, cm 65x75.**

Come per altri suoi dipinti Kandaurov trae spunto dal repertorio mitologico classico: Narciso è intento a specchiarsi nell'acqua, ammira malinconico la propria immagine riflessa. Kandaurov introduce delle varianti rispetto all'iconografia tradizionale: Narciso, come espresso nel titolo, è nero, e il solito paesaggio fluviale è stato sostituito da un'ambientazione indefinita, che potrebbe essere, visti i resti zoomorfici in primo piano, di derivazione desertica o marina, rivelando un richiamo ideale all'opera di Yves Tanguy.

Dunque, data la mancanza del lago, al fine della rappresentazione del racconto, è stato introdotto al centro del dipinto un recipiente colmo d'acqua: Narciso vi si stringe diventando quasi un tutt'uno con esso. Il suo corpo è inumano, deforme: a sinistra, all'altezza del petto si allunga una protuberanza ambigua,

che potrebbe essere variamente interpretata come una lingua o una mano che sfiora l'acqua, oppure come una figura umana di spalle. Sopra al capo di Narciso pende l'omonimo fiore: è lì a ricordare la fine a cui è destinato il giovane, trasformato dopo la sua morte in una pianta.

La composizione, onirica e visionaria, è profondamente influenzata dall'esperienza surrealista europea, e in particolare modo da Dalí.

Collezione Morgante

➤ **Vasilij Sitnikov, *Figura*, 1970, olio su cartone, cm 65x42.**

Le riproduzioni di figure umane rappresentano, all'interno del percorso di Sitnikov, uno dei filoni più prolifici. Questo mezzo busto, una delle tante varianti introdotte dall'artista per celebrare il corpo femminile, guida l'osservatore a concentrare la propria attenzione sul volto: gli occhi sono due cavità grandi e scure, sembrano svuotati dell'anima. Il collo sproporzionatamente lungo, e il corpo pallido, diafano, conferiscono al soggetto una certa eleganza, mentre i bordi sfumati lo collocano in una dimensione incerta che si fonde con uno sfondo rarefatto e impalpabile.

La figura risulta così sospesa in un'atmosfera irreal e fantastica.

➤ **Vjačeslav Kalinin, *Cantastorie a Mosca (Hippies)*, 1972, olio su tela, cm 80x65.**

In una piazza di un quartiere moscovita un uomo e una donna danno vita a un informale concerto di violini: sono personaggi che appartengono alla memoria folklorica del pittore, all'ambiente popolare da cui proviene.

Sullo sfondo, oltre a un altro suonatore, appaiono alcuni luoghi simbolo della capitale russa: al centro, sullo sfondo, si riconosce il Cremlino, mentre in secondo piano, tra chiese ed edifici vari si snoda il corso della Moscovia.

Il ricorso alla caricatura e la linea nervosa e inquieta conferiscono al soggetto un'aria irreal e fiabesca.

➤ **Ernst Neizvestnyj, *Il suicida (o La Gigantomachia)*, bronzo, 20x12,5x12.**

La scultura rappresenta un tema caro all'artista, quello della gigantomachia, al quale dedica anche una serie di incisioni.

Il volto del gigante, di profilo, è preso d'assalto dagli dei: si tratta della lotta dell'ordine contro le barbarie.

La concitazione dell'azione è resa tramite una plasticità nervosa e una violenta teatralità, espedienti che rendono l'opera accentuatamente espressionista.

➤ **Ernst Neizvestnyj, *Crocifissione*, 1971, bronzo, cm 21x29x6.**

Neizvestnyj ripensa il tema della crocifissione apportando quelle innovazioni formali, di derivazione cubista e futurista, che sono parte distintiva del suo linguaggio: i volumi e le linee si intrecciano tra di loro dando vita a una dilatazione dello spazio, mentre la pluralità dei punti di vista contribuisce a creare una certa confusione prospettica. I piedi, fissati alla croce separatamente, testimoniano il richiamo dell'artista alla tradizione iconografica ortodossa. Le mani trafitte dai chiodi, volutamente sovradimensionate, diventano il centro effettivo dell'opera. Sorprendente è la presenza, accanto al volto di Cristo, di un viso presumibilmente femminile: uomo e donna sono uguali di fronte al dolore e alla sofferenza, sentimenti assoluti e universali; Neizvestnyj mette a nudo la vulnerabilità della condizione umana, attualizzando l'afflizione della società sovietica. La

tensione dei muscoli è all'apice: sembra che la scultura sia sul punto di esplodere e propagare la sua straripante energia verso lo spazio cosmico.

Il pathos e la drammaticità sono portati all'esasperazione.

➤ **Oskar Rabin, *Giornale di contadini e baracche*, 1970, olio su tela, cm 68x88.**

La prima pagina del quotidiano *Sel'skaja žizn'* [Vita rurale] ondeggia, sospesa dal vento, tra le baracche di un sobborgo popolare. Quasi certamente la scena è ambientata a Lianozovo, quartiere alla periferia della capitale dove Rabin viveva negli anni Sessanta.

Il giornale, simbolo della quotidianità moscovita, diviene un'efficace strumento di critica sociale e di denuncia del degrado e dell'emarginazione vissuta dai cittadini sovietici durante il regime comunista.

I colori cupi, tetri, stesi ruvidamente sulla tela con l'aiuto di spatole, trasmettono la tragicità e lo squallore del *byt* sovietico.

La pesante fisicità dell'opera è ancor più enfatizzata dall'uso simulato del collage, tecnica apprezzata da Rabin, per la definizione del giornale.

➤ **Boris Svešnikov, *Immagini nel cimitero*, 1972, olio su tela, cm 85x70.**

Svešnikov riprende il tema del cimitero in inverno, soggetto tipico all'interno della sua produzione. In primo piano, sulla destra, si vede un gruppo di lapidi; sulla sinistra dei bambini giocano sulla neve.

Lo spettro della morte dialoga con l'elemento vitale: l'artista nutre ancora una speranza di salvezza, si augura di riuscire a dimenticare l'inferno vissuto nei campi di lavoro. L'uso di colori freddi, in toni che vanno dall'azzurro al blu, e la particolare tecnica puntinista, contribuiscono alla creazione di un'atmosfera crepuscolare, rarefatta, alimentando quella distaccata e struggente eleganza che è il segno distintivo dei quadri di Svešnikov.

➤ **Vladimir Vejsberg, *Natura morta*, 1969, olio su tela, cm 50x60.**

Su un tavolo stanno un piccolo piatto e alcune brocche di varie dimensioni: si tratta di una natura morta, genere prediletto dall'artista. L'uso di oggetti inanimati inseriti in un contesto evanescente, sospeso, è citazionistico: Vejsberg guarda all'opera di Giorgio Morandi e al suo concettuale dialogo con il metafisico.

Il soggetto si presta a una meditazione sulla caducità della vita e sull'immanenza della morte, sulla transitorietà dell'esperienza quotidiana contrapposta all'eternità spirituale. L'utilizzo di tonalità chiare, quasi monocromatiche, consente di inserire il dipinto nella fase più interessante della carriera di Vejsberg, datata agli anni Sessanta, che lo vede impegnato nell'ideazione della teoria del "bianco su bianco": partendo da uno studio sul colore e sull'arte dei grandi maestri europei, medita sugli automatismi della percezione e della cognizione, arrivando all'elaborazione di tele quasi totalmente monocrome.

Come si può notare, in quest'opera non è ancora pervenuto alla sintesi formale auspicata nelle sue teorie, raggiunta invece nelle opere successive.

➤ **Elij Beljutin, *Omaggio a Pasternak*, 1969, olio su tela, cm 63x49.**

L'opera è un omaggio a Boris Pasternak. La vicenda del *Dot-tor Živago* ha messo in luce le censure attuate dal regime co-

munisto sovietico: scritto dopo la Seconda guerra mondiale, viene rifiutato dall'Unione degli scrittori per la condanna della Rivoluzione d'ottobre contenuta nei ricordi autobiografici dell'autore; la pubblicazione dell'opera viene bandita dal governo, che si adopera in tutti i modi per ostacolare l'attività intellettuale di Pasternak, il quale riesce a far uscire clandestinamente il manoscritto dal confine sovietico e a farlo stampare in Italia, nel 1957, dalla casa editrice Feltrinelli. Nel giro di pochissimo tempo, grazie alla traduzione in più lingue, il libro conosce una vasta diffusione in occidente, divenendo l'emblema della dissidenza culturale sovietica. Nel 1958 Pasternak viene insignito del Premio Nobel per la letteratura, ma il regime sovietico non gli permette di recarsi a ritirarlo, dimostrando così l'ostilità nei confronti dello scrittore, il quale muore due anni più tardi nel più totale isolamento e in una condizione di estrema povertà.

In riferimento al dipinto, l'elemento più immediato è costituito dal colore: Beljutin usa tonalità accese, violente, stese con pennellate larghe e approssimative. La grande sommarietà figurativa, che attinge agli esperimenti cubisti e all'Informale europeo si concretizza in una linearità contorta e intricata che va ad abbozzare il volto monumentale. Ne deriva un'espressività irruente e aggressiva, che colpisce direttamente l'emotività dello spettatore.

➤ **Elij Beljutin, *Omaggio a Solženicyn*, 1969, olio su tela, cm 63x49.**

Beljutin dedica il dipinto a Solženicyn, scrittore simbolo della dissidenza in ambito letterario e sociale.

Per quest'opera valgono le considerazioni espresse per *l'Omaggio a Pasternak*, anche se qui l'artista sminuisce ulteriormente l'elemento figurativo, compiendo un passo verso l'astrazione.

➤ **Otari Kandaurov, *Proteo*, 1970, olio su tela, cm 43x29,5.**

Proteo, divinità marina, figlio di Oceano e Teti, era dotato della facoltà di mutare forma. Kandaurov riporta il momento successivo alla trasmutazione: un essere fantastico, chimerico, frutto di un incrocio tra un essere umano e delle specie minerali o vegetali, cammina lungo un sentiero collinoso.

Forte l'eco del surrealismo europeo; centrale il concetto di metamorfosi, cardine della poetica surrealista, che racchiude in sé una riflessione sull'incongruenza e l'illogicità dell'inconscio umano.

Collezione Sandretti

➤ **Vladimir Nemuchin, *Sera*, 1965, olio su tela, cm 47x70.**

Il titolo suggerisce la probabile ambientazione serale del dipinto, messa in secondo piano dagli esperimenti organico-materici del pittore, che si concentrano sul suo soggetto prediletto, quello delle carte da gioco.

Il colore, steso in modo denso, pastoso, simula l'effetto del collage, conferendo grande fisicità al quadro; al contempo la sinteticità delle pennellate porta alla svalutazione dell'impianto figurativo, che si evolve in senso astratto.

Qua e là emergono vistosamente dei simboli, testimonianze della ricerca segnica perseguita da Nemuchin.

➤ **Vladimir Nemuchin, *Partita a préférence interrotta: "Préférence scoperto"*, 1966, olio e collage (carte da gioco) su tela, cm 60x80.**

Il titolo ci svela cosa sta accadendo sulla scena: una partita a *préférence* (un particolare gioco di carte) è appena stata inter-

rotta. L'applicazione sulla tela di vere carte da gioco istituisce una connessione tangibile tra lo spazio della vita e lo spazio dell'arte, ovvero rende possibile l'istituzione di un metalinguaggio visivo.

➤ **Lidija Masterkova, *Composizione con ricamo*, 1965, olio, tessuto e collage su tela, cm 79x79.**

Su uno sfondo scuro Masterkova inserisce frammenti di tessuti e ricami, recuperati da vestiti dismessi: con questa operazione di reimpiego, stabilisce un contatto con un tempo passato che viene, grazie alla ricontestualizzazione dell'oggetto stesso, proiettato in un'ottica contemporanea.

La tecnica del collage, oltre a conferire maggiore fisicità all'opera, consente di inserire la quotidianità nella dimensione pittorica, accrescendo il livello di realtà del manufatto, che diviene testimonianza culturale tangibile.

➤ **Lidija Masterkova, *Composizione con cucitura*, 1967, olio, filo e collage su tela, cm 93x78.**

Anche in quest'opera Masterkova evidenzia la centralità dell'elemento tessile, incollato sullo sfondo come segno concreto di un'età antica richiamata in vita; il filo nero ricuce drammaticamente lo strappo tra passato e presente, rimargina la ferita del distacco culturale imposto dal regime.

➤ **Dmitrij Plavinskij, *Drappeggio rosso*, 1967, colori acrilici, olio e smalto su tela, cm 150x100.**

Un tormentato drappo rosso si adagia sopra a delle pagine di vecchi manoscritti, solcati da miniature e antiche scritte slave; in alcune porzioni si distinguono dei caratteri cirillici, in altre Plavinskij concretizza la sua passione per l'indagine storica, riesumando lingue oramai dimenticate. L'impiego di colori cupi e densi trasmette alla perfezione la sensazione di pesantezza, corporeità di un'era passata riemersa dall'oblio.

➤ **Dmitrij Plavinskij, *Scarabeo*, 1966, levkas, colori acrilici, smalto, legno e collage su masonite, cm 76,5x61,5.**

La tecnica del collage e l'uso stratificato del colore trasformano lo *Scarabeo* in testimonianza materiale, in fossile.

La fisicità del soggetto, così greve, compatta, è tipica di altre opere di soggetto simile, in cui la sperimentazione tecnica è posta al servizio dell'indagine archeologica.

➤ **Eduard Štejnberg, *Composizione*, 1965, olio su tela, cm 50x35.**

Nelle Composizioni lo spazio della tela è lo spazio della spiritualità, il luogo dell'incontro tra il mondo sensibile e la sfera del sacro.

Le forme oscillanti nello spazio rappresentano un omaggio al pensiero suprematista di Malevič.

Dal punto di vista compositivo, l'uso di tonalità tenui e luminose, aumenta la sensazione di leggerezza e inconsistenza, simulando alla perfezione la fluttuazione della figura in una dimensione vaga, indefinita.

➤ **Eduard Štejnberg, *Composizione*, 1967, olio su tela, cm 40x55.**

Štejnberg parte ancora una volta dalle ricerche suprematiste d'inizio Novecento, virando tuttavia verso l'astrazione intesa come elevazione spirituale: lo spazio bianco dei suoi dipinti non è il vuoto storico e ideologico di Malevič, ma è lo spazio vitale dell'artista, colmo di religione e spiritualità.

La sintesi degli elementi formali è quasi assoluta: Štejnberg

giunge al bianco su bianco, trascendendo la realtà fisica delle cose e donandoci un momento di intenso lirismo.

➤ **Anatolij Brusilovskij, *Moltiplicazione del profilo*, 1967, collage (cartamodello dalla rivista *Burda*) e china su cartone, mm 472x508.**

Brusilovskij opera una ricontestualizzazione a livello visuale e metaforico di materiali appartenenti alla sfera quotidiana. Ne deriva un effetto estraniante, surreale, che assume toni dissacratori.

La sua esperienza nel campo della tipografia e del disegno si concretizza in una grande abilità tecnico compositiva.

➤ **Anatolij Brusilovskij, *Prospettiva*, 1966, collage, china e matita su carta, mm 478x518.**

Sulla linea del punto di fuga si susseguono delle vedute prospettive: l'artista simula delle aperture sulla parete di fondo e inserisce dei ritagli di viste panoramiche mediante la tecnica del collage. Ne deriva un impianto scenografico di grande ricchezza, che risulta permeato da un sottile nonsenso, abilmente insinuato dall'artista per spiazzare anche il più attento osservatore.

➤ **Anatolij Brusilovskij, *Centauro*, 1967, china e collage su carta, mm 293x343;**

➤ **Anatolij Brusilovskij, *Edipo, Cresima*, 1967, china su carta, mm 293x343, pp. x, x.**

In questi disegni è chiaro l'eco dell'arte visionaria di Salvador Dalí e dei surrealisti europei. I soggetti, ripresi dalla mitologia classica, si rivelano un espediente da parte dell'artista per mostrare la sua abilità nell'analisi anatomica del corpo.

➤ **Boris Svešnikov, *Terreno abbandonato*, 1962, olio su tela, cm 70x90.**

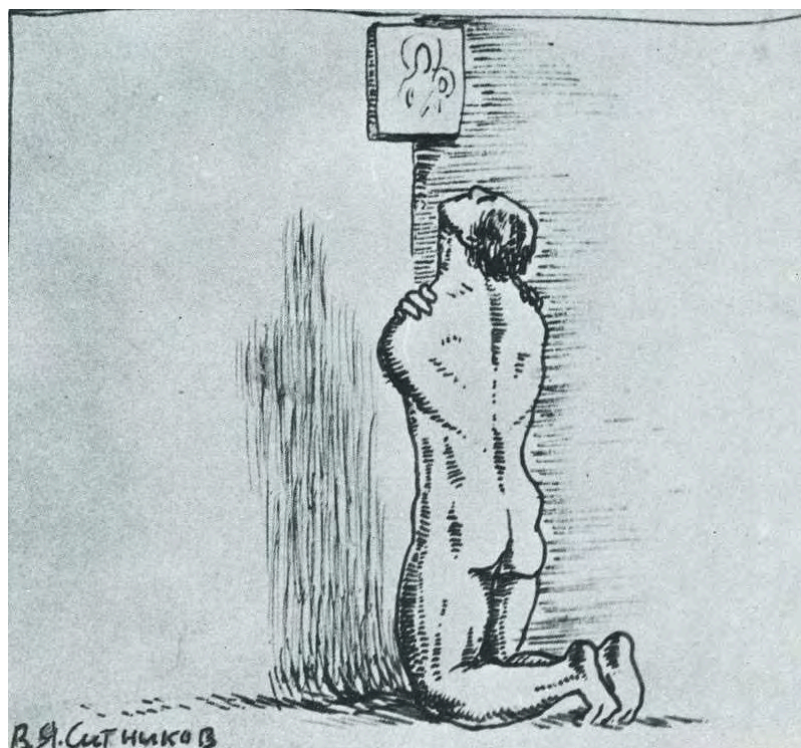
Un uomo ha appena valicato, grazie all'aiuto di una lunga scala, le altissime mura di una vecchia cittadina; la vista che gli si offre è raccapricciante: corpi senza vita sono distesi ovunque, attaccati da esseri mostruosi alla ricerca di resti umani. Il senso di morte e di oppressione pervade ogni singolo spazio della superficie pittorica: anche qui Svešnikov rievoca gli anni della prigionia, esperienza che lo ha segnato in modo indelebile, conducendolo ad un'alienazione permanente dal mondo. Il riscatto può avvenire soltanto nel suo universo immaginario, in cui l'introspezione, la ricerca spirituale, fungono da terapia contro la brutalità del reale. Il ricorso alla tecnica puntinista e alle tonalità fredde, e il richiamo ai simbolisti russi, alimentano la poesia che contraddistingue tutta l'opera dell'artista.

➤ **Julij Perevezencev, *Illustrazione per Le notti bianche di Fedor Dostoevskij*, 1970, acquaforte su carta, 463x347 mm.**

Questa acquaforte fa parte della serie che illustra il libro *Le notti bianche* di Fedor Dostoevskij.

L'immagine è stata proiettata tramite diapositiva all'interno della sezione Figurazione espressionista e figurazione lirica.

VASILIJ SITNIKOV



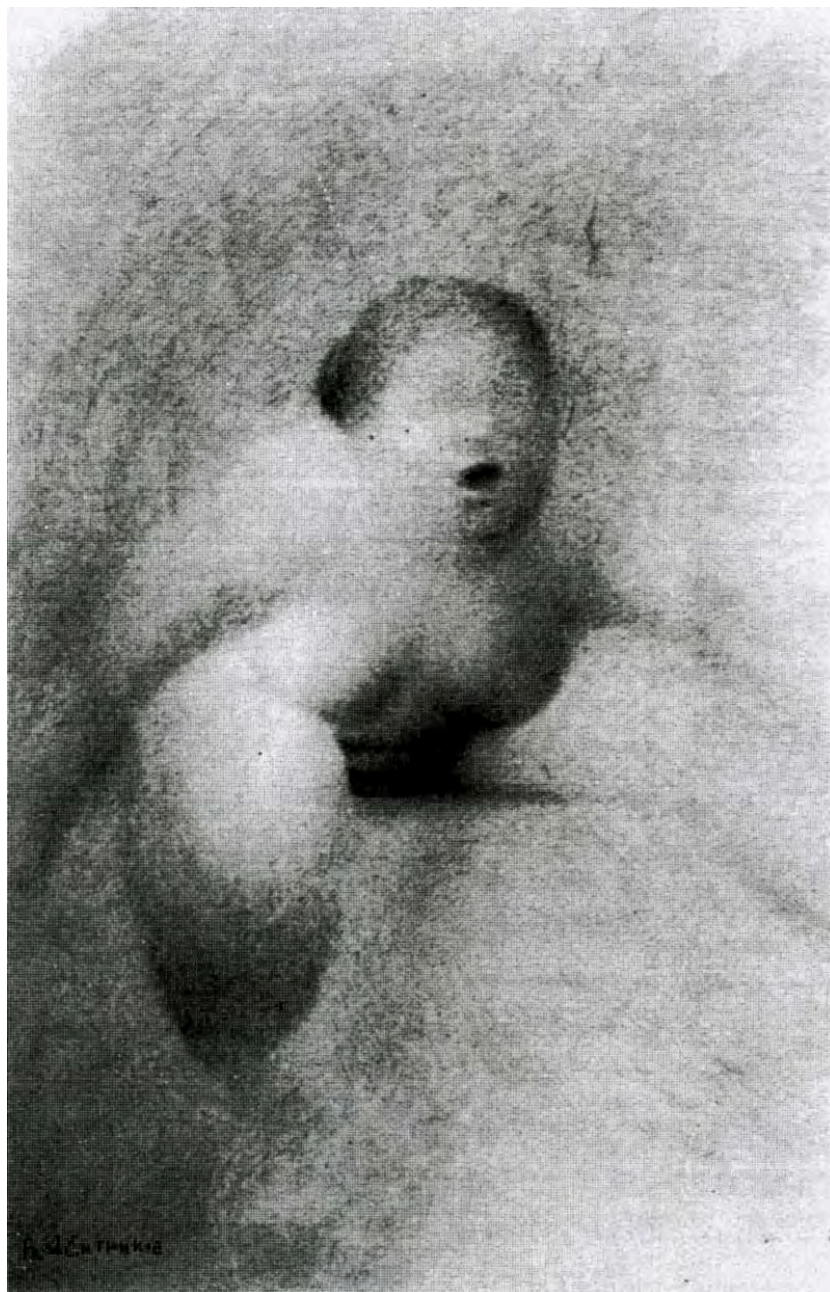
TRITTICO, 1945, tre disegni eseguiti in ospedale psichiatrico (a: cm 11x15,5; b: cm 11x12; avanti e dietro)

VASILIJ SITNIKOV



AUTORITRATTO E CORVI SUL CREMLINO, 1969-70, olio e tempera su tela, cm 64x90

VASILIJ SITNIKOV



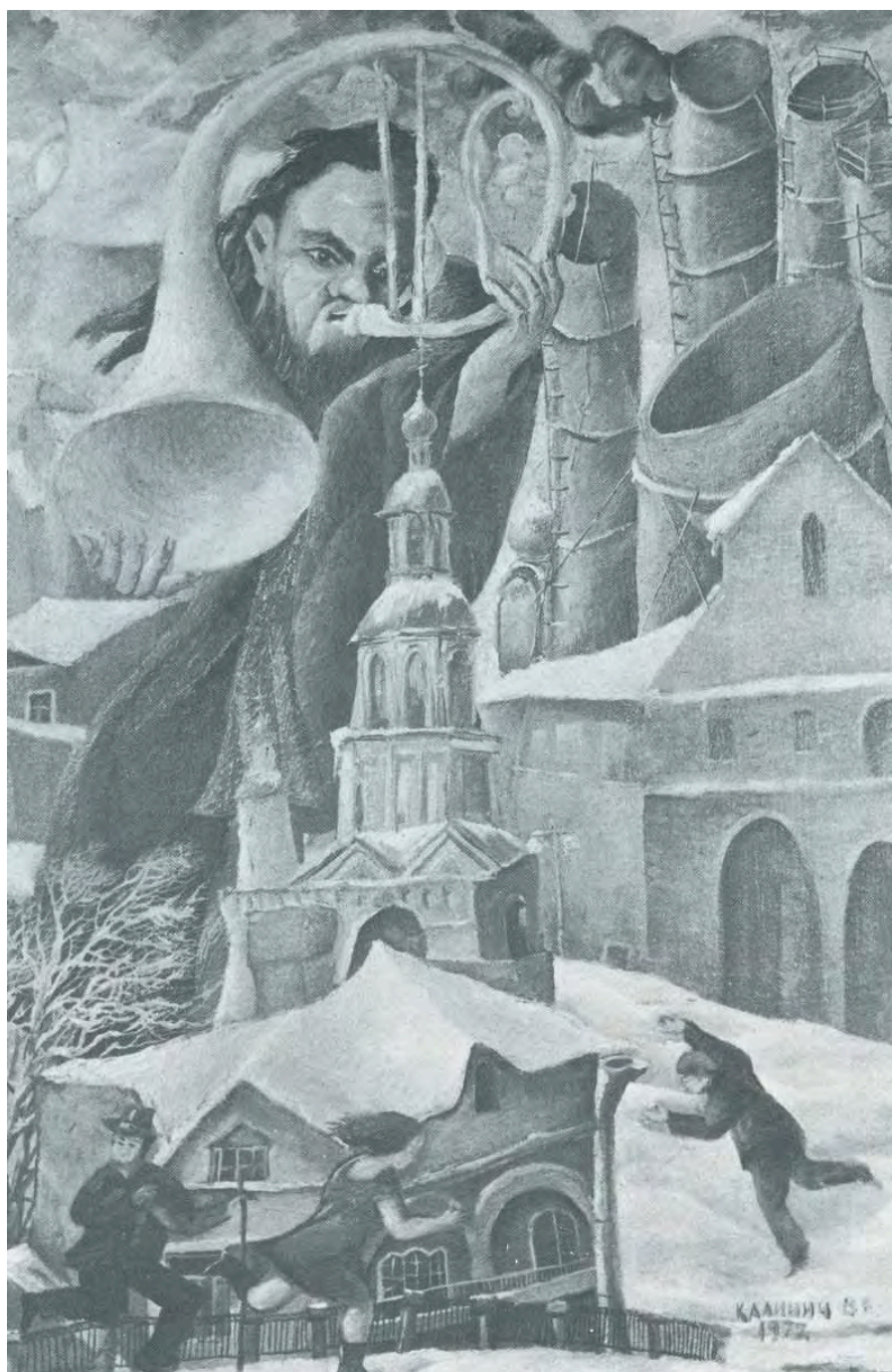
NUDO ACCOVACCIATO, 1970, disegno e olio su cartone, cm 56x36

VASILIJ SITNIKOV



LA CIECA, 1968 circa, olio su tela, cm 59x38. Di proprietà di Dante Salvadori

VJAČESLAV KALININ



LE TROMBE DEL GIUDIZIO UNIVERSALE, 1972, olio su tela, cm 70x48

ERNST NEIZVESTNYJ



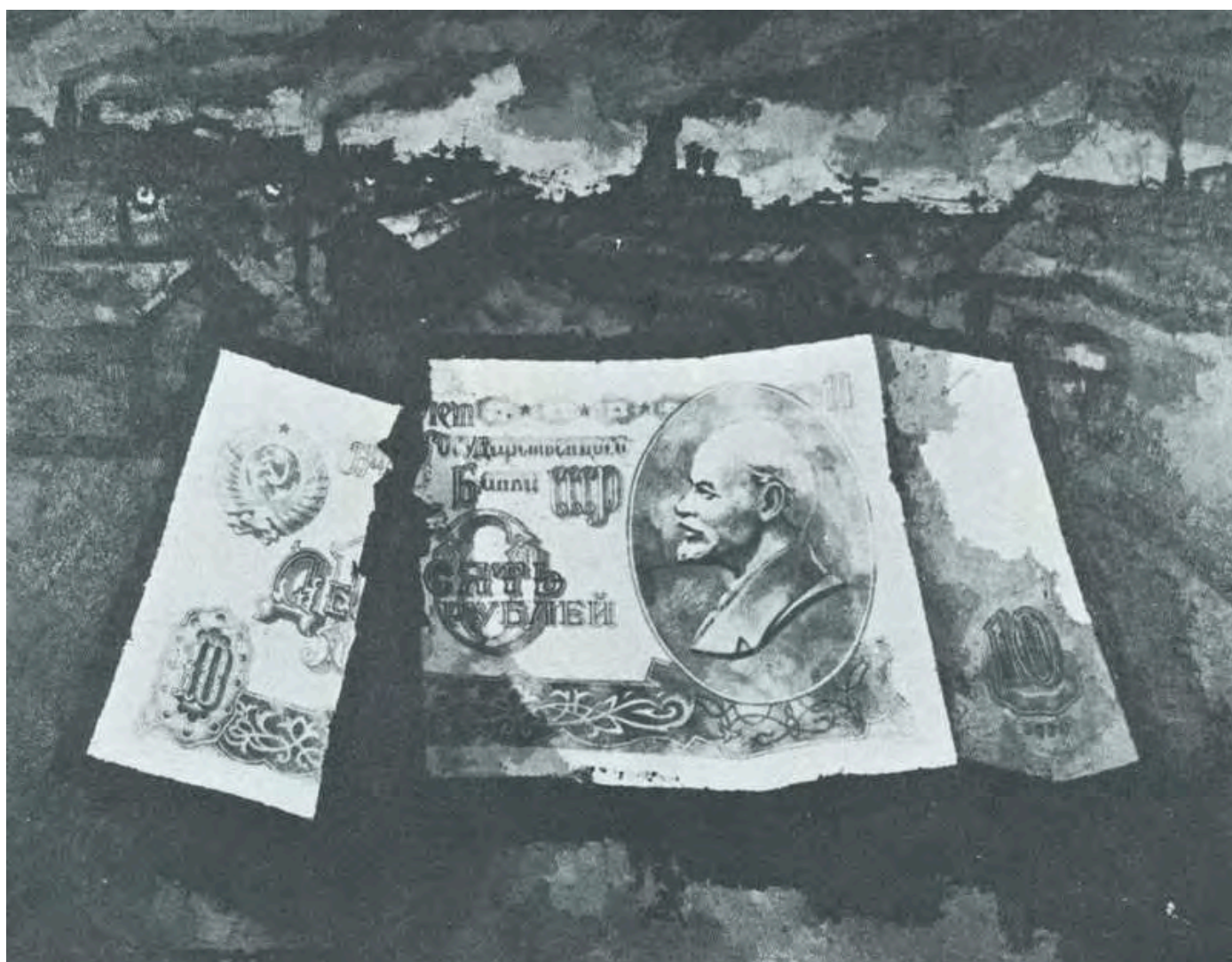
IL BACIO, 1963, bronzo, cm 35x20x16

ERNST NEIZVESTNYJ



TORSO, 1968, bronzo, cm 17x13x12

OSKAR RABIN



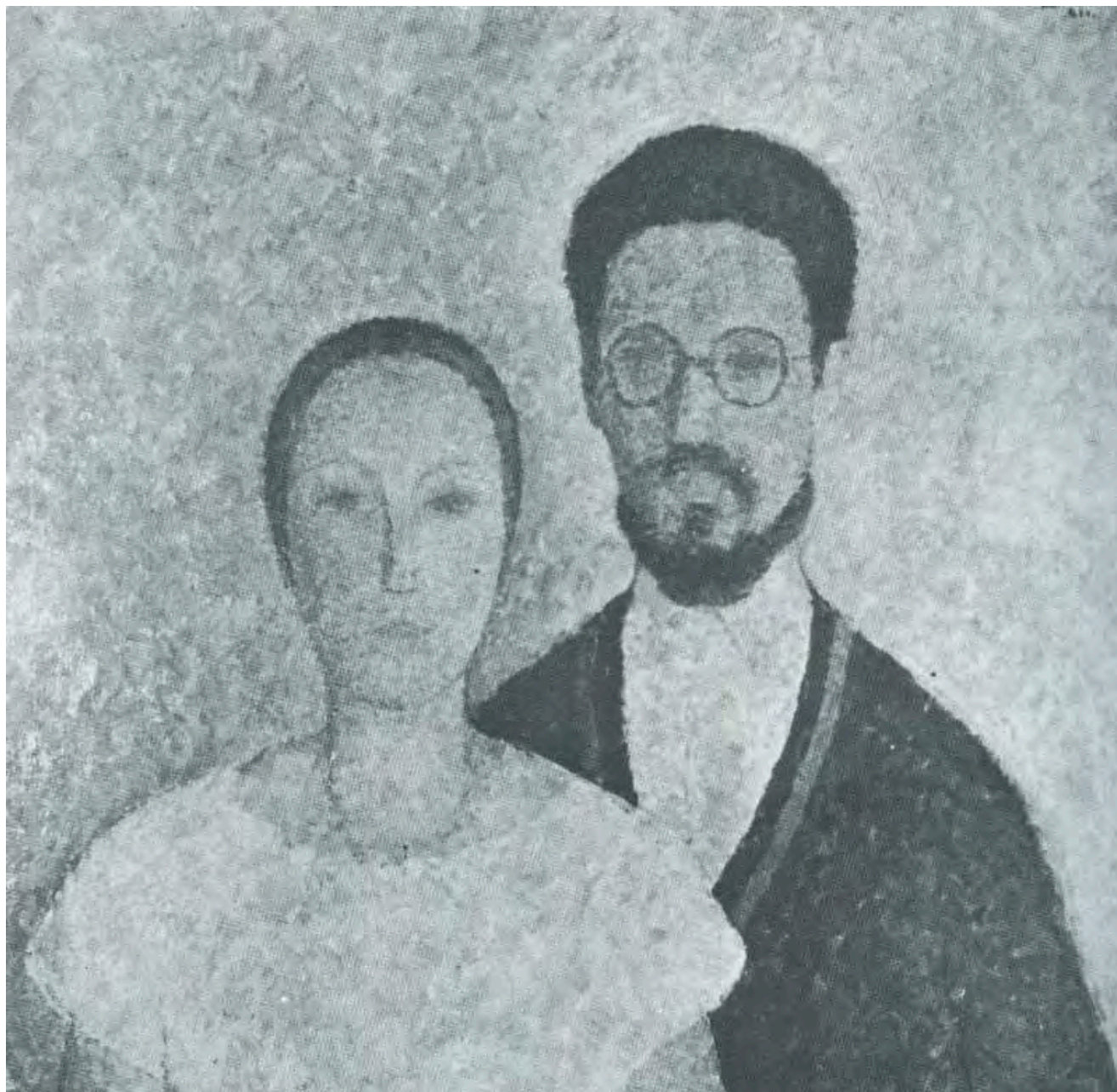
DIECI RUBLI, 1970, olio su tela, cm 80x100

BORIS SVEŠNIKOV



FIGURE E ANIMALI ALLA FINESTRA, 1970, olio su tela, cm 60x80

VLADIMIR VEJSBERG



RITRATTO DI FAMIGLIA, 1961, olio su tela, cm 67x70

ELIJ BELJUTIN



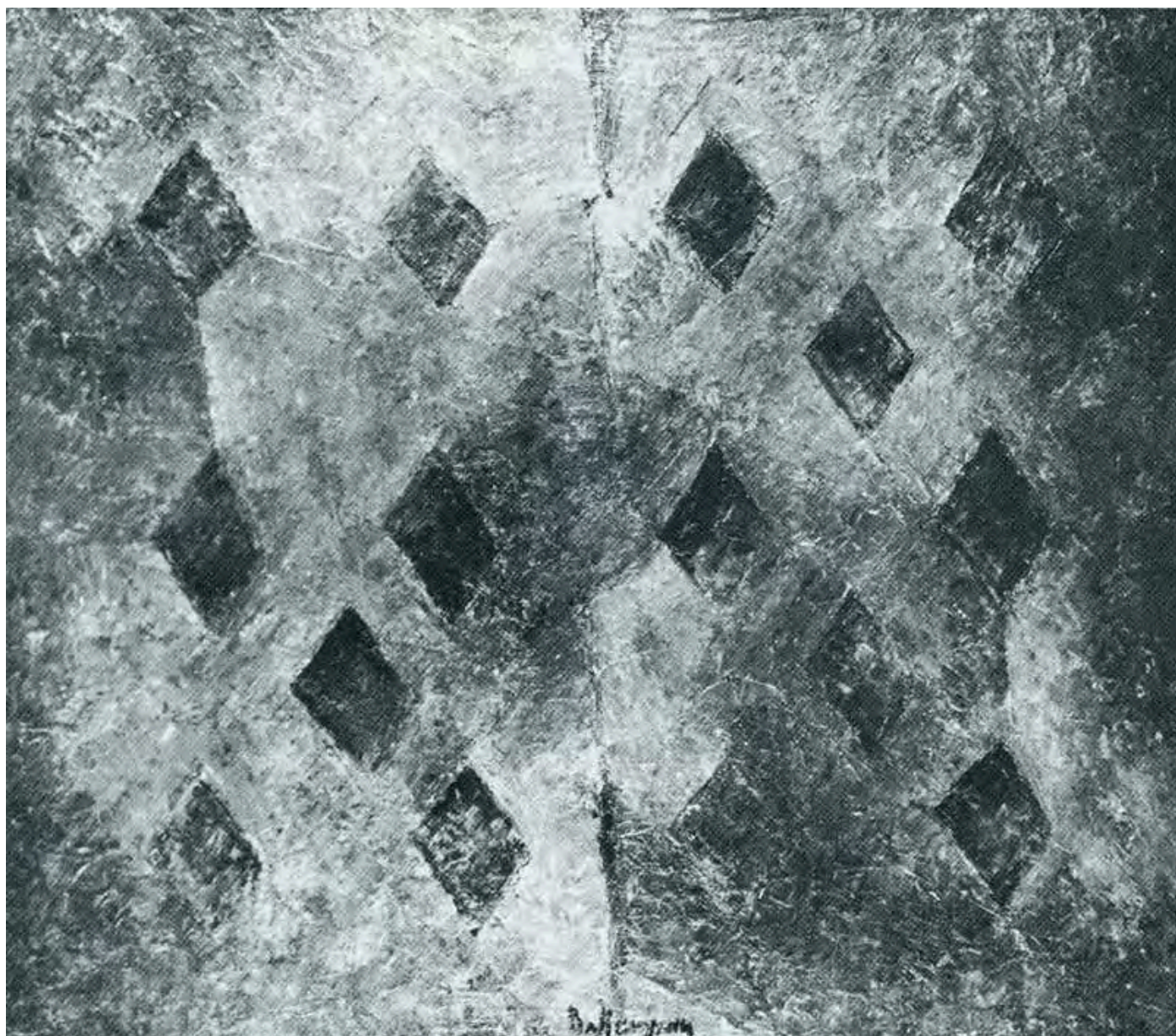
FIGURA, 1970, olio su tela, cm 136x50

ELIJ BELJUTIN



MATERNITÀ, 1970, olio su tela, cm 133x66

VLADIMIR NEMUCHIN



DUE CARTE, 1965, olio su tela, cm 75x65

DMITRIJ PLAVINSKIJ



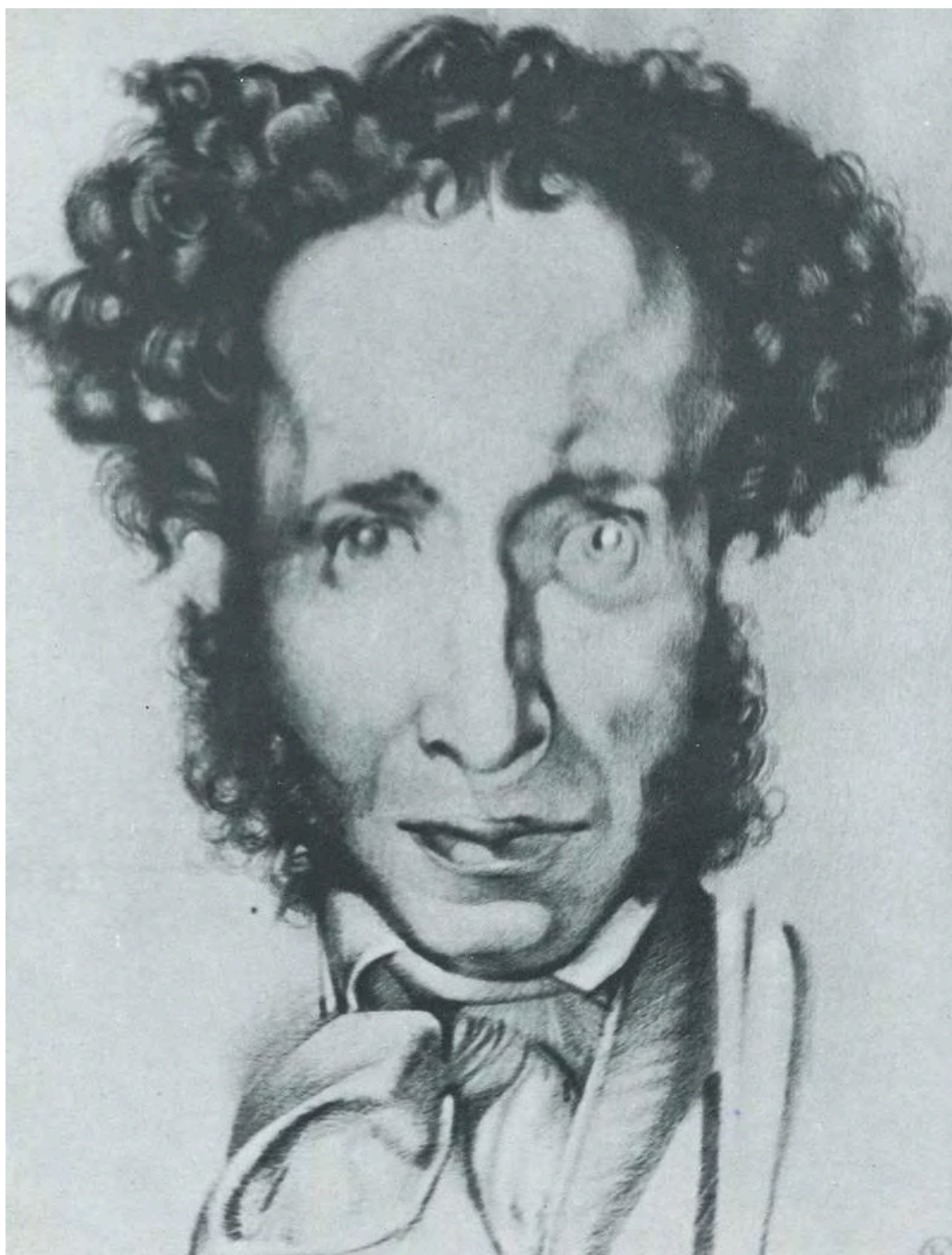
COME SI DIPINGEVA UNA VOLTA, 1972, olio su tela, cm 77x59

EDUARD ŠTEJNBERG



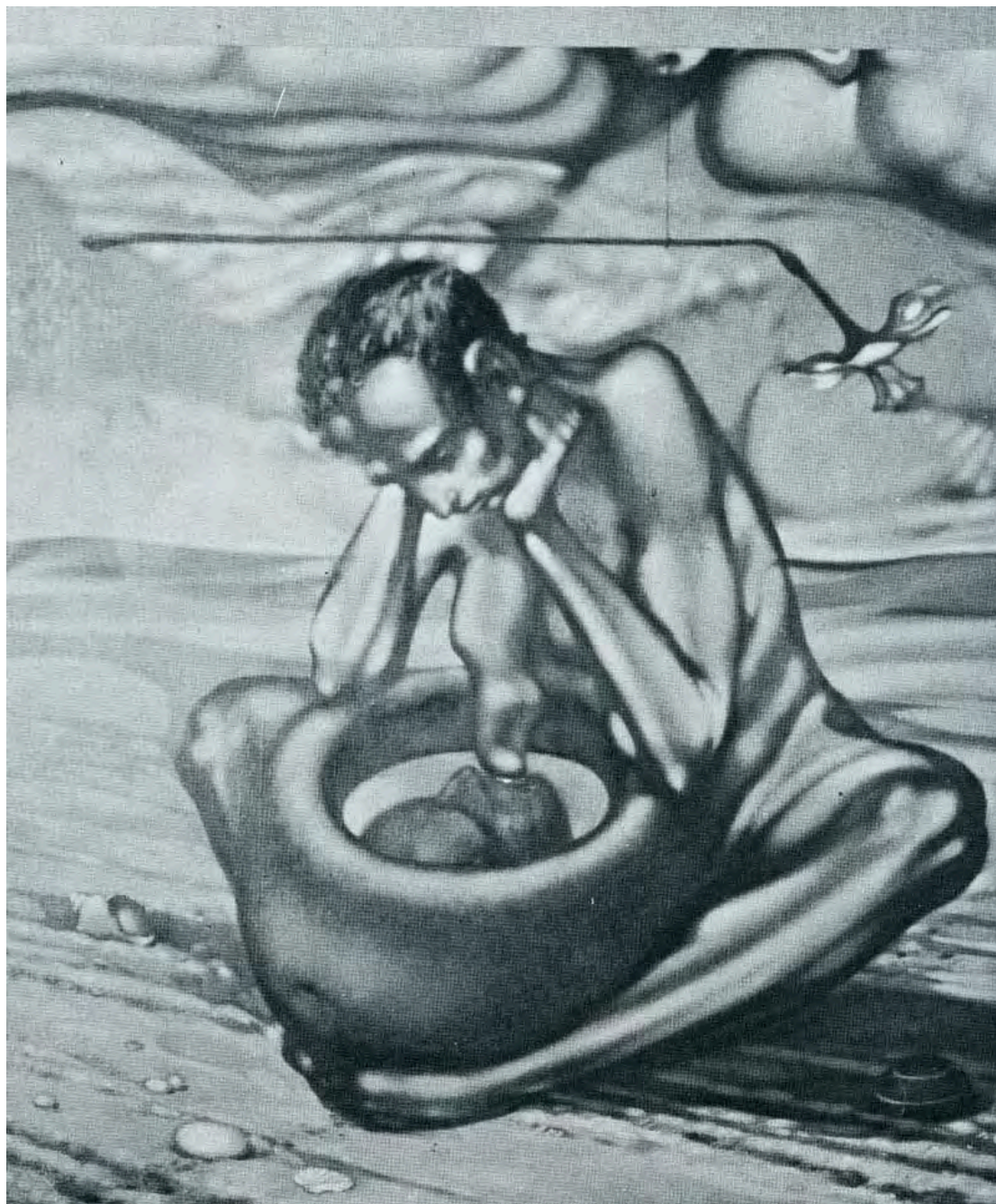
NATURA MORTA E UCCELLO, 1971, olio su tela, cm 50x70

OTARI KANDAUROV



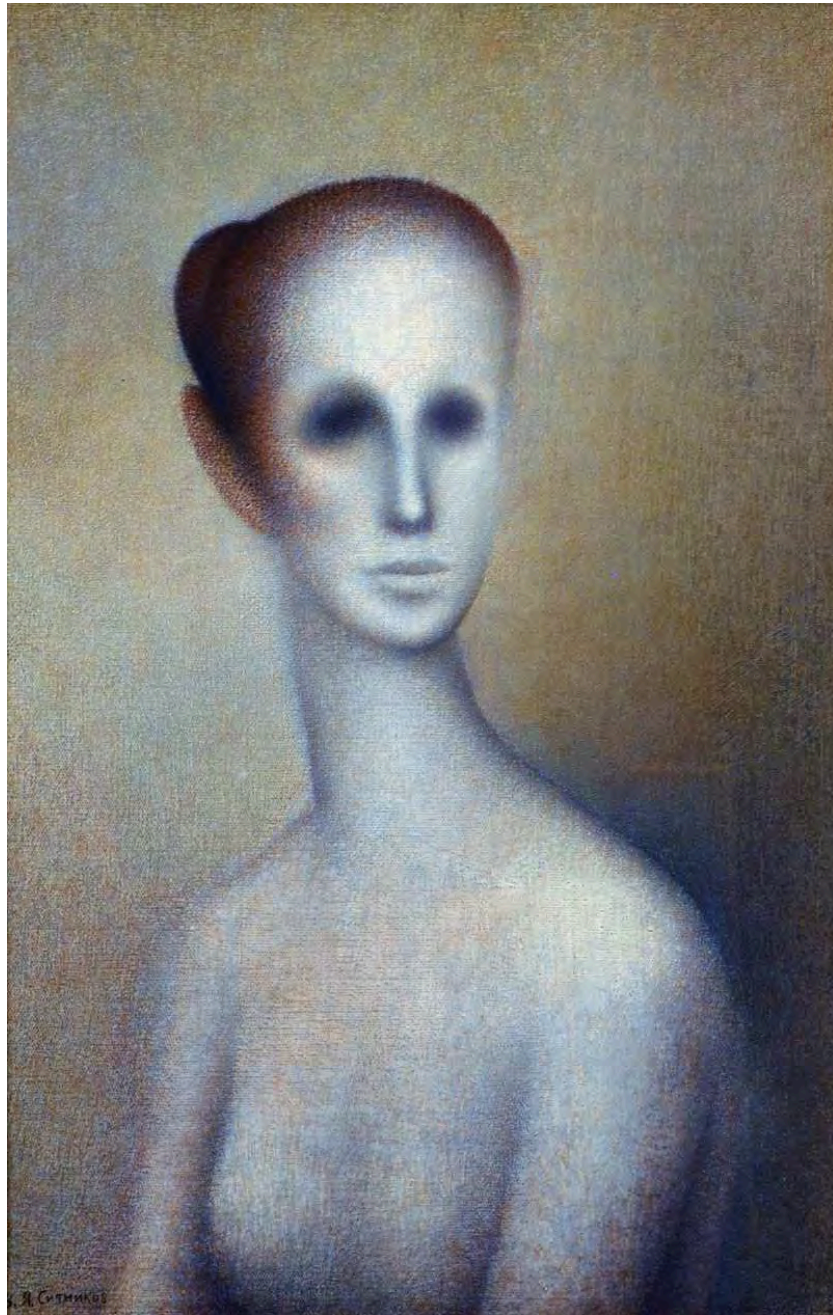
RITRATTO DI PUŠKIN, 1971, disegno, cm 30x23

OTARI KANDAUROV



NARCISO NEGRO, 1971-72, olio su tela, cm 65x75

VASILIJ SITNIKOV



FIGURA, 1970, olio su cartone, cm 65x42

VJAČESLAV KALININ



CANTASTORIE A MOSCA (HIPPIES), 1972, olio su tela, cm 80x65

ERNST NEIZVESTNYJ



IL SUICIDA (O LA GIGANTOMACHIA), bronzo, 20x12,5x12

ERNST NEIZVESTNYJ



CROCIFISSIONE, 1971, bronzo, cm 21x29x6

OSKAR RABIN



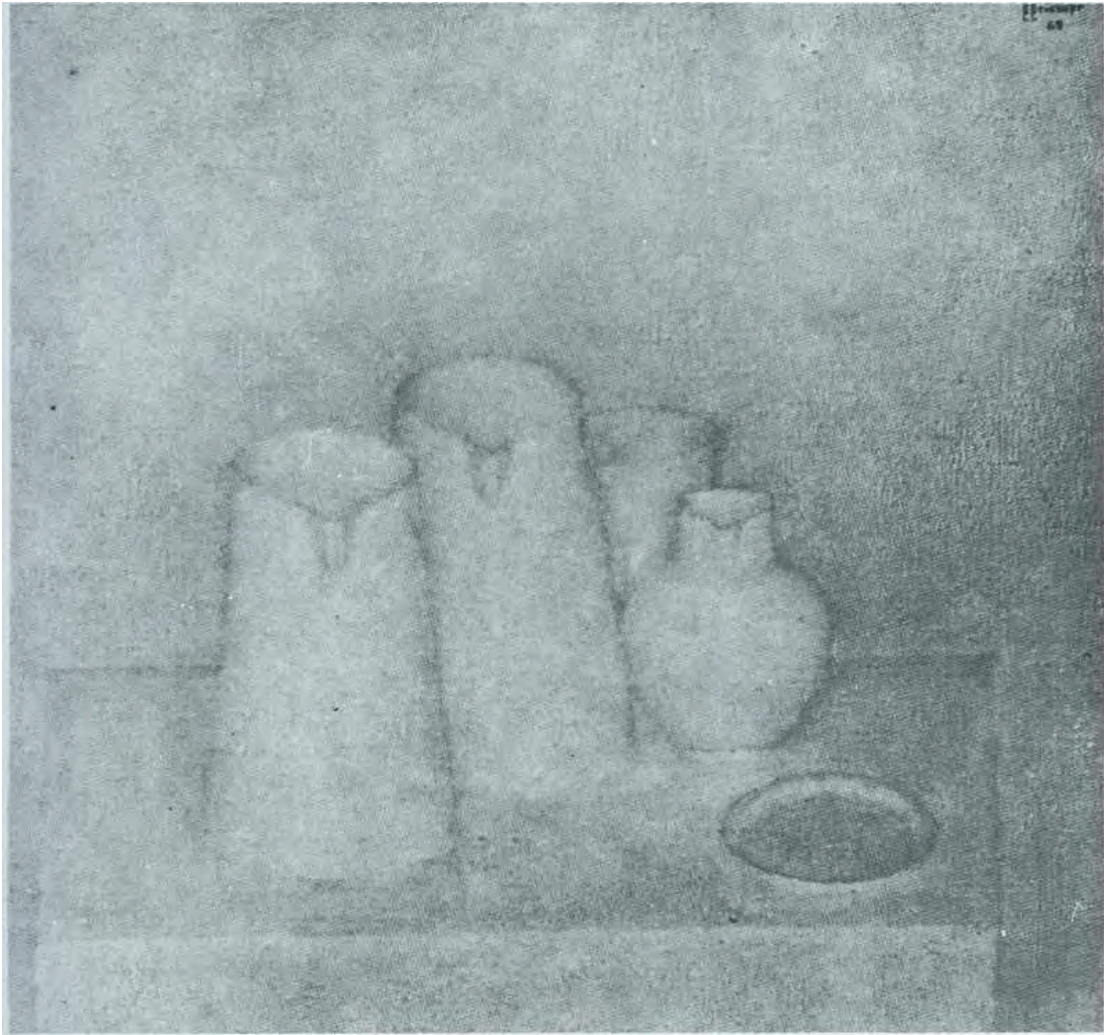
GIORNALE DI CONTADINI E BARACCHE, 1970, olio su tela, cm 68x88

BORIS SVEŠNIKOV



IMMAGINI NEL CIMITERO, 1972, olio su tela, cm 85x70

VLADIMIR VEJSBERG



NATURA MORTA, 1969, olio su tela, cm 50x60

ELIJ BELJUTIN



OMAGGIO A PASTERNAK, 1969, olio su tela, cm 63x49

ELIJ BELJUTIN



OMAGGIO A SOLŽENICYN, 1969, olio su tela, cm 63x49

OTARI KANDAUROV



PROTEO, 1970, olio su tela, cm 43x29,5

VLADIMIR NEMUCHIN



SERA, 1965, olio su tela, cm 47x70

VLADIMIR NEMUCHIN



PARTITA A PRÉFÉRENCE INTERROTTA: “PRÉFÉRENCE SCOPERTO”,
1966, olio e collage (carte da gioco) su tela, cm 60x80

LIDIJA MASTERKOVA



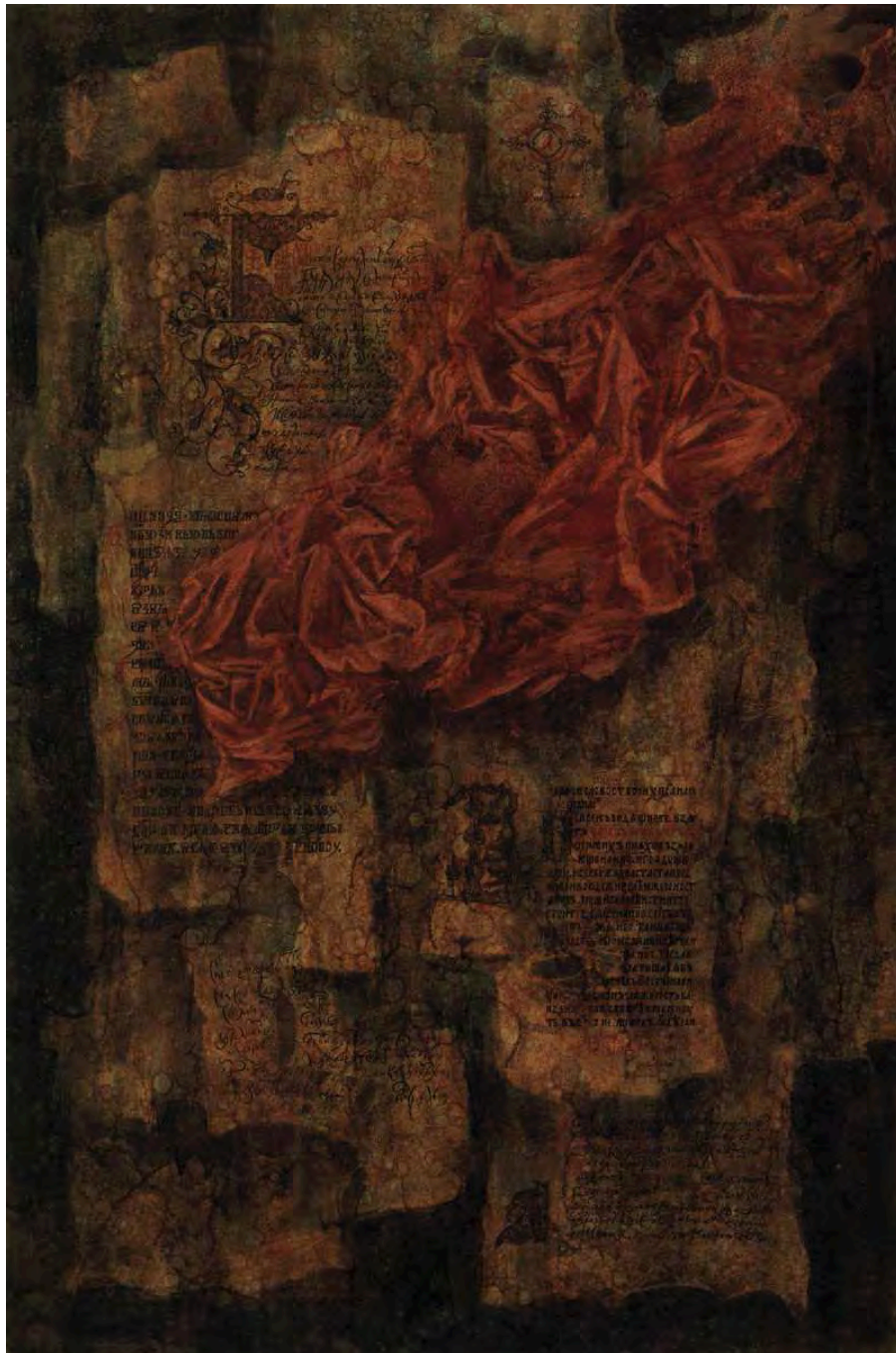
COMPOSIZIONE CON RICAMO, 1965, olio, tessuto e collage su tela,
cm 79x79

LIDIJA MASTERKOVA



COMPOSIZIONE CON CUCITURA, 1967, olio, filo e collage su tela, cm
93x78

DMITRIJ PLAVINSKIJ



DRAPPEGGIO ROSSO, 1967, colori acrilici, olio e smalto su tela, cm
150x100

DMITRIJ PLAVINSKIJ



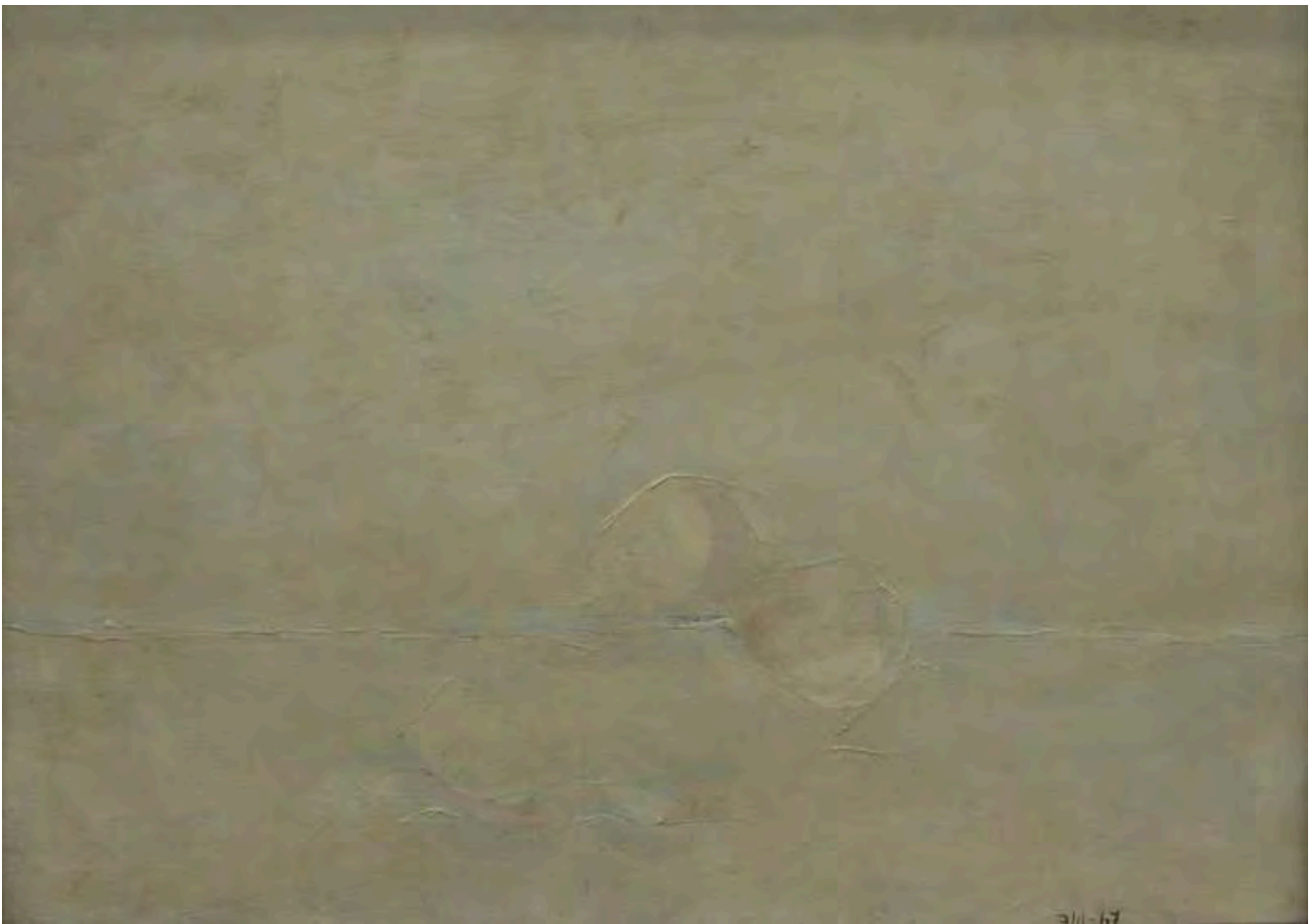
SCARABEO, 1966, levkas, colori acrilici, smalto, legno e collage su masonite, cm 76,5x61,5

EDUARD ŠTEJNBERG



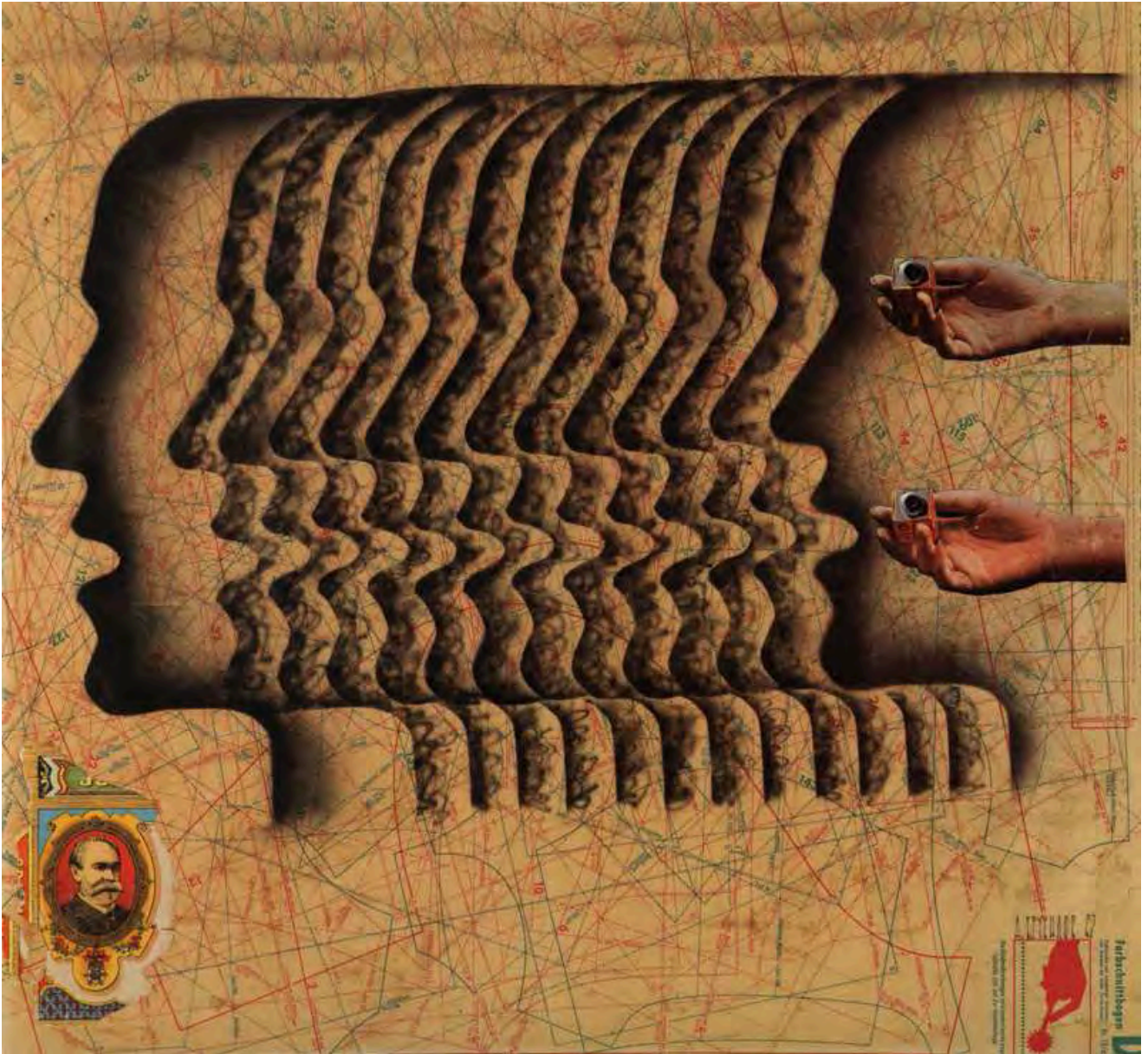
COMPOSIZIONE, 1965, olio su tela, cm 50x35

EDUARD ŠTEJNBERG



COMPOSIZIONE, 1967, olio su tela, cm 40x55

ANATOLIJ BRUSILOVSKIJ



MOLTIPLICAZIONE DEL PROFILO, 1967, collage (cartamodello dalla rivista Burda) e china su cartone, mm 472x508

ANATOLIJ BRUSILOVSKIJ



PROSPETTIVA, 1966, collage, china e matita su carta, mm 478x518

ANATOLIJ BRUSILOVSKIJ



CENTAURA, 1967, china e collage su carta, mm 293x343

ANATOLIJ BRUSILOVSKIJ



EDIPO, CRESIMA, 1967, china su carta, mm 293x343

BORIS SVEŠNIKOV



TERRENO ABBANDONATO, 1962, olio su tela, cm 70x90

JULIJ PEREVEZENCEV



ILLUSTRAZIONE PER *Le notti bianche* DI FEDOR DOSTOEVSKIJ, 1970,
acquaforte su carta, 463x347 mm

S. Samsonov, <i>Un fuoriclasse vero. Distopia calcistica</i> , traduzione di E. Buvina, Isbn Edizioni, Milano 2009 (Claudia Criveller)	293-295
S. Samsonov, <i>Un fuoriclasse vero. Distopia calcistica</i> , traduzione di E. Buvina, Isbn edizioni, Milano 2009 (Massimo Maurizio)	295-296
J. Topol, <i>Anděl. L'incrocio dell'angelo</i> , traduzione di L. Angeloni, Azimut, Roma 2008 (Massimo Tria)	296-299
V. Grossman, <i>Vita e destino</i> , traduzione di C. Zonghetti, Adelphi, Milano 2008 (Pietro Tosco)	299-301
M. Shishkin, <i>La presa di Izmail</i> , a cura di E. Bonacorsi, Voland, Roma 2007 (Sergio Mazzanti)	301-303
I. Mitrofanov, <i>Il testimone</i> , traduzione di M.A. Curletto, Isbn Edizioni, Milano 2007 (Erica Faccioli)	303-304
M. Hvorecký, <i>XXX</i> , traduzione di A. Mura, Livello quattro, Roma 2008 (Alessandro Catalano)	304-306
S. Nosov, <i>Il volo dei corvi</i> , traduzione di L. Pagliara, Voland, Roma 2008 (Claudia Criveller)	306-307
R. Weiner, <i>Assemblea generale</i> – J. Deml, <i>La luce dimenticata</i> , presentazione e cura di S. Marchese, traduzione dal ceco e postfazione di S. Corduas, Poldi libri, Porto Valtravaglia (Va) 2007 (Massimo Tria)	307-310
D. Jančar, <i>L'allievo di Joyce</i> , traduzione di V. Breclj, Ibiskos editrice, Empoli 2007 (Lorenzo Pompeo)	310-311
A. Ulinich, <i>Petropolis</i> , traduzione dall'inglese di I. Vaj, Garzanti, Milano 2007 (Ilaria Remonato)	312-314
B. Svit, <i>Morte di una primadonna slovena</i> , traduzione di S. Trzan – S. Calaon, Zandonai, Rovereto (Tn) 2007 (Erica Faccioli)	314-315
S. Zhadan, <i>Depeche mode</i> , traduzione di L. Pompeo, Castelvecchi, Roma 2009 (Sergio Mazzanti)	315-317
J. Čapek, <i>L'ombra della felce</i> , a cura di D. Sormani, Poldi libri, Porto Valtravaglia (Va) 2007 (Massimo Tria)	317-320

P. Sanaev, <i>Pochoronite menja za plintusom</i> , Ast, Moskva 2008 (Tat'jana Korneeva)	320-322
V. Kaverin, <i>Il Grande gioco: romanzo fantastico</i> , a cura di C. Scandura, La Mongolfiera, Doria di Cassano Jonio (CS) 2008 (Valentina Silvestri)	322-324
H. Klimko-Dobrzaniecki, <i>La casa di Rosa</i> , traduzione di M. Borejczuk, Keller Editore, Rovereto 2007 (Leonardo Masi)	324-325
C. Kosmač, <i>Sulle orme di un vagabondo. Due racconti</i> , a cura di M. Bidovec, Mladika, Trieste 2007 (Lorenzo Pompeo)	325-326
M.A. Berman-Cikinovskij, <i>Il tempo in prestito. Biografia di un medico scrittore tra Char'kov e Chicago</i> , a cura di M.P. Pagani, L'Harmattan Italia, Torino 2008 (Ilaria Remonato)	326-329
<i>Poeti russi oggi</i> , a cura di A. Alleva, Scheiwiller, Milano 2008 (Giulia Gigante)	329-330
E. Rejn, <i>"Balcone" e altre poesie</i> , prefazione di I. Brodskij, a cura di A. Niero, Diabasis, Reggio Emilia 2008 (Massimo Maurizio)	330-332
Onegin e Puškin (Paolo Nori)	332-334
T. Rózewicz, <i>Le parole sgomentate. Poesie 1947-2004</i> , a cura di S. De Fanti, postfazione di M. Kneip, Metauro Edizioni, Pesaro 2007 (Leonardo Masi)	334-337
T. Kibirov, <i>Latrine</i> , a cura di C. Scandura, Le Lettere, Firenze 2008 (Massimo Maurizio)	337-339
B. Chersonskij, <i>Semejnyj archiv</i> , Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva 2006; Idem, <i>Ploščadka pod zastrojku</i> , Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva 2008 (Massimo Maurizio)	339-341
M. Dinelli – A. Jampol'skaja, <i>Lenin. Dalla Pravda a Prada: storie da una rivoluzione</i> , Neon!, Milano 2008 (Eugenia Gresta)	341-342
Due punti di vista a confronto sull'Unione sovietica, C. Rossella, <i>Vodka. Superalcolici e socialismo reale</i> , Mondadori, Milano 2008; M. Dinelli – A. Jampol'skaja, <i>Lenin. Dalla Pravda a Prada: storie da una rivoluzione</i> , Neon!, Milano 2008 (Emanuela Bulli)	343-347
M. Sabbatini, <i>"Quel che si metteva in rima": cultura e poesia underground a Leningrado</i> [Collana di Europa orientalis 8], Europa Orientalis, Salerno 2008 (Massimo Maurizio)	347-348
M. Sabbatini, <i>"Quel che si metteva in rima": cultura e poesia underground a Leningrado</i> [Collana di Europa orientalis 8], Europa Orientalis, Salerno 2008 (Laura Piccolo)	349-350

<i>Il romanzo della libertà, Vasilij Grossman tra i classici del XX secolo</i> , a cura di G. Maddalena e P. Tosco, Rubbettino, Soveria Mannelli (Cz) 2007 (Andrea Gullotta)	350-353
T. Kataeva, <i>Anti-Achmatova</i> , Euro-Info, Moskva 2007 (Tat'jana Korneeva)	353-355
A. Niero, <i>L'arte del possibile. Iosif Brodskij poeta-traduttore di Quasimodo, Bassani, Govoni, Fortini, De Libero e Saba</i> , Cafoscarina, Venezia 2008 (Marco Sabbatini)	355-357
M. Maurizio, "Bespredmetnaja junost'" <i>A. Egunova: tekst i kontekst</i> , Izdatel'stvo Kulaginoj-Intrada, Moskva 2008 (Milly Berrone)	357-359
B. Sokolov, <i>Rasšifrovannyj Dostoevskij</i> , Eksmo, Mosca 2007 (Giulia Gigante)	359-361
M. Flores, <i>1917. La rivoluzione</i> , Einaudi, Torino 2007 (Dario Ravalli)	361-362
J. Höslér, <i>Slovenia – Storia di una giovane identità europea</i> , postfazione di J. Pirjevec, traduzione italiana di P. Budinich e S. Reina, Beit Casa Editrice, Trieste 2008 (Maria Bidovec)	362-365
F. Gentilini, <i>Infiniti Balcani. Viaggio sentimentale da Pristina a Bruxelles</i> , Pendragon, Bologna 2007 (Eugenia Gresta)	365-367
L. Tolstoj – T.A. Kuzminskaja, <i>Memorie di una contadina</i> , traduzione e cura di I. Panfido, Casagrande, Bellinzona 2008 (Andrea Franco)	367-368
<i>L'Europa dei giovani: sguardi su autori emergenti e nuove tendenze nelle letterature europee contemporanee</i> , a cura di M. Boschiero, M. Piva, M. Prandoni, Cleup, Padova 2007 (Valentina Silvestri)	368-370
Modest Musorgskij (nella cunetta) (Paolo Nori)	370-372
C. Emerson, <i>Vita di Musorgskij</i> , traduzione dall'inglese di A. Cogolo, EDT, Torino 2006 (Ilaria Remonato)	372-375
P.A. Florenskij, <i>Iconostasi. Saggio sull'icona</i> , a cura di G. Giuliano, Medusa, Milano 2008 (Antonio Maccioni)	375-376
M. Elia, <i>VChUTEMAS. Design e avanguardie nella Russia dei Soviet</i> , Lupetti, Milano 2008 (Antonio Maccioni)	376-377
M. Voždová, J. Špička, <i>Francouzská a italská dramatická tvorba na moravských a slezských divadelních scénách</i> , Vydavatelství Univerzity Palackého, Olomouc 2007 (Massimo Tria)	377-379

- M.P. Pagani, *I mestieri di Pantalone. La fortuna della maschera tra Venezia e la Russia*, Angelo Colla Editore, Costabissara (Vi) 2007 (Erica Faccioli) 379-380
- A. Popovič, *La scienza della traduzione. Aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva*, Hoepli, Milano 2006 (Dario Ravalli) 380-383
- A. Lûdskanov, *Un approccio semiotico alla traduzione. Dalla prospettiva informatica alla scienza traduttiva*, a cura di B. Osimo, Hoepli, Milano 2008 (Stella Carella) 383-385
- T. Berger, *Studien zur historischen Grammatik des Tschechischen. Bohemistische Beiträge zur Kontaktlinguistik* [Travaux Linguistiques de Brno 02], Lincom Europa, München 2008 (Andrea Trovesi) 385-386
- Bol'soj Akademičeskij Slovar' Russkogo Jazyka*, diretto da K.S. Gorbačevič e A.S. Gerd, Nauka, Moskva – Sankt-Peterburg 2004 (Paola Bocale) 386-388
- S. Burov, *Poznanieto v ezika na bǎlgarite. Gramatično izsledvane na konceptualnata kategorizacija na predmetnostta*, Faber, Veliko Tǎrnovo 2004 (Paola Bocale) 388-391
- G. Lunghi, *Nasha Reklama. Pubblico, Media e Advertising nell'Ucraina Contemporanea*, Editrice Uni Service, Trento 2008 (Emanuela Bulli) 391-395
- Recensioni da un viaggio nell'Aldilà dell'Europa, 395-399
M. Bulaj, *Genti di Dio. Viaggio nell'Altra Europa*, prefazione di M. Ovadia, Frassinelli, Milano 2008;
C. Kosmač, *Sulle orme di un vagabondo. Due racconti*, a cura di M. Bidovec, Mladika, Trieste 2007;
Fiabe e leggende slovene, a cura di M. Bidovec, Besa, Lecce 2008;
M. Bidovec, *Raccontare la Slovenia. Narratività ed echi della cultura popolare in "Die Ehre Dess Herzogthunms Crain" di J.W.Valvasor*, Firenze University press, Firenze 2008;
M. Bidovec – I. Palladino, *Johann Weichard von Valvasor (1641-1693). Ein Protagonist der Wissenschaftersrevolution der Fruhen Neuzeit*, Bohlau, Wien-Koln-Weimar 2008;
J. Hösler, *Slovenia. Storia di una giovane identità europea*, Beit, Udine 2008 (Angelo Floramo)
- Glosse storiche e letterarie VI (e ultime) [E. Jappelli, *Da Praga 1983-1988. Immagini di una topografia letteraria*, con un testo di S. Corduas, Edizioni Polistampa, Firenze 2008; *Socialistický realismus Československo 1948-1989 – Socialist realism Czechoslovak 1948-1989 – Realismo socialista Cecoslovacchia 1948-1989*, Nadační fond Eleutheria, Praha 2008; "Versi sparsi"; "Su Ripellino"; G. Dierna, "Sulla letteratura ceca degli anni Cinquanta, ma non solo: precisazioni storico-letterarie e note metodologiche", *Europa orientalis*, 2008 (XXLII), pp. 389-426] (Alessandro Catalano) 400-407

Recensioni

◇ eSamizdat 2009 (VII) 1, pp. 293-407 ◇

S. Samsonov, *Un fuoriclasse vero. Distopia calcistica*, traduzione di E. Buvina, Isbn Edizioni, Milano 2009

Nella stampa italiana il romanzo d'esordio *Nogi. Nabokovskaja drama na futbol'nom pole* [Piedi. Dramma nabokoviano sul campo di calcio, Sankt Peterburg 2007] di Sergej Samsonov (Podol'sk, 1980), che ha studiato scrittura creativa al Literaturnyj Institut di Mosca e lavora come copywriter per una casa editrice, è stato giudicato curioso, insolito, estremamente strano, suggestivo, accattivante, intrigante, misterioso, quasi apocalittico. Benché alcuni di questi aggettivi non siano del tutto sottoscrivibili (in Russia la discussione intorno all'autore, per il quale i critici hanno proposto l'audace confronto con Gogol' e Nabokov, è molto vivace, nonostante l'opera non abbia goduto di fama immediata), le qualità del romanzo sono senz'altro apprezzabili. Quello che maggiormente convince non è la fabula della *spy story*, messa in risalto nell'anonima avvertenza al lettore ma sviluppata piuttosto debolmente, quanto il carattere di "romanzo di formazione" di un giovane campione russo, che nell'arena del calcio mondiale riesce a insinuare dubbi sui traffici che ne dettano le regole e a mantenere intatta la passione autentica per lo sport.

Nel 1993 Semen Šuvalov è un ragazzino "lì e allora" a Sretensk, sobborgo degradato di Mosca, svergliato a scuola, considerato dagli insegnanti "ritardato mentale" ma con un unico pensiero fisso in testa, il pallone. Si rifugia per lunghe ore al campo improvvisato, allenando l'innato talento che lo porta alla scuola calcio del Cska. Abilità spontanea e tecnica, che lo rendono "capace di pensare e agire davvero velocemente", ne fanno presto un campione internazionale, tanto da ottenere un ingaggio milionario nella squadra del cuore, il Barcellona del suo idolo Crujff.

L'ingaggio del Barcellona rappresenta per Šuvalov

una vera e propria fuga dalle intimidazioni di un oligarca russo, proprietario del Tottenham, che lo avvicina tramite un emissario e gli propone la maglia del club inglese con mezzi ben al di là del lecito. Šuvalov viene prima pesantemente minacciato e poi, quando tenta di difendere la fidanzata da quegli stessi mafiosi, viene picchiato a sangue e poi finisce in gattabuia accusato di omicidio. Alla manovra, architettata dal boss, il giovane riesce a sfuggire dopo una serie di peripezie e, chiuso in una cassa di legno, arriva miracolosamente a Barcellona, dove lo attende la fama mondiale.

Un giorno, durante una partita allo Stadio delle Alpi contro la Juventus, Šuvalov si accorge del trattamento di favore riservatogli dalla squadra avversaria. Comincia ad avere il sospetto di essere al centro di una grande manovra organizzata per fargli fare sempre bella figura e mettere in luce il suo talento. Šuvalov teme di essere finito in una "congiura cosmica", in una sorta di *Truman show* che lo vuol favorire a tutti i costi a vantaggio degli sponsor. Si trasforma così in detective, interroga i compagni e gli avversari, alla ricerca di prove che avvallino la sua ipotesi. Finirà in un ospedale psichiatrico, con il rischio di compromettere la propria carriera e salute. Lo salverà infine l'eterno mito Crujff, che gli rivelerà di essere stato impressionato soprattutto dal suo "grande cuore". Ma sarà proprio il cuore a tradirlo nella notte di Natale del 2009, quando lo colpisce un'"ipertrofia del miocardio", indotta al fine di ottenere una migliore prestazione, e Šuvalov muore sul campo da gioco della sua ultima trionfale partita.

Nel romanzo di Samsonov il calcio è una sorta di incanto, in cui le azioni sul campo sono quasi guidate da una forza sovranaturale, che l'autore definisce "pulsione calcistica". Nessuna descrizione o ritratto psicologico esulano dal tema, tutto si incentra sul gioco: le rappresentazioni delle partite sono avvincenti, non semplici sfide di gioco ma battaglie

in cui si sferrano “attacchi avversari come la vecchia guardia napoleonica”, si esibiscono “mosse strategiche” di “sperimentati guerrieri”, azioni da “classica incursione di cavalleria” e si dimostra il coraggio dei “gladiatori romani” in duelli personali con l’avversario.

Sebbene una certa insistenza su talune di esse suggerisca ancora la ricerca del mestiere, sul piano artistico il dominio delle tecniche letterarie è già pienamente maturo in questo scrittore esordiente. L’ambiguità del “patto narrativo” enunciato in apertura, consueta per una lunga tradizione letteraria, ne è un esempio. Qui la proclamata finzione narrativa, che scoraggia il lettore a cercare corrispondenze fra la cronologia degli eventi e la realtà contemporanea del calcio mondiale, urta contro l’intenzione dichiarata dall’autore, di utilizzare volontariamente nomi di giocatori, allenatori, presidenti e squadre reali, che si confondono così con quelli frutto dell’invenzione letteraria, mescolando in tal modo fantacalcio e calcio realmente giocato, con i suoi ordinari scandali e le sue imprese da prima pagina.

La struttura del romanzo è complessa: non la scandisce la cronologia degli eventi, bensì l’alternarsi di capitoli sempre intitolati *Qui e adesso*, con indicazione di una città europea e una data (da luglio 2004 a dicembre 2009); oppure *Là e allora*, con il nome di una città russa e una data (Da settembre 1993 a luglio 2004 e, caso a parte, Mosca giugno 2004). I titoli designano le tre linee narrative: l’infanzia, il debutto, la nazionale, la fuga nella prima linea (in ordine cronologico); la storia d’amore con Polina nella seconda (Mosca 2004); la fama internazionale, i sospetti, l’indagine, l’ospedale, la morte nella terza linea.

I piani si succedono senza rispettare un ordine temporale: dal 1996 si passa al 2006, per poi rimbalzare al 2004 e ritornare a ritroso al 1998. I luoghi si alternano: ora “là” a Mosca, Archangel’skoe, Sretensk, ora “qui” a Barcellona o Torino. Una certa coerenza nel soggetto è comunque assicurata da una rete di rinvii reciproci contenuti nei capitoli, che hanno prevalentemente una natura speculare. Per esempio, “là” Šuvalov è considerato un bambino ritardato per la scarsa voglia di studiare, “qui” egli è “un selvaggio che non conosce i valori della civiltà.

Con [...] un chiaro ritardo nello sviluppo, di un calciatore straordinariamente dotato, che per molti aspetti è rimasto un bambino”. “Là” l’“evasione” da scuola e il viaggio in città sono l’occasione per accedere alla scuola calcio e realizzare il proprio sogno. “Qui” la fuga dentro la stiva di un aereo, apre la strada alla celebrità.

La costruzione romanzesca è assai meditata e consapevole, nonché russa per vocazione, come suggerisce il sottotitolo dell’edizione originale, in cui si rinvia implicitamente alla fuga negli scacchi di un altro bambino nella *Difesa di Lužin*. Molti sono i miti artistico-letterari nazionali con cui il romanzo si confronta: il primo e più evidente è il “qui” e “là”, il “naš” e “čužoj”, ripetuto in ogni capitolo, e non scevro da reminiscenze archetipiche (lo scagnozzo al soldo della mafia, Azarchov, si scaglia contro “la civile, decrepita, pingue Europa”), oppure il concetto bachtiniano del “carnevale”, enunciato per spiegare il rituale del gioco a pallone, per il quale i primi calciatori utilizzavano i piedi (simboli di morte giacché calpestanto le spoglie mortali) per colpire le teste mozzate dei nemici sconfitti, mettendo sullo stesso piano deboli e potenti, invulnerabili e indefesi. Per questa ragione il calciatore riesce a dominare la morte e il calcio diventa rito profondamente simbolico.

Il tema è affrontato anche a livello intertestuale, quando Polina legge a Šuvalov la poesia *Futbol* di Mandel’stam, alcuni motivi della quale vengono ripresi in diversi punti del romanzo. Ciò accade in un momento cruciale dell’opera, ovvero immediatamente prima dell’apparizione del truce Azarchov, che sembra venirne evocato e che, per il tono insinuante con il quale si intromette nella conversazione fra i due fidanzati, richiama l’incontro di Voland con Berlioz e Bezdomnyj nella Mosca bulgakoviana.

Anche l’epilogo ricorda il romanzo di Bulgakov: Šuvalov finisce in un ospedale psichiatrico svizzero, dove i medici tentano di curare il suo delirio professionale. Si prende cura di lui Polina, amorevole come Margherita nei confronti del Maestro. Nell’opera bulgakoviana l’eroe viene salvato da Voland, che gli concede la pace e il “rifugio eterno”, in quello di Samsonov interviene Cruijff che, recatosi in visita all’ospedale, riporta Šuvalov alla sanità menta-

le e lo restituisce al gioco del calcio e ai suoi tifosi. Non è superfluo far notare, peraltro, che Samsonov è stato nominato “Maestro bulgakoviano” (nonché scoperta del 2008) per il suo discusso secondo romanzo, *Anomalija Kamlaeva. Literaturnaja simfonija* [L'anomalia di Kamlaev. Sinfonia letteraria, Moskva 2008].

La possibilità suggerita dai medici di curare Šuvalov eliminando integralmente e coercitivamente in lui l'interesse per il calcio, richiama, inoltre, un'ulteriore consonanza letteraria, ovvero l'estirpazione chirurgica della fantasia nel protagonista di *Noi* di Zamjatin.

Nel gioco degli indizi e delle allusioni, i personaggi di Šuvalov e Polina sono costruiti piuttosto esplicitamente sulla base di archetipi della grande letteratura russa: il primo è un personaggio volutamente “sdoppiato”, scolaro indolente da una parte, campioncino sveglio con una doppia vita dall'altra; la seconda si ispira al modello di Tat'jana Larina: con lei condivide un'educazione sentimentale soprattutto di natura letteraria e, come lei, è una “fanciulla romantica” in attesa dell'amore. Per di più, non secondariamente, Samsonov induce il lettore a ricordare la Tat'jana puškiniana mediante un riferimento onomastico (Tat'jana “Praskov'ja, la chiamava Pauline”).

Alcuni critici in patria hanno messo in rilievo l'assenza di uno stile proprio, ciononostante nel romanzo risulta particolarmente vivace l'aspetto linguistico, almeno per quanto riguarda l'ambito sportivo, in cui Samsonov raggiunge l'apoteosi dei tecnicismi calcistici, del gergo da spogliatoio e di quello dei commentatori televisivi, che la bravissima traduttrice Elena Buvina rende con grande accuratezza ed esuberanza espressiva.

Vale la pena, in chiusura, esprimere un certo rammarico per la scelta del titolo dell'edizione italiana. La ricezione del lettore viene guidata, a questo livello, in modo assai lontano dall'intenzione autoriale. Ai “piedi” del titolo russo fa da contraltare una rete di riferimenti intratestuali, disgregata in italiano, ma essenziale, in quanto contenente il significato simbolico attribuito al gioco del calcio. La scelta del sottotitolo, per di più, orienta il lettore verso il plot della *spy story* internazionale, lasciando del tutto

inesplorata l'allusione alla natura profondamente letteraria e autenticamente russa del romanzo.

Claudia Criveller



Un fuoriclasse vero, in russo *Nogi* [piedi, ma anche gambe], è il romanzo d'esordio di Sergej Samsonov (1980) e ha come sottotitolo *Distopia calcistica*; nell'ambito della letteratura russa la prima parola richiama una serie di associazioni, che vanno da Bulgakov e Zamjatin, per passare a Ven. Erofeev e infine giungere a opere dell'ultimo decennio. Sebbene l'aggettivo paia creare qualche esitazione in più, Samsonov riesce a scrivere una vera distopia calcistica; questo romanzo descrive in un certo senso il fallimento dell'utopia contemporanea, della fede nel fatto che il binomio soldi e successo permettano di relegare i problemi e gli interrogativi alla periferia della coscienza.

Qualche critico ha cercato di accostare Samsonov al Nabokov della *Difesa di Lužin* e non è escluso che il giovane scrittore strizzi l'occhio al collega russo-americano, ma le somiglianze si esauriscono all'aspetto più superficiale e squisitamente contenutistico di *Un fuoriclasse vero*, a qualche strizzatina d'occhio nella trama. Questo è in realtà un romanzo fantastico, in cui entrano in scena personaggi reali e ben noti a tutti coloro che hanno ascoltato almeno qualche volta le rubriche sportive dei telegiornali: Ronaldinho, Crujff, Thuram, Cannavaro e altri. Nella sua recensione per il settimanale Afiša L. Danilkin descrive il romanzo come “decisamente fantastico, quanto meno per il fatto che il protagonista è un geniale calciatore russo, cosa che di per sé, se non inimmaginabile, è, in un certo senso, una contraddizione in termini” (<<http://www.afisha.ru/book/1077/>>).

I capitoli sono una serie di flashback disordinati che abbracciano il periodo 1993-2009 e costituiscono un vorticoso girovagare della memoria tra la corruzione e il capitalismo selvaggio della Russia dei primi anni Novanta e il mondo del calcio di oggi. Se il lettore si aspetta una descrizione storicistica resterà però deluso; le vicende, almeno nella prima parte, sono infatti presentate con lo sguardo infantile e incantato del protagonista, un ragazzo sogna-

tore e incolto la cui unica ragione di vita è il calcio. Di fatto la sequenza dei capitoli ha lo scopo di giustapporre due mondi differenti e apparentemente inconciliabili, quello della Mosca che tenta di rialzarsi dopo il crollo dell'Urss e il mondo calcistico occidentale, fatto di lustrini dorati e delle labbra di silicone delle modelle che immancabilmente attorniano i giocatori dagli ingaggi milionari.

Il protagonista, Semen Šuvalov, è cresciuto nella provincia moscovita, maturato nella scuola di calcio del Cska e infine rocambolescamente emigrato in Spagna, dove incomincia la sua carriera di idolo delle folle nel Barcellona, al fianco di Ronaldinho. Samsonov riesce con particolare maestria e in maniera squisitamente filmica a descrivere le scene di gioco, le stupefacenti finte del protagonista, le partite con la Juventus, con il Tottenham o con il Real Madrid; il lettore viene letteralmente trasportato sul campo da gioco come se stesse effettivamente assistendo ai dribbling e godesse dei gol al fianco dei protagonisti. Il mondo del calcio, i club e i giocatori dai nomi ben noti da un lato e la storia di Šuvalov, come la figura stessa di Šuvalov dall'altro, creano un piacevole stridio come nei film in cui attori in carne e ossa interagiscono con disegni animati. Le scene in cui la narrazione esce dall'ambito prettamente calcistico sembrano invece cedere un po', perdono di fulgore, ma il romanzo è sicuramente ben scritto e ben strutturato.

Il tema del calcio, attorno al quale ruota la prima metà di *Un fuoriclasse vero*, lascia il posto, nella seconda parte, a una sorta di giallo psicologico, che prende le mosse dalla convinzione di Šuvalov che il mondo del calcio *in toto* è vittima di una congiura degli sponsor, nelle cui mani i giocatori non sarebbero che marionette. I congiurati ordirebbero per far apparire il gioco dei campioni migliore di quanto non sia in realtà, corrompendo gli avversari affinché non facciano sfigurare i beniamini del pubblico, meri oggetti dello show business in grado di far vendere quantità enormi di prodotti e gadget legati ai propri nomi. Semen rinuncerà al lusso e al suo sogno di bambino di giocare nel Barcellona in nome della sua verità personale e della ricerca dell'autenticità del calcio giocato. Soltanto dopo

una conversazione con il suo idolo Cruiff, Šuvalov ritornerà in campo, un ritorno che ha però il sapore amaro dell'accettazione del compromesso, del fatto che il calcio ha ormai definitivamente perso la magia di un tempo, quella che Semen avvertiva nei polverosi campetti di Sretensk, sua città natale. E la morte prematura del protagonista dopo l'ennesimo gol capolavoro ha il sapore di una sconfitta, dell'unica sconfitta della sua carriera, o forse è semplicemente una conseguenza inevitabile della fine dell'utopia, del sogno di un bambino della desolata provincia moscovita che voleva giocare per assaporare in pieno la libertà di essere se stesso e di fare magie con un pallone che avrebbe obbedito a lui soltanto.

Massimo Maurizio

J. Topol, *Anděl. L'incrocio dell'angelo*, traduzione di L. Angeloni, Azimut, Roma 2008

La letteratura ceca post-comunista sta fortunatamente facendo breccia con insistenza sempre più sorprendente nel mercato librario italiano, per merito di case editrici specializzate, di studiosi di rango, ma anche grazie alle preziose figure di singoli traduttori, che (com'è naturale che sia) si trovano un proprio autore d'elezione e lo presentano con meritevole pervicacia a un pubblico capace di farsi intrigare da proposte moderne e attuali. È questo il caso di Laura Angeloni che ha "adottato" per il mercato italiano la figura di un narratore non scontato e direi di sicura presa come Jáchym Topol, e non si può certo dire che il suo lavoro di traduzione sia dei più semplici e feriali, in quanto Topol è autore dalla costruzione narrativa quasi cubista, e dall'espressione sfaccettata e "sporca". La resa del suo linguaggio metropolitano e sempre fervido richiede certamente una buona padronanza del mondo linguistico ceco contemporaneo con i suoi slang e le sue stratificazioni sociali, oltre che la conoscenza fisica dei luoghi di cui parla; ciò per dire che se oltre a quella turistica si vuole conoscere anche un'altra Praga, realmente esistente ma meno scontata, quella del sottobosco delinquenziale degli *outcast*, si farà bene a prendere in mano questo "angelo" caduto in volo da un cielo di sangue, e si potrà finalmente scoprire una capitale meno da cartolina e forse un po' più

vicina a territori da sottosuolo dostojevskiano o da bassifondi gor'kiani. Per non ripetersi e non rubare spazio inutilmente, rimandiamo comunque alla recensione della prima traduzione italiana di Topol (*eSamizdat*, 2006, pp. 16-18), dove si può trovare un ulteriore inquadramento dell'autore e dei suoi esordi in qualità di poeta (alcune sue liriche sono tradotte anche in italiano) e dissidente figlio di dissidenti. *Anděl. L'incrocio dell'angelo* è il titolo di questo secondo romanzo tradotto dalla Angeloni (nomen omen?) per la intraprendente casa editrice Azimut, e l'intestazione fa riferimento a un complesso urbanistico piuttosto ricco e movimentato della capitale boema, il grosso incrocio di Anděl nel quartiere di Smíchov, toponimi etimologicamente entrambi interessanti che l'autore non manca di semantizzare ironicamente durante la sua lisergica e caracollante narrazione. Per la cronaca, questo è il suo secondo romanzo e l'originale è uscito in Repubblica ceca nel 1995.

I personaggi tutti fanno parte, senza quasi eccezione alcuna, di quel mondo parallelo e semi-invisibile di reietti, scemi del quartiere, membri di pseudo-sette idiote, avanzi di manicomio, picchiatori di bambine o criminali di mezza tacca che animano ovviamente qualsiasi metropoli dove ci sia qualcosa da rubare, un affare sporco da inventare, minoranze etniche mal digerite o una manciata di esistenze umane da mandare al diavolo con l'uso di stupefacenti. Nel giovane Jatek si può senza grossi sforzi individuare l'antieroe principale, il protagonista suo malgrado, che si nasconderebbe volentieri ai suoi concittadini e ai lettori stessi, ma il cui "dono stupefacente" lo costringe a diventare fulcro dell'azione. Anche se poi Topol non concede troppo ai topoi e ai modi della narrazione tradizionale: pur senza sviare in un mal compreso postmodernismo o in un approccio metanarrativo spudorato, egli spezza infatti la linea espositiva in una sorta di puzzle che può all'inizio disorientare il lettore pigro, ma che invece corrisponde di certo a una delle più fruttuose ipotesi romanzesche della nuova letteratura ceca, e in fondo al testo ricompensa il lettore attento con uno scioglimento a sorpresa e con un finale "col botto". In altre parole Topol rimane leggibilissimo ma non si adagia su percorsi lineari; pur non facendosi

avanguardista e non abbandonandosi a esperimenti autoreferenziali, indaga con questo e altri suoi libri una via narrativa che si faccia specchio del mondo frazionato e scisso a cavallo fra XX e XXI secolo: verrebbe da paragonarlo all'Antonioni dell'*Eclisse* e di *Zabriskie Point* con i suoi luoghi non-luoghi doleranti e le sue esplosioni psichiche da fine del mondo moderno. Come in un "exploded drawing" infatti, come in un resoconto clinico non eccessivamente razionale, l'autore smonta l'unità della vicenda ed eleva qui il disequilibrio del suo personaggio, tossicodipendente con disturbi visionari e psicosomatici, a metodo diegetico. Come Jatek caracolla fra le vie di Praga e poi in trasferta fra i vicioletti della comunità di tossici parigini, venendo travolto da occasionali e incontrollabili visioni di cieli insanguinati, così noi siamo condotti senza eccessive regolarità strutturali in un'alternanza di piani ravvicinati e sguardi in prospettiva, che si inseguono in modi a tratti enigmatici nei venti capitoletti di questa epopea cittadina intrisa di sangue e umori fetidi.

Il dono maledetto di Jatek è l'abilità o la sfortunata ventura che gli permette di creare una droga speciale che moltiplica come nessun'altra prima sperimentata la "beatitudine", una delle parole chiave del romanzo ("Era una beatitudine infinita. Un'avventura straordinaria, un volo senza cadute", p. 57); ciò è però ottenuto al caro prezzo della perdita del suo equilibrio esistenziale, ridotto com'è a dover evitare lo sguardo al cielo e a fuggire in certo modo la luce e la chiarezza della visione: "il sangue colava giù dal cielo, gli cadeva dentro gli occhi... Ricordava abbastanza di preciso la prima volta che era comparsa la visione. Era all'incrocio, ad aspettare il tram forse, e il cielo coagulò" (p. 13). La lotta visiva che si dipana nel romanzo è quella accanita fra le cataratte di occhi opachi iniettati di sangue e il "limpido sguardo", difficilissimo da recuperare in un microcosmo che ha perso la sua unità prospettica.

Dove mai fuggire se il cielo ti cade addosso sciogliendosi in fiotti di plasma rossastro? Se il firmamento si sbriciola nei nostri occhi perdiamo, kantianamente, il cielo stellato sopra di noi e la legge morale che è in noi. Questa visione apocalittica di un orizzonte di sangue fissa così il limite scopico e le coordinate etiche di un essere umano perseguitato

dal male del sottosuolo, dall'avidità dei suoi simili e dalla colpa di aver buttato e sprecato il proprio sangue in centinaia di colpi di siringa, o qui piuttosto in sniffate compulsive.

Il sangue, è questo il tessuto connettivo, il tema portante del romanzo; il sangue marcio della dipendenza tossica, il rosso che riempie gli occhi di un esangue eroe vagabondo, e infine il motivo scatenante della soluzione finale, sorta di Armageddon in formato locale in cui (non riveleremo certo i dettagli) i nodi verranno al pettine in grumi cruenti che condensano i vari rivoli di fluidi corporei che i capitoli rappresentano nella loro apparente incoerenza strutturale. Il romanzo sembrerebbe dunque scentrato: è in effetti lo è, costruito com'è per serie di flash consecutivi. La narrazione è come filtrata dalle visioni improvvise di Jatek, che pur nella loro miseria umana aprono inaspettati squarci di sublime: "Vedeva il cielo rosso e guardava... Sapeva che doveva tornare dentro di sé... qualcosa, laggiù sul fondo, nelle profondità abissali che si spalancavano in lui come il baratro di quella fossa..." (p. 65). O ancora vediamo questa messa in prospettiva monumentale in merito alle sostanze stupefacenti che sono motore, croce e delizia dell'agire formicolante e ottuso di questi personaggi: "Sapeva bene che chi prende droga diventa droga lui stesso. È al quel punto che o smette o è morto. Sapeva che la droga uccide fin dalle origini dell'umanità... La droga circola attraverso i corpi, e sono i corpi dei tossicomani morti che lo tengono in vita" (p. 48).

Per concludere si può dire in modo figurato (e più generale) che uno dei movimenti culturali che hanno segnato la letteratura ceca dopo la caduta del regime è stata la "riemersione". La ripresentazione del sommerso, la risalita dei temi e delle figure che popolano i bassifondi e che il regime sopprimeva come argomento sgradito. Con termine anglosassone che coglie qui perfettamente un "luogo" della cultura oltre che un meta-genere nella sua interezza, non ci si offre parola migliore che *underground* per definire quello che dalle cantine e dalle casematte della società si è potuto finalmente riproporre nelle pagine dei romanzi e della poesia del dopo-1989. Il discorso è valido soprattutto per i grigi anni Settanta e Ottanta della letteratura ufficiale, ma a parte Egon

Bondy e alcuni autori di nicchia di minor fama sono pochi i cechi che pescano nel sottobosco metropolitano con tale aderenza antropologica come fa Topol. Se è vero ad esempio che anche Bohumil Hrabal raccoglieva a piene mani nel fango del sottobosco sociale e nelle fasce delle cosiddette "classi sconfitte" dalla rivoluzione, il suo era un approccio fondamentalmente stilizzante e giocoso (anche se il "gioco" di Hrabal può essere a sua volta sanguinoso e fatale). Topol in alcuni dei suoi testi ricorda invece la maledizione urbana del cinema americano dei "belli e dannati": i suoi sono drogati costretti a un moto perpetuo, i suoi piccoli gangster post-balcanici rivelano l'esplosione delle mafie nella capitale boema con la tristezza impotente con la quale si accetta l'insorgere di un cancro. Si veda soprattutto il suo racconto breve del 1994 *Výlet k nádražní hale* [Viaggio alla stazione dei treni] in cui egli fra i primi fotografava il tessuto sociale praghese che si piegava (e si piagava) sotto le spinte e le esigenze della mafizzazione e della globalizzazione mondiale. Le sue puttane e i suoi pazzi non urlano con forza che vogliono "viiiivere" come quelli di Hrabal (si veda *Inserzione per una casa in cui non voglio più abitare*), ma sono corpi piagati e nevrotici simili alla Christian F. dell'ormai famoso *Zoo di Berlino*, che non ci pacificano con uno slancio umano o con una perla nascosta nel letame delle loro vite. Essi non hanno a volte nulla da invidiare neanche ai film del new horror Usa sugli stati allucinatori (*Allucinazione perversa* di Adrian Lyne o *Ascensore per l'inferno* di Alan Parker i titoli che ci vengono in mente). E bene ha fatto uno dei più capaci registi cechi degli ultimi decenni, Vladimír Michálek a filmarne una versione schizofrenica eppur fedele nel suo *Anděl Exit* (2000), che nel mondo cinematografico ceco può essere accostata per la sua vivace atipicità a pochi altri film, come per esempio il coraggiosissimo e sgradevole *A bude huř...* [E andrà sempre peggio..., 2007] di Petr Nikolaev.

Allargando con queste ultime considerazioni la rete dei riferimenti vogliamo solo invitare a una lettura non prettamente sociologica né espiatoria di questo romanzo senza false velleità catartiche, ma con forte impatto esistenziale. Siamo invece forse molto più vicini all'horror, ovvero all'"orrore" kurtzi-

ano del *Cuore di tenebra* di Conrad, in cui il fiume di sangue che scorre sotto Praga e nelle vene di Jatek (ricordiamo che “jaty” in ceco indica il mattatoio ovvero una strage sanguinolenta) si sostituisce al fiume Congo per portarci nelle profondità svuotate dell’esistenza ormai ben poco rivoluzionaria del mondo occidentale.

Massimo Tria

V. Grossman, *Vita e destino*, traduzione di C. Zonghetti, Adelphi, Milano 2008

La nuova, sobria ed elegante edizione italiana nelle vesti della Biblioteca Adelphi di quel capolavoro del Novecento che è *Žizn' i sud'ba* [Vita e destino] di Vasilij Grossman va salutata come si conviene ai grandi eventi. La riedizione del romanzo, basata su una redazione definitiva e presentata in una nuova, fondamentale traduzione a cura di Claudia Zonghetti, arriva a distanza di ventiquattro anni dalla prima, uscita sotto il marchio di Jaca Book nella collana Slavica, e va così a unirsi sul fronte editoriale alla contemporanea – e non meno “esplosiva” – *po-vest' grossmaniana Vse tečet* [Tutto scorre], pubblicata da Adelphi nel 1987. A sigillare l’uscita come un evento basterebbe la semplice valutazione dei dati di vendita, che hanno portato la casa editrice milanese a realizzare quattro ristampe in quattro mesi. Com’è noto, infatti, questa nuova pubblicazione si presenta come il compimento di una vicenda editoriale incredibile e romanzesca che si è protratta nell’arco di quasi cinquant’anni.

L’odissea ha inizio il 14 febbraio 1961 in un appartamento di Mosca. Grossman ha da pochi mesi ultimato la stesura di *Vita e destino*, la seconda parte di quella grande opera cui stava lavorando sin dagli anni della guerra, una dilogia sulla battaglia di Stalingrado, imponente epopea russo-sovietica simbolica nel suo significato storico e sostanziale per l’esperienza biografica che lo aveva segnato. La prima parte *Za pravoe delo* [Per una giusta causa] – la cui assenza in traduzione italiana si fa sempre più sentire – era stata pubblicata sul *Novyj mir* della prima direzione Tvardovskij nel 1952, dopo tre anni di revisioni e alterchi con gli apparati censori (ci è rimasta una sua lettera indirizzata direttamente al grande tiranno: “Caro Iosif Vissarionovič”), e pur tra le

polemiche aveva trovato un posto d’onore nella prosa bellica approvata dall’Unione degli scrittori. Ma questa seconda parte – dall’eloquente titolo di calco tolstojano formato sull’opposizione semantica dei due sostantivi – si distanziava talmente dalla precedente (e con essa dal resto della letteratura contemporanea) da rivelare una trasfigurazione tanto precoce quanto stupefacente. In essa Grossman aveva portato a compimento una radicale emancipazione intellettuale e la sua Stalingrado era diventata il simbolo della vittoria della libertà sull’ideologia, dell’uomo sul disumano. Nazisti e comunisti, al di là dei ruoli storici, apparivano gli uni specchio degli altri, lo stato partitico emblema del male dell’epoca, e su essi trionfava il mistero eterno dell’uomo in quanto tale, senza la gabbia degli aggettivi (*sovieticus*, ebreo, buono, cattivo, e così via). Quel giorno di febbraio, dunque, fu lo stesso stato sovietico che ne decretò l’inammissibilità storica: il Kgb perquisì l’alloggio dello scrittore e ne sequestrò tutti i materiali. Di *Vita e destino* non rimase niente e ancora oggi su quel materiale si stende l’ombra del silenzio. A suggello di questa prima fase vale la pena ricordare la sentenza marmorea di Michail Suslov, ideologo del Presidium, che nelle sale del Cremlino ricevette Grossman per conto del bicefalo dio del disgelo, Nikita Chruščev: “È impossibile pubblicare il Vostro libro e, infatti, esso non sarà pubblicato. [...] Per quale motivo dovremmo aggiungere il Vostro libro alle bombe atomiche che i nostri nemici si apprestano a lanciare contro di noi?”.

La seconda fase inizia con la prematura morte dello scrittore nel 1964 e si protrae nell’arco di vent’anni. Del romanzo, infatti, non tutto è perduto: prima della perquisizione Grossman ne aveva inaspettatamente affidata una copia clandestina – dattiloscritta ma non revisionata – all’amico poeta Semen Lipkin. Così, negli anni in cui le rivelazioni del gulag, gli scritti di Solženicyn e i “dissidenti” cominciano a risuonare in occidente, con quel dattiloscritto si tenta la via della pubblicazione all’estero: viene più volte ridotto a microfilm (Sacharov e sua moglie ne fanno una copia nel bagno-laboratorio di casa loro) ma anche a ovest fa fatica a trovare la sua strada. Sarà solo nel 1980 che il coraggio di un editore quale il serbo Vladimir Dimitrievič (che dal 1966 aveva

fondato in Svizzera la casa editrice L'Age d'Homme "per non ridurre la letteratura russa ai soli nomi di Dostoevskij, Tolstoj e Gor'kij") consentirà la prima pubblicazione mondiale in russo del romanzo, in una versione memorabile pur nella sua incompletezza, esito di un oneroso lavoro filologico cui furono incaricati Efim Etkind e Simon Markiš. Da quella seguirono le traduzioni e Jaca Book ha il merito di essere stata fra le prime a scommettere sul romanzo e a far conoscere Grossman in Europa. Come spesso in questi casi, la ruvidezza dell'edizione è ampiamente compensata dal suo valore storico e l'allora giovanissima Cristina Bongiorno riuscì onorevolmente nell'impresa di portare a compimento la traduzione di un'opera tanto voluminosa quanto frutto di un autore ancora totalmente sconosciuto. *Vita e destino* viene così accolto come un capolavoro. Tra i molti, Adelphi lo presenta nella seconda di copertina con le parole di George Steiner secondo il quale libri come questo "eclissano quasi tutti i romanzi che oggi, in occidente, vengono presi sul serio". Ma si potrebbe osare di più, ad esempio con Tzvetan Todorov, che alla luce di questo romanzo ha definito tutto il XX secolo come "il secolo di Vasilij Grossman" (*Memoria del male, tentazione del bene. Inchiesta su un secolo tragico*, Milano 2004).

L'odissea, tuttavia, è ancora lungi dalla meta. L'atto finale dovrà aspettare la *perestrojka* gorbacëviana. Nel 1988 la versione svizzera compare per la prima volta in patria, sulla rivista *Oktjabr'*, seguendo quell'ondata di pubblicazioni letterarie che costituisce il volto culturale della *glasnost'*. È lo stesso anno del *Doktor Živago* e di *My [Noi]* di Zamjatin. Il ritorno ufficiale del romanzo in Russia svela l'ultima sorpresa: al figlio dello scrittore si presenta la vedova di un vecchio amico del padre (dei tempi dell'università, completamente estraneo ai circoli letterari) con in mano un'altra copia del manoscritto, affidata al marito dallo stesso Grossman nel 1960. Si tratta di una redazione completa – dattiloscritta e con correzioni autografe – in cui compare la dedica alla madre. Dal 1989, dunque, in Russia viene pubblicata la nuova versione, confermata dall'uscita delle *Sobranie Sočinenij v 4-ch tomach* [Opere scelte in 4 volumi] avvenuta a Mosca nel 1998.

Era dunque molto che in occidente si attende-

va l'uscita di questa nuova versione. L'iniziativa di Adelphi segue di poco quella francese di Robert Laffont (Parigi 2006) ed è contemporanea a quella spagnola di Galaxia Gutenberg (Barcellona 2008). Oltre a una lunga serie di correzioni di termini e trasformazioni di perifrasi, la nuova variante completa i monconi della vecchia, vale a dire le pagine risultate illeggibili per la bassa qualità dei microfilm (ma in tutto non sono che una decina, ben poche nell'economia del romanzo). Cambiano le numerazioni dei paragrafi, che Grossman risistemò più volte per scegliere infine una suddivisione più marcata. Ma la novità che si fa sentire con più forza è la dedica alla madre Ekaterina Savel'evna, uccisa dai nazisti nel 1941 nella città natale Berdičev in Ucraina, la cui morte rappresenta per Grossman la scoperta dell'identità ebraica (come accade nel romanzo a Štrum: "Lui era ebreo ed ebrea era sua madre: prima della guerra non ci aveva mai riflettuto", p. 85) e il legame fortissimo che egli sempre sentì con lei costituisce l'apertura al destino tragico di tutta l'umanità: "Per me tu sei l'umanità e il tuo terribile destino è il destino dell'umanità in questi tempi inumani".

La nuova traduzione ha il grande pregio di restituire al lettore italiano la ricchezza del testo russo. Claudia Zonghetti, che aveva già affrontato lo scrittore negli anni del suo apprendistato con la traduzione "collettiva" (insieme agli allievi della Setl) di alcuni racconti, rende la scrittura di Grossman in un bellissimo italiano, così che la prosa di *Vita e destino*, asciutta e chiara, ma mai semplice e sempre molto ricca lessicalmente, può essere largamente apprezzata dal lettore italiano. In particolare, la resa appare molto buona in quella cifra costante di Grossman che è l'accumulazione di termini e vocaboli, a espressione della grandiosità della realtà e del sentimento che essa suscita nell'essere umano, e nella "parola viva" – opposta al formalismo della lingua ideologica – di cui si nutrono tutti i dialoghi del romanzo. Più discutibili, invece, le scelte di cambiare sovente la costruzione della frase russa, anche là dove l'italiano consentiva una maggiore fedeltà al testo russo. Certamente, tuttavia, il grande merito della traduttrice è di essere riuscita a tenere cifre costanti per tutta l'ampiezza del testo, per cui in sostanza l'intera resa appare solida, omogenea e

coerente.

Grazie a questa traduzione si può finalmente conoscere Grossman dal punto di vista che gli è più proprio, quello letterario, quale nucleo sorgivo di tutte le considerazioni storiche che, da quando lo si è conosciuto, lo hanno visto come un testimone privilegiato del tragico XX secolo. La sua creazione letteraria lo inserisce tra i classici, così che la letteratura ancora una volta appare un atto umano sorprendente per capacità sintetica e potenzialità espressiva. Per questo vale la pena accogliere l'evento della sua nuova uscita affrontandone nuovamente la lettura, perché "grande è la forza di una parola intelligente e libera" (p. 113).

Pietro Tosco

M. Shishkin, *La presa di Izmail*, a cura di E. Bonacorsi, Voland, Roma 2007

Se è possibile parlare di "classici" della letteratura contemporanea, definizione che appare quasi un ossimoro se non altro per la mancanza di una prospettiva storica che permetta di darne una valutazione obiettiva, questo è sicuramente il caso di Mikhail Shishkin (ci atteniamo qui alla traslitterazione scelta dallo stesso autore). Nonostante, ma forse anche grazie a un debutto letterario abbastanza tardivo (1993, all'età di trentadue anni) e a una produzione letteraria relativamente limitata (tre romanzi e alcuni racconti in oltre quindici anni), l'opera di questo scrittore sembra destinata a lasciare un segno importante nella storia della letteratura russa.

Dopo aver coraggiosamente pubblicato la traduzione italiana di un testo estremamente complesso come il romanzo del 2005 *Venerin Volos* [Capelvenere, Roma 2006], spinta anche dal crescente successo internazionale dell'autore, la casa editrice romana Voland offre al lettore anche il primo importante romanzo di Shishkin, *Vziatie Izmaila* [La presa di Izmail], uscito per la prima volta in Russia nel 1999. In una recente intervista lo stesso Shishkin presenta così *Capelvenere*:

La presa di Ismail [sic!] rispecchiava un modo di prendere la vita d'assalto, come una fortezza, ma poi ti accorgi che le cose non stanno così, che la vita non è un nemico, che il nemico è il tempo. E così è arrivato il momento di scrivere *Capelvenere*, in cui ho cercato di parlare del superamento

del tempo e della morte [M.T. Carbone, "Di storia in storia, per sconfiggere il tempo", *Il Manifesto*, 1 novembre 2006].

Anche per il lettore italiano è dunque oggi possibile ricostruire questa prima, importante tappa del percorso letterario di Mikhail Shishkin.

Il volume è pubblicato dalla Voland con la solita attenzione all'aspetto grafico e lo sforzo di evitare refusi ed errori di stampa. La traduzione e le note sono affidate a Emanuela Bonacorsi, già curatrice di *Capelvenere*, che riesce a ottenere un sapiente equilibrio tra l'esigenza di rendere fruibile il testo e quella di non appesantirlo con un eccessivo apparato paratestuale:

per quelle parti dove occorre il sostegno di una spiegazione, non ho potuto abolire le note ma, per non rendere invalicabile il testo e strabico il lettore, ho cercato di limitarle e sono state riportate alla fine del libro [Y. Bernasconi, "Intervista con Emanuela Bonacorsi", <<http://www.culturactif.ch/invite/bonacorsiit.htm>>].

In realtà si sente forse la mancanza di una prefazione o postfazione che fornisca al lettore un minimo di "istruzioni per l'uso" di un'opera estremamente complessa (al contrario di *Capelvenere*, la cui versione italiana era accompagnata da una postfazione della stessa Bonacorsi).

La presa di Izmail è costituita da una serie di fili narrativi, legati eterogeneamente e fusi tra loro senza che alcuna suddivisione in paragrafi possa aiutare il lettore a districarsi nell'intricata matassa (l'unica sezione interna al testo è l'epilogo). Anche la suddivisione in tre parti, dovuta alla pubblicazione "a puntate" sulla rivista *Znamja*, si perde già nella prima pubblicazione integrale del romanzo (e nella versione italiana). Come scrive il poeta e critico Yari Bernasconi nel testo citato,

tutte le connessioni sequenziali e i trapassi del racconto saltano perché saltano tempo e spazio, tocca al lettore ripescare le minuscole tracce disseminate, stabilire le connessioni fra storie e personaggi, un modo di costruire il romanzo che si pone lungo la scia che nel '900 va da Proust a Joyce a Svevo, e aggancia saldamente Shishkin alla modernità.

Il romanzo si presenta complesso fin dal titolo, che appare quasi di sfuggita solo verso la fine del libro (p. 346), confuso tra i mille intrecci da cui è formato il testo. Il ricordo della vittoria russa nella

guerra contro i turchi del 1790 si trasforma nel nome dato da un ragazzino a un numero da circo da lui inventato:

– Il numero ‘La presa di Izmail!’ – gridò imitando la voce del presentatore di circo. I topi ammaestrati dovevano attraversare fossati, scavalcare muri e, giunti sulla torre, tirare una cordicella che avrebbe fatto calare la bandiera turca e issare quella russa.

Domandai:

– Ma come farai a farti ubbidire dai topi?

Kostja scoppiò in una risata sonora mostrando un buco tra i denti: i suoi compagni di classe gli avevano rotto un dente:

– Ma c’è il formaggio!

Non capii:

– Che formaggio?

– Dappertutto ci saranno pezzetti di formaggio! Perché lei cosa pensava? Il trucco sta tutto nel formaggio!

Sebbene l’autore precisi in un’altra intervista che *La presa di Izmail* ha un titolo ironico (Marion Graf, “Michail Chichkine tra Mosca e Zurigo”, <<http://www.culturactif.ch/scenemagazine/giornalechichkine.htm>>), questo breve brano offre una chiave di lettura molto seria delle mille storie, quasi tutte tragiche, di cui il romanzo è intessuto: la storia della Russia, ma in generale la storia di ogni essere umano, appare come un tragico gioco in cui le sofferenze della vita hanno come reale obiettivo nient’altro che un pezzetto di formaggio.

Fin dall’inizio dell’opera si distingue chiaramente un personaggio, che tuttavia non può essere considerato un vero “protagonista” poiché, nonostante gli sforzi del lettore, alcuni fili narrativi non sono neanche indirettamente riconducibili a lui. Il nome stesso del personaggio, l’avvocato Aleksandr Vasil’evič Urusov, si può ricostruire nel testo con una certa fatica; il cognome appare solo nella prima pagina, tanto da lasciare qualche dubbio sulla sua effettiva attribuzione al personaggio, presentato prima solo come Saša (p. 18) e solo da pagina 31 come Aleksandr Vasil’evič. Questa presentazione “dilatata” dei personaggi è una costante del libro, un artificio retorico che aumenta per il lettore la difficoltà (voluta) nel distinguerli; i vari attori del dramma si confondono non solo tra di loro, ma anche con figure storiche, personaggi mitologici e della fantasia; anche qui l’esempio più lampante è l’avvocato Aleksandr Vasil’evič, che all’inizio dell’opera si trasforma in poche pagine prima nel dio anticoslavo

Perun, poi nell’oratore greco Iperide, viene quindi proiettato in un ricordo d’infanzia, per ritornare infine nel presente della narrazione. Il lettore viene ulteriormente disorientato dal quasi costante utilizzo della prima persona, anche quando il punto di vista passa ad altri personaggi; a volte bisogna aspettare alcune pagine per capire chi è la voce narrante (si vedano ad esempio pp. 83 e seguenti) e in alcuni casi il punto di vista può trapassare gradualmente e impercettibilmente da quello di un’affascinante signora malata di cancro a quello di un volgare ubriacone a caccia di avventure (pp. 93-95).

Nell’epilogo (per la precisione nella seconda parte) l’autore sembra alla fine regalare un filo conduttore dell’opera, con un eloquente: “a proposito, sai come è iniziata questa storia?” (p. 411). Da piccolo lo scrittore aveva mandato alla redazione di una rivista per giovani sovietici un “romanzo” di tre pagine, che la madre non aveva apprezzato.

Qualcuno – avevano risposto dalla redazione – colleziona francobolli, qualcuno involucri di caramelle. E tu, caro Mikhail, prova a fare una collezione particolare [...]. Appena noti intorno a te qualcosa di interessante o semplicemente di curioso, scrivilo subito. Può darsi che sia un tramonto o un albero. Magari accanto a te accadrà qualcosa di buono, o di cattivo [...]. Così la tua meravigliosa e unica collezione si arricchirà ogni giorno: la raccolta delle sensazioni, il museo di tutto. Vedrai che una collezione simile ti aiuterà a capire quanto è stupendo il mondo (p. 413).

L’autore stesso, in un’altra intervista (C. Cecchini, “Un cappuccino con Mikhail Shishkin. Intervista-conversazione con uno dei più interessanti scrittori della Russia di oggi”, 14 novembre 2006 <<http://samovar.blogosfere.it/2006/11/un-cappuccino-con-mikhail-shishkin-intervista---conversazione-con-uno-dei-piu-interessanti-scrittori-della-russia-di-oggi.html>>), attribuisce a quest’episodio un valore dichiaratamente autobiografico, confermando ulteriormente i numerosi ed evidenti riferimenti alla vita reale dello scrittore. *La presa di Izmail* risulterebbe dunque la collezione di queste piccole storie di vita osservata, raccolte dallo stesso Shishkin per “scoprire quanto è stupendo il mondo”. Anche qui è impossibile non cogliere l’amara ironia del museo raccolto da Shishkin, in cui di “stupendo” c’è davvero ben poco.

Questo autobiografismo risulta comunque prima di tutto un artificio letterario, come fa notare L. Danilkin commentando l'attribuzione a Shishkin di un importante premio letterario russo. Il critico ritiene che i numerosi frammenti autobiografici non rendano comunque *La presa di Izmail* un romanzo autobiografico e si spinge fino ad affermare che "il romanzo non ha alcun rapporto con la vita reale" ("Na 'Vzjatje Izmaila'. Premiju 'Smirnoff – Buker' polučil dejstvitel'no lučšij ruskij roman", *Vedomosti*, 7 dicembre 2000). La "chiave di lettura" fornita dall'autore nell'epilogo si confonde infatti nel tessuto narrativo dell'opera, apparendo in ultima analisi come uno dei tanti tasselli della collezione. L'autore dissemina il testo di segnali ambigui, in un gioco con il lettore tipicamente postmoderno. Scrive Galina Denissova: "Le opere di Mikhail Šiškin rappresentano una realizzazione estrema della premessa postmoderna sulla 'morte dell'autore' che di fatto suggerisce la scomparsa della distinzione tra i diversi autori" (*eSamizdat*, 2007, 1-2, p. 494).

La presa di Izmail si colloca senza dubbio nel contesto del postmoderno, di cui utilizza l'impostazione e gli strumenti retorici, ma l'autore fa intravedere un nuovo modo di fare letteratura, in cui la disgregazione dell'autore e dell'unità strutturale dell'opera lascia il posto a una nuova concezione dell'autore e a una nuova architettura del testo. I veri "classici" sono figure di passaggio, consapevoli e partecipi del passato, ma che preannunciano e gettano le basi per nuovi sviluppi. In questo senso Shishkin potrebbe essere considerato un "classico della letteratura contemporanea", quanto meno nella misura in cui dal suo ramo de "l'unico testo-albero" della letteratura (si veda la citata intervista con C. Cecchini) nasceranno nuovi rami.

Sergio Mazzanti

I. Mitrofanov, *Il testimone*, traduzione di M.A. Curletto, Isbn Edizioni, Milano 2007

È una scrittura originale, segnata da un ritmo sottilmente ironico compreso in un'andatura tragica, a comporre il romanzo *Svidetel'* [Il testimone] di Il'ja Mitrofanov, ben resa in italiano dalla traduzione di Mario Alessandro Curletto. Poche sono le coordinate che si posseggono sull'esistenza dell'autore: nato

a Kilija (Ucraina) nel 1948, Il'ja Mitrofanov sarà investito da un'automobile nei pressi di Mosca (a Peredelkino) nel 1994, dopo aver svolto l'attività di falegname a Izmail. Mitrofanov ha conquistato in vita notorietà con la pubblicazione, nel 1991, di *Cyganskoe ščast'je* [Felicità gitana] dato alle stampe in Russia da Znamja (e in seguito pubblicato in Francia e in Germania). Sulla medesima rivista, nel 1992 è apparso il romanzo *Vodolej nad Odessoj* [Acquario sopra Odessa]. Nel 1995 è la volta del volume *Cyganskoe ščast'je. Bessarabskie byli* [Felicità gitana. Storie di Bessarabia] pubblicato postumo. *Il testimone* è stato pubblicato in russo per la prima volta nella rivista moscovita *Roman Gazeta* nel 1999.

La casa editrice Isbn ha in corso di pubblicazione tre romanzi di questo autore, finora misconosciuti in Italia, di grande talento e di stile raffinato. È probabile che la regione della Bessarabia, dove è nato Mitrofanov e dove si svolge la vicenda de *Il testimone*, non sia molto nota al pubblico, e ancor meno forse lo sono i complessi avvenimenti storici raccontati. Vale quindi la pena ricordare la tragica vicenda identitaria di questa terra, oggi divisa tra Moldavia e Ucraina. La Bessarabia storica, meridionale, dove nacque Mitrofanov, prima di essere ceduta all'Impero russo nel 1812, aveva fatto parte della Rus' di Kiev, del Principato di Moldavia e dell'Impero Ottomano. In seguito alla Rivoluzione russa del 1918, la Bessarabia fu occupata dai romeni, ma in un periodo successivo alla Seconda guerra mondiale, con il patto Molotov-Ribbentrop del 1940, la regione fu ceduta all'Unione sovietica, così come la Bukovina. La parte settentrionale della Bessarabia fu annessa alla Repubblica socialista sovietica moldava e la parte meridionale alla Repubblica socialista sovietica ucraina. Ma in questi anni densi di eventi, periodo in cui si svolge la vicenda de *Il testimone*, il territorio subì altri cambi di fronte: nel 1941 passò nuovamente sotto la guida dei romeni e fu riconquistata dai sovietici solo nel 1944. Dopo il crollo dell'Urss la regione ha mantenuto la suddivisione moldavo-ucraina del 1940.

Nella *Postfazione* al romanzo, Mitrofanov ha spiegato il significato del suo romanzo e dalle sue parole si evince come questo scrittore russo, nato in terra ucraina, abbia amato la convivenza multietni-

ca tipica della sua terra: la Bessarabia è territorio di russi, ucraini, romeni, moldavi, zigani, bulgari e gagauzi. E sono proprio questi i protagonisti de *Il testimone*, gente che si esprime in diverse lingue, assoggettata prima alla dittatura romena, poi a quella sovietica. Fedor Petrovič Pokora è il barbiere di Kotlovina, uomo originale appassionato del proprio mestiere, poiché in esso sa trovare il modo di conoscere le persone e di prendersi cura del loro aspetto. A differenza di molti altri, all'arrivo dei sovietici Fedor Petrovič non scappa attraversando il Danubio: per amore e attaccamento alla sua terra rimane e cerca una disperata convivenza col nuovo potere. Ma questo tempo della sua vita sarà segnato da una terribile carestia che lo obbligherà a fare i conti con i lati più disumani della sopravvivenza.

Il romanzo ha per soggetto la fiducia tradita degli abitanti di Kotlovina di fronte al potere sovietico. Il rapporto tra Fedor Petrovič e il violento commissario del popolo manifesta questa cocente disillusione e frustrazione; sarà la carestia a bruciare definitivamente ogni illusione e a provocare una reazione feroce nel popolo che, stremato, attaccherà la casa del commissario uccidendone la figlia. Fino alla fine, finanche di fronte alla morte, il potere gerarchico non permette livellamenti e assume caratteri grotteschi: segnati entrambi dalla morte di una figlia, il barbiere e il commissario del popolo continuano a sostenere i propri ruoli di vittima e carnefice, nonostante il primo abbia umanamente accolto la moglie del commissario per salvarla dalla folla inferocita.

La forza con cui il barbiere si tiene aggrappato alla dignità e ai valori umani non è in grado di fermare la logica del disincanto. Tutta la vicenda si sviluppa in un crescendo tragico-grottesco l'equivoco supremo del potere sovietico, la sua violenza sottile e cieca, il suo perpetrato gioco di illusioni: a fare da controbilancia agli slogan demagogici per la costruzione del futuro, v'è la totale mancanza di pane. La fotografia apparsa sul giornale il giorno successivo all'arrivo dei sovietici, che ritrae una piazza gremita e festante pronta ad accogliere il governo comunista è, nella sua totale falsità, preludio a tutta la tragedia: il barbiere di Kotlovina, presente all'arrivo dei russi in piazza, di questa folle e totale mistificazione ne è "testimone": "Ancora oggi non riesco a capire: da

dove avevano tirato fuori quella fotografia? Ne sono io testimone: in quel momento sulla piazza non c'era anima viva" (p. 17).

Erica Faccioli

M. Hvorecký, *XXX*, traduzione di A. Mura, Livello quattro, Roma 2008

"Avevo bisogno di liberarmi una volta per tutte della mia dipendenza, e così partii per un viaggio" (p. 1) – così inizia il primo romanzo tradotto in italiano del giovane scrittore slovacco Michal Hvorecký (1976). Vero *enfant prodige* della letteratura slovacca contemporanea, Hvorecký, grazie a un talento linguistico e narrativo certo non banale, ha sovvertito l'idea stessa di contenuto dell'opera letteraria: postmoderna non è nei suoi testi soltanto la forma, ma anche la società globalizzata *ad absurdum* in cui si muovono i suoi personaggi. Integralmente basata su vuoti aspetti esteriori, è la società degli addetti di marketing, dei cantanti alla moda, degli ipermercati, della vacuità del quotidiano che non incontra più ostacolo alcuno. A dare un senso alla realtà raccontata è in Hvorecký soprattutto il ricorso alle classiche modalità della cultura pop (horror, serial, sitcom, cyberpunk) per mezzo delle quali viene raccontata in modo surreale ma al tempo stesso estremamente sobrio la normalità di una società che ha accettato fino in fondo la sua deriva incontrollata. E questa cifra stilistica era evidente in Hvorecký già a partire dai vivaci racconti di *Silný pocit čistoty* [Una forte sensazione di purezza, 1998] e *Lovci & sberači* [Cacciatori & raccoglitori, 2001], dove la sua visionarietà agisce ancora in uno spazio narrativo limitato, mentre nelle più complesse costruzioni dei romanzi *Poslední hit* [L'ultimo successo, 2003], *Plyš* [Peluche, 2005] ed *Eskorta* [Escort, 2007] si espande a narrazione corale e articolata. Il penultimo di questi romanzi viene ora presentato al lettore italiano con il titolo *XXX* (che sostituisce la parola d'ordine con cui comunicano gli "eletti" del titolo originale – "peluche" appunto), anche se probabilmente la deformazione ironica della realtà di Hvorecký risulta maggiormente efficace nelle forme narrative più brevi.

Storia di una società globalizzata *ad absurdum* si diceva: siamo nella Bratislava "cuore della Supereu-

ropa”, dove forte più che altrove è stato l’impatto della “società degli ipermercati”. Qui tutti ormai si chiamano con i nomi di marche famose: “era una moda di quando i nostri genitori erano giovani. In cambio si potevano avere molti soldi dalle aziende, per questo le famiglie facevano a gara. Le carrozzine all’epoca pullulavano di bambini che avevano il nome di una macchina, di un cibo, di un mobile o di un profumo” (p. 15). L’essere disadattati rappresenta in questo mondo ipermercantilizato la banale normalità, a maggior ragione se si è segnati fin dalla nascita, come il protagonista Irvin Mirsky, dall’impossibilità di vivere la propria vita – un fratello con lo stesso nome era morto al momento del parto e tutta la sua vita era stata quindi vissuta come una vita parallela, un sequel della vita mai iniziata del fratello. La vicenda personale si fa quindi metafora nemmeno troppo nascosta, non solo della doppia vita di internet, ma anche e soprattutto della spersonalizzazione totale vissuta da culture e società travolte dalla brutalità della “modernizzazione” post-socialista: “Ormai mi aspettavo che cominciasse a cambiare il nome anche a interi paesi e che nascessero la Rebullgaria, la Whirlpolonia, la Chevroletlandia, il Pummarocco, la Mazdanimarca e stati del genere” (p. 16).

I rapporti sessuali del dodicenne Mirsky con alcuni insegnanti rappresentano soltanto la prima tappa di un’inarrestabile discesa negli inferi della dipendenza dalla pornografia su internet. Inizia così un continuo pellegrinaggio tra terapie di gruppo, comunità alternative e cliniche di cura di malattie più o meno improbabili della modernità (“Nel reparto si trovavano anche pazienti la cui droga era lanciare il proprio nome su Google”, p. 32). Nel momento in cui Mirsky smette di essere semplice fruitore di film pornografici sempre più realistici ed entra definitivamente in crisi il suo legame con la realtà (quando trova un filmato in cui gli attori sono lui e il suo insegnante), decide di tentare una fuga risolutiva là dove non esistono internet, connessioni superveloci e realtà virtuale. Ma anche questo tentativo fallisce: in un mondo così piccolo, ogni fuga prevede infatti un ritorno. Mirsky è quindi costretto a fare i conti con se stesso e, dopo aver ottenuto grazie alla sua abilità con la macchina fotografi-

ca una borsa di studio, torna nel cuore della Superuropa, a “City”, città falsa, tentacolare e naturalmente modernissima (“City mi faceva l’effetto di un teatro con due rappresentazioni al giorno. Cambiavano le attrezzature, le scene e gli attori, ma di una cosa sola non ci si poteva liberare: la puzza di artificiale. Era assolutamente ovunque. Persino l’aria che respiravo odorava di sintetico, di nuovo”, p. 95). Naturalmente non riuscirà a fare alcuna fotografia, ma ricadrà immediatamente preda delle sue vecchie dipendenze.

Ed è qui che il romanzo ha uno scarto improvviso, Mirsky non solo riprende il proprio ruolo in una vita mai realmente vissuta, ma diviene l’ignaro protagonista di un gigantesco *Truman Show* dei derelitti. Assieme alla compagna Lina alias Erika Erotika, con cui vive una strampalata storia d’amore, si mette alla testa di una sollevazione di disperati convinti di poter risolvere le proprie depressioni attraverso la distruzione della modernità nel bel mezzo di un catastrofico black out generale (“davano fuoco ai trasformatori. Tranciavano cavi. Rubavano fusibili. Non colpivano la gente, ma la tecnologia. A nessuno fu torto un capello”, p. 265). Mirsky crede così di poter spezzare per sempre le proprie catene: “Avevo bisogno che il mondo attorno a me cambiasse. Che si curasse insieme a me. Tutto è malato. E soffre di qualche dipendenza. Sono disposto ad aiutare. Sono pronto a qualunque cosa. La mia terapia d’ora in poi deve svolgersi in modo completamente diverso” (p. 224). Ma proprio quando l’apice della felicità sembra sul punto di coronarsi nella tanto desiderata unione sessuale, improvvisamente risuonano sulle labbra della donna le parole della scena del film pornografico preferito di Mirsky: “Tutto tornava a incastrarsi e si completava. Ci stavo arrivando. Real snuff. Un genere che aveva centinaia, forse migliaia di fanatici sostenitori, riviste specializzate in diversi paesi del mondo e una marea di pagine web [...] Riprese autentiche al cento per cento. Scene della decapitazione di ostaggi, esecuzioni terroristiche di massa, ma anche complesse storie a puntate” (p. 302).

Pur senza rispettare sempre le attese (in particolare in alcuni passaggi troppo letterari e nei dialoghi non sempre credibili), XXX dice qualcosa sulle strade sbagliate imboccate dalla nostra modernità e,

anche se non è detto che il cyberspazio immaginato da Hvorecký rappresenti un pericolo reale, apre il mondo romanzesco a un tema importante della contemporaneità: una parte della società fa in modo sempre più evidente parte di quel mondo virtuale che sta contribuendo a creare giorno dopo giorno. Di per sé questo non rappresenta necessariamente un pregio letterario, ma la stessa idea che ogni forma di ribellione di massa non rappresenti che una forma di dipendenza (originale quanto si vuole, ma pure sempre dipendenza), vale di per sé la lettura del romanzo.

Alessandro Catalano

S. Nosov, *Il volo dei corvi*, traduzione di L. Pagliara, Voland, Roma 2008

Anni 2002-2003, tre vecchi amici sulla quarantina, un insegnante di matematica, direttore scolastico e esperto di storia della città, un custode di depositi un po' inconcludente e un artista *bohémien*, bighellonano per le strade di una Pietroburgo di periferia, attaccati alla bottiglia di Stoličnaja. I tre strambi personaggi, che possono ricordare i "lišnie ljudi" ottocenteschi, sono legati da un antefatto goliardico: vent'anni prima in una notte bianca hanno urinato insieme da un ponte sulla Neva. Oggi una storica dell'arte tedesca, con la quale uno dei tre ha intrecciato una relazione, definisce quella bravata inconsapevole un esempio di arte concettuale. I tre squinternati finiscono sui giornali, che li indicano al pubblico come "gruppo di artisti attuali" che "hanno anticipato di molto le esperienze di autori successivi" e si trovano, senza volerlo, catapultati in un mondo di improbabili *performance* artistiche. In continui confronti con i protagonisti, talvolta reali, della scena artistica pietroburghese, disquisiscono di "azioni concettuali", "simulacri" e "ambiente semiotico", e tentano di rispondere alla domanda fatale: che cos'è l'arte? Che cosa distingue un'opera d'arte dal gesto quotidiano? L'uccisione di un gatto, la decapitazione di un gallo accompagnata dalla lettura di *Delitto e castigo* o una tomba con le croci capovolte sono da considerarsi fatto artistico? Nonostante discussioni lunghe e nebulose e reiterati sforzi, che determinano una lunga serie di situazioni grottesche, i tre non sanno approfittare di ciò che

la sorte ha riservato loro e rimangono nell'anonimato. Uno muore di cancro (per essere stato attaccato da una gallina), un altro confessa l'omicidio della giovane amante (che aveva sposato, diventando bigamo, in una cerimonia nuziale fittizia fra cittadini di Pietroburgo).

Osservazioni serie sull'arte (già divenuta celebre quella intorno al *Quadrato nero* di Malevič) si alternano a frecciate bonariamente satiriche dirette contro la scena avanguardistica del "teatro-parassita", della performing art e della body art ("Cos'hai pisciato nella Neva? Forse il tuo sangue? Sai cosa significa ferirsi gli occhi con uno scalpello? Hai mai tagliato parti del tuo corpo? Ti sei mai lanciato da una finestra? Ti hanno mai legato a un letto con la camicia di forza? Hai mai mangiato la merda? No? Non hai mai mangiato merda umana? E hai mai doncolato appeso a un cappio? Chi sei tu?").

La risposta a quest'ultimo interrogativo attraversa tutto il romanzo: "L'artista è colui che chiama le cose con il loro nome": una dichiarazione che suona quasi tragicomica, se non assurda, venendo fatta pronunciare a uno dei tre personaggi pietroburghesi. Nella città dai tanti nomi, essi si interrogano costantemente sul significato e sull'origine del nome di tale e tal'altro, di questo e quell'altro luogo, giocano sull'uso di nome, patronimico, e diminutivo. Soprattutto si chiedono ripetutamente come debbano definire se stessi, forse artisti? ("Cerchiamo di accordarci sulla terminologia"). Con il nome l'autore rinasce e viene riconosciuto come tale (i tre si costituiscono in gruppo di artisti e si attribuiscono il nome Il ponte), il fatto acquista dignità d'opera d'arte ("Questa è la volontà del creatore. Con il suo solo nome ha infuso vita a un mucchio di ciarpame: ha creato un oggetto speciale, un'opera d'arte"; "Il nome è lì, a lettere maiuscole accanto all'indicazione 'Autore'. [...] E l'empio si trasforma in tempio. In tempio dello spirito").

Dalle parole di Katrin, la storica dell'arte alla quale si deve la "scoperta" del gruppo, riemerge in un certo senso il tema del doppio letterario, legato alla concezione dell'artista nuovo. Katrin (lei stessa performer) "sentiva il carattere duplice della propria esistenza: 1) la vita come vita, nel significato comune della parole (un processo continuo); 2) la vita co-

me *performance*, come improvvisazione, come opera d'arte attuale". Per ogni evento, per ogni luogo e per ogni persona c'è un risvolto opposto e simmetrico, che rappresenta il mondo come una mascherata: una bravata è un gesto d'arte, una parte del mondo in cui si discute dell'operato di Gorbačev si contrappone a un'altra in cui Gorbačev è un tipo di vodka, una moglie legittima è accostata a una sposata casualmente.

Che il romanzo sia profondamente legato alla tradizione letteraria russa, Sergej Nosov non lo nega affatto, d'altro canto esso è disseminato di omaggi ai grandi letterati e alle loro opere. A chi ha tentato di collocarlo, per la sua ambientazione e le sue caratteristiche specifiche, nel "testo pietroburghese", l'autore ha replicato che, benché convinto che a quest'ultimo sia stato messo un punto definitivo, è del tutto plausibile che si stia attualmente delineando un "neomitologismo" pietroburghese al quale ricondurre opere come questa. La Pietroburgo monumentale del mito qui è profanata dal gesto scapigliato dei tre balordi, compiuto proprio di fronte al panorama che si apre dal ponte Dvorcovyj, in faccia alla casa di Puškin. Il "neomitologismo" ruota intorno a una semisconosciuta Pietroburgo di periferia, dalla quale sono sparite le ombre e dove hanno fatto la loro comparsa le discariche, le ciminiere delle fabbriche abbandonate e le strade piene di buche, una città "senza tempo" è stato detto, uno scenario quasi su misura dei tre stravaganti squinternati protagonisti.

Che l'autore, ingegnere di formazione, sia anche un abile costruttore di architetture narrative (e drammaturgiche), lo dimostra la raffinata struttura dell'opera, determinata principalmente dall'organizzazione dei piani temporali e concepita in tre parti che procedono a ritroso nel tempo (*Prima parte. Suddivisa in capitoli per comodità di comprensione; Seconda parte. Non suddivisa in capitoli; Terza parte. Praticamente l'epilogo*). L'incipit di ciascuna delle tre parti contiene espressioni legate alla sfera temporale e definisce immediatamente il piano cronologico: la prima espone l'antefatto e gli eventi contemporanei; nella seconda il piano temporale si sposta all'indietro di una decina d'anni, al 1993, e racconta un viaggio rocambolesco dei tre balordi

in Germania. Con la terza parte si ritorna al presente, che appare però filtrato dalla consapevolezza determinata dallo sguardo retroattivo ("Tutto ha origine là, nell'infanzia, nell'adolescenza [...]. Con l'età [...] non ti aspetti più nulla dal passato. Per lo meno, nulla di nuovo"). Il ritmo lento, in alcune parti addirittura monotono, deriva dal tentativo di dilatare e ritardare il tempo, e farlo scorrere con nostalgica indolenza, come nelle campagne lontane dalla città ("Come passa lento il tempo, vero – disse Katrin. – L'hai notato? Qui il tempo scorre in modo diverso"), quasi temendo che "l'irrealizzabilità del futuro imminente", dimensione sconosciuta ai tre protagonisti, che "preferiscono il passato al presente", possa costituire un tormento per gli uomini.

In questo modo, "a seconda dei tempi", la realtà offre nuove chiavi di lettura: come la bravata di tre perditempo diventa fatto artistico, così oggi il nuovo quotidiano trionfa con il "design e il packaging" e sacchi di polietilene sollevati dal vento possono essere scambiati per corvi bianchi.

Una nota a parte merita la traduzione, che rende con sensibilità e efficacia la lingua duttile, ora tecnica, ora poetica, utilizzata da Nosov. I diversi registri stilistici che si intersecano nel romanzo, i termini specialistici di ambiti fra loro molto diversi (la meccanica delle macchine da scrivere, gli strumenti utilizzati per la riparazione, i termini relativi all'arte o alla matematica), nonché le diffuse espressioni gergali, i volgarismi e i giochi di parole sono resi dalla traduttrice con acribia e creatività.

Claudia Criveller

R. Weiner, *Assemblea generale* – J. Deml, *La luce dimenticata*, presentazione e cura di S. Marchese, traduzione dal ceco e postfazione di S. Corduas, Poldi libri, Porto Valtravaglia (Va) 2007

"Ho scelto questi due scrittori e li ho voluti insieme perché ambedue mordono e fanno male". Così inizia la postfazione di Sergio Corduas a questo minuscolo e meraviglioso libretto. Ho letto molte introduzioni, postfazioni e traduzioni di questo studioso, e in particolare i suoi Teige e Mukařovský per Einaudi (si parla degli anni Settanta e poi Ottanta) sono fra i contributi a me più cari e preziosi, per la difficoltà e per l'impegno che offrire tali pensatori al

pubblico italiano comportava. Qui ancora una volta, presentando due autori problematici, atipici, forse maledetti, Corduas traduce e presenta nomi pressoché ignoti alle italiche orecchie, e perciò tanto più preziosi, e lo fa con una lucidità (si veda quel capolavoro poetico che è la sua postfazione) e con un'abilità (la traduzione di Weiner è un gioco acrobatico) che si incontrano raramente, e che lui stesso non sempre riesce a raggiungere.

L'ebreo Richard Weiner e lo spretato Jakub Deml accusato di antisemitismo: i due vanno così a completare quella costellazione hrabaliana cui Corduas lavora fin dall'inizio, girandoci intorno ora con colpi di fioretto, ora con affondi di sciabola. Dopo Bohumil Hrabal stesso, di cui è uno dei più fecondi traduttori, egli diventa così l'unico ad avere affrontato e portato in Italia tutte e quattro le punte ceca del mondo ispirativo hrabaliano (Kafka era poi l'unico non boemo, la quinta punta): il peregrino Jaroslav Hašek, il vertiginoso egodeista nietzschiano Ladislav Klíma e ora questi due agitatori delle tranquille acque letterarie della prima Repubblica cecoslovacca.

La Poldi libri a sua volta è una casa editrice che pubblica letteratura ceca e che (absit iniuria verbis) si può definire minore, quanto a numero di pubblicazioni (non potrebbe essere altrimenti, data la sua giovane età e la sua specializzazione) e le modalità editoriali. Anche grazie a questa sua piccolezza essa si può permettere di sondare con coraggio degli angoli bui, che mal si accorderebbero con tirature più consistenti o con ingranaggi più ingombranti. Tutto questo sia detto per accrescere e non certo per sminuire la lode che mi sento di fare nei confronti del catalogo che Poldi libri può offrire, che annovera già un piccolo drappello agguerrito di titoli non scontati, altri ne prepara e alcuni, come nel caso specifico che qui analizziamo, sono decisamente molto preziosi.

Deml e Weiner non sono autori leggeri. Decerebrati mocciani e tamariani, ma anche potteriani e browniani se ne astengano, qui si parla di arte vera, intrisa di sofferenza. Non propongono attimi spensierati di lettura domenicale, dicono però cose piuttosto rare, che altre più inquadabili penne non hanno già scritto cento volte. Credo che per loro cal-

zi a pennello la formula trovata da Hrabal nell'incipit della *Solitudine troppo rumorosa*: bisogna "infiarli nel beccuccio" e "succhiarli come una caramella", assaporarli come bonbon, lasciarseli sciogliere in bocca con i loro profumati veleni, senza morderli. Almeno "alla prima", ché poi li si può rileggere con foga fulminea una seconda e una terza volta. Da un lato i due sono accomunati dalla loro eccentricità metanarrativa (Corduas commenta: "iperscritture"), e dal fatto che probabilmente avrebbero potuto imporre al mondo, se conosciuti prima e meglio, la corrente espressionista della letteratura ceca. Il critico letterario Jindřich Chaloupecký aveva appunto provato a delineare questa linea oscura e problematica della letteratura ceca, in opposizione alla felicitologia delle avanguardie più note, come il poetismo di Karel Teige e del primo Seifert, e ai luoghi comuni del parlamentarismo borghese ceco (si veda J. Chaloupecký, *Expresionisté*, Praha 1992). D'altro canto però questi loro due testi sono opposti quanto a distanza fra autore, narratore e soggetto descritto. Ché se Weiner ci guida per le stradine impervie e scoscese di un paesino immaginario attraverso le montagne russe sintattiche di una vicenda a metà fra il surreale e il patologico, d'altro canto Deml prova invece con disperazione esodermica a farci aderire a una vicenda fin troppo reale, quella della sua anticonformista autobiografia.

Ma andiamo per ordine: nella sua bella e pertinente prefazione Salvatore Marchese scrive che Weiner potrebbe essere definito uno scrittore "erroneamente considerato in vita un surrealista" ma le cui corde forse vanno ricondotte "a un filone espressionista". Cosa vuol dire? Vuol dire che leggendo Weiner ci perderemo (leggi: "fisicamente"; leggendo Deml invece ci perderemo "moralmente"). Vuol dire che la sua *Assemblea generale*, prima che una riunione di notabili e signorotti del luogo, è un labirinto di parole che si fanno percorso esteriore sui meandri della psiche: labirinto espressionista nel suo essere spigoloso, visibile e sovraesposto, surrealista nel modo conturbante con il quale tale spigolosità rivela procedimenti psichici nascosti e strani percorsi mentali. Leggere l'*Assemblea generale* è dunque come osservare l'interno di un vulcano dalla superficie di vetro di un acquario, seguendo una

strada tutta curve: si intravede un segreto, balugina la soluzione di un mistero, ci sembra di iniziare a capire il meccanismo della narrazione, sta per condensarsi un gruppo di personaggi e di ambienti concreti, ma subito Weiner ci costringe a svoltare, a ritornare in un mondo indistinto e fantastico, a fare marcia indietro (le sue frasi-tema ricorrenti, le divagazioni compiaciute, i simboli che potrebbero significare qualcosa, ma che sono disperatamente autoreferenziali). Si legga ad esempio la dichiarazione iniziale del narratore, con il quale egli si esime da ogni pretesa di linearità e regolarità del racconto: “a coloro che poi ci rimproverano di non conoscere le regole di composizione del racconto, i quali ritenendo [...] che abbiamo perduto ogni ragione ci hanno denunciato ai giornali che ci forniscono il pane [...] a tutti costoro diamo ragione, ma voltiamo loro le spalle e continuiamo” (p. 26). Ecco, Weiner, figlio di industriali che si inventa una carriera di letterato per protesta contro la guerra e per disgusto contro il mondo piccolo-borghese, scrive con le spalle girate ai lettori, e quelli sono costretti a fare capolino chinandosi in avanti per capire cosa egli voglia intendere. Cosa può infatti voler intendere uno scrittore con un suo breve e bizzarro racconto (tratto da una piccola raccolta del 1929), nel quale fondamentalmente non succede nulla? Il narratore, facendosi beffe del lettore, si avvicina a volo d’uccello a un’insignificante cittadina, chiamata ottocentescamente solo “N.”, individua una piazzetta, poi scorge i puntini mobili dei suoi abitanti che si dirigono a una insignificante riunione della lega antialcolica, per poi riuscire a entrare nell’insignificante sala riunioni e renderci testimoni di un altrettanto insignificante cambio al vertice di una risibile riunione di fanatici astemi. Insignificante certo, se volessimo soppesare il livello di un’opera letteraria usando la vile bilancia degli “avvenimenti” esposti. Qui le cose non avvengono, vengono invece raccontate con false partenze, con avvicinamenti illusori, con una malcelata parvenza di mistero che, complice un giro di frase elicoidale e arcaizzante, ci inchioda letteralmente nelle sue spire magiche. Qui Richard Weiner è davvero “superiore”: è superiore alla necessità di raccontare fatti reali, alla necessità di farsi capire dalle masse; egli crea un’incredibile atmosfera di beffa continua,

di cui, strano a dirsi, il lettore è ben felice di essere la vittima prescelta. Come scrive Corduas in postfazione: “Pensate al labirinto dei giardini settecenteschi [...] non è detto che troviate l’uscita se non vi aiutano”, o ancora, con parole che davvero non potremmo trovare più azzeccate: per trovare l’uscita dal labirinto-Weiner “il filo lo fornisce lo scrittore nel momento stesso in cui in un colpo solo prende in giro [...] la propria scrittura, sé e noi lettori. Soprattutto i benpensanti cechi”. I benpensanti che sono ben rappresentati nell’assemblea eponima, quella della locale lega antialcolica che deve eleggere il suo nuovo presidente. Va detto infatti che, fra tutti i fenomeni di protezionismo e integralismo moralista, quello di una lega degli astemi è in Repubblica ceca tanto caratteristico e al tempo stesso fuori luogo come un’ipotetica Associazione mariana antibestemmia nel mezzo della Toscana. È risaputo che per i cechi l’abbondante consumo di birra può essere ben inteso come parte integrante delle tradizioni culturali del paese, che lungi dall’essere esclusivamente fonte di rovina fisica, è (se mantenuto entro certi limiti) uno dei catalizzatori della discussione culturale e dello scambio amichevole di opinioni che vede la *hospoda*, la birreria quale luogo di incontro del meglio dell’*intelligencija* accanto alla più varia rappresentanza di tutte le altre fasce sociali. Non è dunque peregrino ricordare che tali associazioni parallele e omologhe ad Armate della salvezza da operetta e a circoli ultracattolici sono state ben presenti nella storia delle terre ceche, soprattutto con l’inizio del XX secolo (si veda ad esempio un interessante articolo di ricostruzione storica sul numero 4 del 2009 della rivista *Dějiny a současnost*). E anche nell’ambito della stessa letteratura ceca, va ricordato almeno l’esempio dell’anarcoide Jaroslav Hašek che a sbeffeggiare simili circoli salutistici ha dedicato qualche sua sapida pagina.

Davvero dunque, anche in quest’ottica di beffa nazionale e di battaglia allegramente persa in partenza, queste quaranta paginette di Richard Weiner vi stupiranno per il loro vuoto pregnante, per il loro silenzio urlante, per la pienezza semantica di una vicenda vuota, per un’inebriante e ubriacante ondata di sobrietà analcolica.

Il secondo autore rappresentato da questo prezio-

so librettino è un sacerdote cattolico *sui generis*. In continua polemica con il mondo ecclesiastico (che lo perseguitò per i suoi atteggiamenti antitradizionali), e con la comunità letteraria (con la quale ebbe liti furibonde e polemiche accesissime), Jakub Deml fu costretto ad abbandonare la pratica sacerdotale; ma ancora una volta meglio di mille mie considerazioni dotte è il suo incipit (scelto in questo editing niente di meno che da Hrabal) a dare perfettamente il tono del suo sacerdozio non proprio da catechismo e del mondo interiore combattuto in cui si dibatté per quasi tutta la vita: “Rimpiango di non essere stato almeno donna. Se io fossi donna, mi innamorerei di Jakub Deml” (p. 69). E proprio dell’amore per una semplice contadinotta moribonda che “narra” questa *Luce dimenticata*, formidabile citazione para-evangelica che in un solo sintagma raprende il martirio mentale dell’essere umano, che teme di essere stato lasciato “sotto il moggio” o di veder sprecato il proprio talento, similmente a una lucerna lasciata accesa in luogo abbandonato. Il rischio in entrambi i casi è di aver buttato un’esistenza, di non avere “illuminato” il mondo circostante, e tanto meno i meandri del proprio io tormentato. Le neanche trenta pagine di questo testo sono un montaggio che dobbiamo proprio a Bohumil Hrabal, che nel 1967 fu uno dei primi a recuperare un autore sempre in direzione ostinata e contraria. Come poteva del resto la letteratura un po’ bigotta della neonata Cecoslovacchia accettare nel suo Pantheon un prete accusato a più riprese di antisemitismo e di adulterio, di vilipendio dello stato e di collaborazionismo nazista, che in questo suo sofferto testo fatto di autobiografismo, meditazioni e lamentele contro i suoi nemici, ma anche di umiltà francescana estremista, si sofferma in considerazioni escatologiche non proprio ortodosse, come la seguente:

tutte le cosce risorgeranno dalla tomba e tra loro anche due cosce che desideravo baciare, e Dio me le assegnerà, perché è giusto e la mia eterna beatitudine consisterà nel fatto che mi sarà consentito per i secoli baciare queste due cosce, proprio in alto, proprio alle radici, perché sono poeta e prete cattolico e uomo maledetto (p. 80).

Fa bene ricordare dunque che la prima edizione del 1934 fu confiscata e in buona parte censurata.

La luce dimenticata è uno sberleffo nato per ripicca, una confessione esacerbata contro tutti e tutto, scritta da un poeta escluso dalla comunità religiosa e letteraria (mentre Weiner si era *autoescluso*), che ci racconta con tristissima ironia l’agonia di una delle sue passioni, una misera donnetta di campagna cui non riesce a procurare una “dolce morte”. Quella di Deml è una luce buia, arrabbiata, intimamente “luciferina” (la versione cinematografica del 1996 di Vladimír Michálek è invece solo una riduzione psicologica in chiaroscuro). È del resto naturale: Deml è un rinnegato (dai suoi vescovi, dai critici letterari, dal popolo ceco), dunque la sua rabbia di pretonzolo disobbediente e sensualista non può che nascondere un che di diabolico. *La luce dimenticata* è la testimonianza straziante di una vita inutile, quella di un “demone meschino” di sologubiana memoria, ovvero di un grande peccatore che scriveva a volte in “stato di grazia”.

Entrambi scomodi e scabrosi dunque, entrambi battitori liberi all’interno di un modernismo del monologo interiore e della coscienza agitata, di un esistenzialismo ante-litteram (soprattutto Deml) e di un surrealismo strisciante che si traveste da normalità ossessiva (soprattutto Weiner). Outsider che hanno dovuto faticare non poco per entrare nelle storie della letteratura a volte un po’ bacchettone del loro paese post-asburgico incastonato nel centro Europa. È bene che ora li facciamo entrare come si meritano nelle biblioteche italiane.

Massimo Tria

D. Jančar, *L'allievo di Joyce*, traduzione di V. Brecelj, Ibiskos editrice, Empoli 2007

Uscita un anno prima della traduzione del suo romanzo *Aurora boreale*, edito da Bompiani, questa raccolta di racconti ha avuto l’indubbio merito di far conoscere in Italia questo scrittore sloveno, allora assolutamente sconosciuto, che è balzato agli onori della cronaca dopo la prefazione di Claudio Magris al citato romanzo e qualche articolo comparso su importanti quotidiani nazionali. Forse proprio per questo è interessante leggere questi racconti, per cercare di capire la cifra stilistica della scrittura di un autore sloveno che sta cominciando ad affermarsi anche in Italia (può vantare ben tre titoli in

tre anni).

Nato a Maribor nel 1948, Drago Jančar, nei primi anni '70 firmò alcuni articoli critici verso il regime comunista jugoslavo su una rivista studentesca, che per questo fu costretto ad abbandonare. Nel 1974 venne arrestato perché trovato in possesso di un libro nel quale si raccontavano il massacro dei domobranci (ovvero l'esercito collaborazionista sloveno che alla fine della guerra fu consegnato dall'Esercito britannico all'Esercito di Tito, il quale organizzò il suo massacro in una marcia della morte), argomento allora tabù in Jugoslavia. Per questo Jančar venne condannato a un anno di reclusione, ma venne rilasciato dopo tre mesi e, subito dopo, richiamato alle armi, dove dovette subire continue vessazioni per la sua fama di anticomunista (tutti questi elementi autobiografici sono importanti soprattutto nella misura in cui ritornano, anche se rielaborati, nella sua opera letteraria).

Dopo il servizio militare, tornò prima a Maribor, e successivamente, verso la fine degli anni '70, si trasferì a Lubiana, dove lavorò come sceneggiatore e aiuto regista in alcune produzioni cinematografiche. Qui entrò in contatto con l'ambiente degli intellettuali dissidenti. Nel corso degli anni '80, specialmente dopo la morte di Tito, il clima si fece più liberale e così anche Jančar poté pubblicare; alcuni suoi lavori vennero rappresentati a teatro. Tra il 1987 e il 1991 fu presidente dell'Associazione degli scrittori sloveni e nel 1990 appoggiò apertamente l'indipendenza della Slovenia.

L'esperienza del totalitarismo segna in modo indelebile e fondamentale le pagine di questo scrittore sloveno. L'io narrante nelle sue opere è quasi sempre un individuo oppresso e perseguitato, che si difende disperatamente da una minaccia esterna (solitamente è perseguitato per motivi politici, anche se talvolta non è nemmeno chiaro cosa e perché lo minacci).

Ciò che un lettore straniero, e quindi estraneo al contesto sloveno, coglie meglio è l'abilità dell'autore di servirsi di motivi letterari raccolti qui e là nelle letterature dell'Europa orientale (gli echi delle letterature russa e tedesca sono quelli che si riescono a individuare più facilmente). I primo racconto, *Morte a Santa Maria delle Nevi* si apre con una citazio-

ne de *La guardia bianca* di Bulgakov. Con un montaggio serrato (non ci dimentichiamo che Jančar fu anche sceneggiatore e aiuto regista) l'autore ci presenta la scena in cui Aleksej Turbin, il personaggio del romanzo di Bulgakov, fugge ferito per sottrarsi ai suoi anonimi inseguitori per poi presentarci i personaggi Vladimir Semenov, un profugo russo rifugiatosi in Slovenia che, con l'arrivo dell'Armata rossa, si troverà di nuovo di fronte ai suoi persecutori.

I racconti successivi seguono, per molti versi, lo schema di questo primo: una citazione letteraria offre lo spunto per la narrazione; è il caso de *Le etiopiche* di Eliodoro nel successivo racconto *Le Etiopiche, ripetizione*, nel quale la scena di un anonimo massacro nel corso della Seconda guerra mondiale, scoperto da un drappello di partigiani, viene paragonato a quello descritto nell'apertura delle *Etiopiche*, mentre protagonista di *Dipinto castigliano* è Ulrik II, padre di Federico II di Celje, che fu l'amante della celebre Veronika di Desenice (personaggio a cui i poeti romantici dedicarono fiumi d'inchiostro).

In buona sostanza Jančar, in questi racconti, lavora con la tecnica del palinsesto, prendendo frammenti di testi già noti e successivamente rielaborandoli in modo personale. Ma ciò non deve suonare affatto come una critica verso un autore che, al contrario, dimostra di avere una sua precisa impronta stilistica. Jančar è uno degli scrittori dell'Europa centro-orientale, cioè un autore che, nel bene e nel male, è segnato dalla storia e dal destino del suo paese, sostanzialmente analogo a quello dei paesi vicini (cioè segnato dalle stigmate del comunismo e dalle ferite del socialismo reale), che neanche il primo ventennio del post-comunismo sembra in grado di cancellare. Ciò appare evidente soprattutto nei suoi riferimenti culturali e nel modo in cui costruisce i suoi personaggi e la narrazione. Sotto questo punto di vista la scrittura di Jančar a tratti ricorda Gustaw Herling Grudziński (specialmente in questi racconti); analoga, nei due scrittori, è l'abilità nel ricamare le narrazioni usando fili ricavati dalle trame dei classici e, nello stesso tempo, la volontà di lasciare una testimonianza del proprio tempo attraverso personaggi di altre epoche.

Lorenzo Pompeo

A. Ulinich, *Petropolis*, traduzione dall'inglese di I. Vaj, Garzanti, Milano 2007

L'*incipit* del romanzo trasporta il lettore ad Asbestos 2, un'immaginaria cittadina della Siberia su cui si proiettano i tratti verosimili di tanti insediamenti urbani sorti dal nulla in epoca sovietica. Nata nel 1937 come centro amministrativo del gulag locale, nell'autunno del 1992 la città fantasma conserva le vestigia inequivocabili dell'era comunista, con lo squallore dei cadenti edifici degli anni chruščeviani, le discariche trasformate in abitazioni precarie e la miniera di amianto da cui trae il nome e l'identità materiale. In questo nonluogo "ai confini dell'impero", immagine emblematica dell'atmosfera monotona e grigiastra della provincia post-sovietica, si svolgono le vicende della quattordicenne Saša, un'adolescente goffa e sgraziata, che si sente costantemente fuori posto negli spazi claustrofobici della komunal'ka in cui abita: "Saša si svegliò e fissò la macchia di umidità sul soffitto. Per qualche attimo i suoi occhi rimasero vuoti. Lasciò che lo spavento che la vita le incuteva filtrasse a poco a poco, sostituendo le tracce di sogni dimenticati" (p. 11).

Simile a un "grosso fagotto ingombrante", la ragazza porta su di sé i segni esteriori di una doppia differenza legata alle sue origini: i tratti somatici e la carnagione mulatta ereditati dal padre rimandano ai neri, mentre il cognome Goldberg la identifica come ebrea. Nel contesto periferico e remoto della cittadina siberiana questi aspetti distintivi sembrano condannarla alla derisione e all'emarginazione generali; le sensazioni negative che la isolano dal resto del mondo vengono accentuate dal rapporto fortemente conflittuale con la madre, l'orgogliosa esponente dell'*intelligencija* Lubov Goldberg. Saša si sente inadeguata rispetto ai suoi progetti ambiziosi, vive con ansia e spirito di ribellione il peso delle aspettative materne, e interpreta la sua frustrazione come disprezzo.

La narrazione si articola in quattro parti, caratterizzate dalle dislocazioni spazio-temporali che scandiscono le avventure della protagonista dalla Siberia dei terribili anni '90 sino agli Stati Uniti, in cui approda come immigrata. La prima sezione, densa di avvenimenti, riflessioni e flashback sull'esistenza dei genitori, offre un vero e proprio spaccato

di vita sovietica che sopravvive a se stessa, con l'evocazione di un luogo sospeso in mezzo al nulla e progressivamente abbandonato a un inesorabile sfacelo:

Secondo Osip Mandel'stam, Asbestos 2 sarebbe stato un luogo postapocalittico. Era nato dalla morte della civiltà, lamentava nelle sue poesie. Il regime che aveva ucciso il poeta e altri milioni di persone e che aveva quasi ucciso Baba Ženia portò a termine la costruzione di questa piccola città orribile con un nome miserabile (p. 79).

Su questo sfondo si collocano le vicissitudini agrodolci di Saša, la sua malcelata e fragile ricerca di affetto, il desiderio di un'accettazione che la ponga al riparo dai pesanti veti materni; i maldestri tentativi di evasione la portano tuttavia a scelte radicali, dettate dalla solitudine e dalla disperazione.

Uno dei fili conduttori del testo, infatti, è costituito dalla serie di traumi emotivi che segnano in profondità il cammino della ragazza, costringendola a crescere più in fretta: dall'abbandono improvviso del padre al cupo risentimento nei confronti della madre, dal brusco distacco dal primo amore Aleksej sino alla perdita della figlioletta Nadia, che le viene sottratta dopo pochi mesi per impedirle "di annegare nel brodo proletario di Asbestos 2" (p. 81). L'intenso dolore causato da una separazione tanto traumatica e innaturale accompagna come un triste refrain le fughe angosciose di Saša, trasformandosi a poco a poco in un ricordo dolente sepolto nei recessi del suo mondo interiore. Con un estremo atto di ribellione nei confronti dei diktat materni, in un primo momento la protagonista decide di lasciare Mosca e la Russia per gli Stati Uniti; l'allontanamento improvviso dalla bimba ha sradicato brutalmente Saša dagli affetti e dalla cittadina natale, ovvero dall'unica realtà che le era familiare. Giunta in America come sposa per corrispondenza, dopo circa un anno riesce a scappare dal calore atroce dell'Arizona e dalla ossessiva metodicità del fidanzato Neal Miller. Le sue vicende successive mettono in primo piano il confronto fra il passato nel contesto sovietico e la vita da emigrata, con uno sguardo ironico e disincantato su quanto la circonda che riecheggia i toni di molte opere dell'emigrazione letteraria. La necessità di evadere da un'altra situazione senza uscita la porta a un'ennesima fuga: da Chicago a New York,

dalla lugubre casa-museo dei Tarakan alla nuova famiglia del padre nella giungla urbana di Brooklyn. Gli ultimi capitoli del testo raccontano il ricongiungimento mancato con la debole figura paterna, la solida amicizia con la matrigna Heidi e il faticoso raggiungimento dello status di immigrata legale; la giovane donna ora è pronta a tornare ad Asbestos 2 per aiutare la madre e la figlia ridotte in miseria e confrontarsi una volta per tutte con le ombre del proprio passato. Dopo alcuni anni la malattia inguaribile della madre pone concretamente la protagonista di fronte all'enigma angoscioso del rapporto con Nadia, la sua bambina che la crede una sorella lontana e sostanzialmente estranea. Grazie anche all'amore e al sostegno di Jake Tarakan, Saša trova la forza di superare la paura che la attanaglia e di affrontare giorno per giorno il difficile ruolo di genitore:

Socchiudendo gli occhi per proteggersi dal biancore accecante della neve ghiacciata, Saša vede le labbra della vecchia muoversi, ma non ascolta le sue parole. Pensa che con ogni probabilità questa è la sua ultima visita. È possibile che Nadia torni qui quando sarà grande e Asbestos 2 sarà solo una curiosa nota a piè di pagina nella sua vita americana. Saša, Asbestos 2 se lo porta dentro. Non avrà nessun motivo per ritornarci (p. 376).

Fra i Leitmotiv che compaiono a più riprese nel romanzo spicca la tenace ricerca della propria identità di Saša, costantemente in bilico fra il vecchio e il nuovo, fra il valore ambivalente dei ricordi e la cancellazione delle sofferenze in un presente di mera sopravvivenza. Come si è già osservato, negli sviluppi della storia le sfumature autobiografiche si associano ad alcune tematiche che accomunano molta letteratura dell'emigrazione (si pensi fra gli altri al primo Limonov del *Diario di un fallito*): dall'impatto con una cultura del tutto diversa scaturisce uno sguardo al contempo lucido e ironico, che permette di cogliere le idiosincrasie e i pregiudizi, le paure recondite e le contraddizioni di fondo nei rapporti fra il sé e la realtà circostante. Ciò che colpisce nella scrittura e che si rivela uno dei punti di forza della narrazione è la capacità di soffermarsi sui dettagli, di cogliere con sensibilità pittorica i chiaroscuri dietro gli stereotipi, in un sottile intreccio di infelicità familiari, memoria e nostalgia. I personaggi che ruotano in vari modi attorno a Saša non

vengono giudicati o racchiusi in cornici schematiche, ma semplicemente percepiti nel pieno del loro vissuto esistenziale; ognuno sembra "scontare" un passato tragico, pesante e privo d'amore, da cui affiorano faticosamente sogni e speranze per il futuro. Le riflessioni della ragazza sugli immigrati dall'ex-Unione sovietica riflettono in particolare il denso groviglio di nostalgia e commiserazione, di affetto e spaesante distacco che caratterizza la sua visione del mondo:

Nessuna sorpresa quindi se quei poveri palloni gonfiati venivano scippati, con le loro pellicce e il loro trucco accurato, i colletti inamidati e gli anelli di oro sovietico a bassa caratura. Prigionieri di appartamenti popolari alle soglie della morte, poveri in canna, sradicati dal loro passato, erano liberi di dar fuori di testa nell'isolamento di una stazione balneare (p. 280).

In quest'ottica ambivalente si può cogliere appieno il potere evocativo degli oggetti, l'intenso effetto visivo ed emotivo dei relitti del passato, che nel testo si mutano allo stesso tempo in reliquie dell'epoca sovietica. Dai "colori terrosi tipicamente sovietici" dei vestiti del padre alla vecchia giacca di Moisej Lipman, dai lugubri caseggiati malridotti al vistoso kitsch di gioielli e acconciature fuori moda gli oggetti riemersi dal passato appaiono intrisi di intense venature nostalgiche, come se in essi si condensassero le emozioni e i ricordi familiari d'un tempo irrimediabilmente perduto. Andando a ritroso verso le radici della propria identità, attraverso il rapporto concreto con le cose che hanno scandito la sua infanzia Saša ritrova le tracce di se stessa, fino a riannodare i fili bruscamente spezzati della sua storia individuale sullo sfondo tragico della storia del paese.

Fra le righe dell'opera torna più volte il filo conduttore della pittura, che rappresenta uno dei parallelismi più significativi fra il percorso autobiografico dell'autrice e quello finzionale della protagonista; il linguaggio visivo dell'arte rappresenta una valvola di sfogo per Saša, l'unico contatto di natura creativa e spirituale con l'esterno. Come si evince dall'intervista alla fine del testo e dai numerosi materiali presenti sul sito internet <www.anyaulinich.com>, l'autrice è una pittrice che si cimenta per la prima volta con una prova narrativa per dare un respiro più ampio alla ridda di echi e risonanze che ne han-

no costellato il cammino (edizione originale *Petropolis*, New York 2007). In modo molto postmoderno, la scrittrice parla dei suoi punti di riferimento letterari e della necessità che ha sentito di “combatte le influenze” mentre lavorava al romanzo. Nonostante le origini russe di Anya Ulinich, nella versione originale il testo è stato composto direttamente in inglese, anche se questo non sembra sufficiente a spiegare le numerose incongruenze nella traduzione e nella traslitterazione dei vari termini russi mantenuti nella traduzione italiana. Grazie agli effetti visivi e alla plasticità dello stile a tratti si ha l'impressione di una narrazione che procede per immagini, quasi a voler fissare in quadri le tappe dell'itinerario esistenziale della ragazza. Se alcune “coincidenze” a livello della fabula fanno apparire i meccanismi letterari un po' artefatti e scontati – tutti i personaggi di un certo rilievo tornano e ricompaiono miracolosamente nella storia, quasi a tendere a un'immaginaria “quadratura del cerchio” – l'intensità e la forza della visione della protagonista rendono la lettura intensa e avvincente. L'autenticità delle sue sofferenze e il prezzo delle sue scelte delineano il ritratto di un essere umano appassionato e coraggioso, capace di sprofondare e rialzarsi, di vivere sino in fondo le dure prove della vita nella consapevolezza che “le parole hanno una loro consistenza” (p. 153). L'accidentato percorso di formazione emotiva del personaggio rappresenta il *trait d'union* dei vari episodi del testo, che trovano idealmente il culmine nella fine della madre, immortalata in una foto di giornale fra il ghiaccio della biblioteca abbandonata di Asbestos 2. In mezzo a tanta desolazione la morte annunciata di Lubov si ammanta di molteplici connotazioni e coincide metaforicamente con la chiusura della parabola narrativa; la poesia di Mandel'stam appoggiata sul tavolo di fronte a lei cala infatti il sipario definitivo sulla sua vita e su un'intera generazione, ma anche sul “regno del fango e della vodka” della lugubre cittadina. Sulla scia di un'intensa e tragica rievocazione del destino di Pietroburgo, la *Petropolis* che dà il titolo al testo e che ha accompagnato le scelte esistenziali della donna sembra condensare mestamente fra le righe il declino simbolico di tutto un mondo.

Ilaria Remonato

B. Svit, *Morte di una primadonna slovena*, traduzione di S. Trzan – S. Calaon, Zandonai, Rovereto (Tn) 2007

A ricomporre la vita, un tratto di vita che conduce alla morte, della primadonna slovena è un montaggio sapientemente orchestrato dalla mano di una scrittrice con esperienze da regista e sceneggiatrice: Brina Svit. Complessa è la scrittura che si sviluppa secondo le traiettorie del pensiero interiore di uno sguardo esterno, una sorta di “cine-occhio”, si potrebbe dire, giustificato dal ruolo dello scrivente: un giornalista, un giovane omosessuale, che segue prima da fuori, poi, invischiandosi, dal di dentro, l'esistenza della “primadonna slovena”, di Lea Kralj. I tratti peculiari del suo carattere, le manie, i capricci, il talento di cantante d'opera, le sofferenze di figlia e di donna, tutto il prisma di un'esistenza umana viene ricomposto in piccole scene e sequenze montate ad arte, dove l'aura magica dell'aspirante “donna dell'anno” raggiunge una completezza come il senso del sacro viene restituito dalla lettura d'insieme delle tavole di un polittico. Del resto, Lea Kralj è un'icona, candidata al titolo di “Slovena dell'anno”.

Tuttavia, nei fogli che compongono il manoscritto del giovane giornalista francese, dal titolo *Morte di una primadonna slovena*, la Kralj non è che l'oggetto di un capriccio d'amore altrui (“Diva? Ma quale diva. Lea Kralj non era una diva, almeno non come lo intendete voi”, p. 175). Innumerevoli sono le frasi pronte a confermare il fine strumentale dell'incontro del giornalista con la cantante d'opera: “Se dovessi tornare indietro, probabilmente non lo rifare. Ma ormai è andata” (p. 6), e ancora “Nessuno mi aveva chiesto di intervistarla. Il direttore del ‘Petronius’ era in vacanza, come me. L'ho fatto per Pablo. Pablo si interessava di tutto: letteratura, lirica, botanica... Volevo avere qualcosa da raccontargli” (p. 12). Il libro cela tra le righe un continuo passaggio di testimone: chi è il protagonista? Lea Kralj? Il giovane giornalista francese che mescola accidentalmente la sua vita con quella della cantante lirica? O, ancora, l'autrice stessa: Brina Svit, nata in Slovenia, trapiantata a Parigi (come la Kralj), che attraverso il suo occhio da cineasta eccelle nell'uso del montaggio di quadri e vicende del passato e del presente?

Il giornalista si autodefinisce un comprimario “che di tanto in tanto sale alla ribalta”, “che avrebbe potuto salvarle la vita”, “che ancora oggi non può dimenticare quanto è successo” (p. 53). Eppure riesce a essere tanto densamente presente nel suo racconto, da poter trasformare “la primadonna” nella *sua* prima donna:

la prima donna che avevo portato in bicicletta [...] La prima donna che aveva il mio stesso sangue [...] La prima donna che mi piaceva osservare con scrupolo [...] La prima donna che avevo intervistato regolarmente [...] La prima donna che aveva saputo imitarmi benissimo [...] La prima donna con la quale avevo vissuto nello stesso appartamento [...] La prima donna con la quale avevo condiviso lo stesso amante (Ivi, p. 60).

È dunque un raffinato gioco di protagonismi e un articolato uso del tempo (dodici giorni in tutto, narrati senza ordine cronologico ma con una lente prospettica deformata), nel quale le vite della Kralj e del giornalista si incrociano, si sovrappongono, si spingono, respingono, vorrebbero salvarsi a vicenda. Perché il dramma è un sottile non detto che accompagna tutto ciò che accade, in vite nelle quali, in fondo, non accade nulla: qual è la vicenda che si narra in *Smrt slovenske primadone?* Nessuna, appunto, se non un avvicendamento interiore, una osmosi umorale, lo sviluppo inarrestabile di una sofferenza, il tentativo reiterato e compresso di non subire una dolorosa indifferenza. Poiché infine, la vera protagonista del libro si svela: è la “Grande Madre”, archetipo e realtà, presenza che nutre e divora, assenza che uccide.

Definita sui palcoscenici dei migliori teatri lirici del mondo come “La primadonna che sa morire”, Lea Kralj dirotta i ruoli dell’opera lirica gettandoli nella sua stessa vita, quando interpreta fino in fondo la parte ancestrale di figlia oscura e negata, che nel divorare se stessa attende un trionfo impossibile.

Erica Faccioli

S. Zhadan, *Depeche mode*, traduzione di L. Pompeo, Castelvechi, Roma 2009

L’attenzione dell’editoria italiana nei confronti del mondo postsovietico, peraltro alquanto limitata, si è concentrata quasi esclusivamente sulla Russia, dimenticando che il colosso sovietico è sempre stato una realtà eterogenea e multiforme. È dunque

senz’altro positiva la pubblicazione da parte della casa editrice Castelvechi di un romanzo ucraino, per giunta ambientato non nella capitale Kiev, bensì a Charkiv, seconda città del paese. *Depeche Mode* è uno degli esperimenti in prosa di un “poeta di professione”, Serhij Žadan, che non rappresenta più solo una “promessa” della letteratura ucraina, bensì la realtà di un autore ormai completo e maturo nonostante la giovane età (è nato nel 1974).

L’aspetto grafico-editoriale della versione italiana del libro risulta ben curato (peccato per l’errore di trascrizione del cognome dell’autore sulla copertina: “Žhadan”); probabilmente si poteva dedicare maggiore attenzione al paratesto, relegato alla copertina e limitato a due frasi sulla biografia dello scrittore e a poche righe di presentazione del romanzo, peraltro segnate da un’evidente impronta ideologica e poco in linea con la vena ironica che pervade tutta l’opera (“in questo scenario l’americanismo avanza, l’infiltrazione è in atto”; “Ancora non sanno che [...] bisogna difendersi, perché non tutti riusciranno a sopravvivere”). Non sono chiare le motivazioni per cui non è stata inserita l’interessante postfazione al testo originale dello scrittore ucraino Pavlo Zagrebelny, già tradotta e presumibilmente destinata a entrare nella versione italiana (si veda <<http://www.lankelot.eu/index.php/2009/02/07/zhadan-serhij-depeche-mode-postfazione-di-pavlo-zagrebelny/>>). La lettura è piacevole e divertente, in alcuni casi esilarante, come l’episodio della “libera traduzione” del discorso del predicatore americano (pp. 33-37); il testo italiano è nel complesso scorrevole, tranne alcune frasi non molto chiare, sulle quali il traduttore Lorenzo Pompeo scrive: “qualche resistenza l’hanno offerta le espressioni del gergo giovanile e i volgarismi colloquiali, e nel romanzo ricorrono in continuazione” (L. Pompeo, “La nota del traduttore”, in <http://www.lanotadeltraduttore.it/depeche_mode.htm>).

Depeche Mode, pubblicato per la prima volta nel 2004 (sulla rivista *Berezil*), offre uno spaccato molto penetrante dell’Ucraina dei primissimi anni dopo la caduta dell’Unione sovietica. L’autore scrive: “Secondo me esiste una *Depeche Mode generation*. Si tratta di quei ragazzi che come me si sono affacciati all’età adulta nei primi anni ’90. In quel

periodo i ventenni sono cresciuti ascoltando i Depeche Mode” (M. Di Pasquale, “Underground. La ‘Depeche Mode generation’ nel nuovo libro di Serhiy Zhadan, enfant terrible della letteratura ucraina”, *Affaritaliani.it*, <<http://www.affaritaliani.it/culturaspettacoli/zhadan.html>>). In questo senso il gruppo electro-pop svolge una funzione analoga a quella della Pepsi-cola in *Generation P*, di Viktor Pelevin (1999), analogia ribadita anche dai titoli delle altre opere in prosa di Žadan, *Big Mac* e *Anarchy in Ukr*, ma soprattutto dalla sua raccolta di poesie *Pepsi* (uscita, è interessante notare, l’anno prima del romanzo russo). I Depeche Mode in effetti sono menzionati direttamente nel romanzo solo in un episodio (tranne un’altra breve menzione, si veda p. 80), in cui il conduttore di una trasmissione radiofonica li trasforma in un “gruppo popolare irlandese” (p. 145), mentre il musicista Martin Gore diventa una “simpatica bionda” (p. 152), amante del cantante Dave Gahan. Oltre a produrre un indubbio effetto comico-satirico, la metamorfosi del gruppo britannico dimostra come l’autore non sia interessato tanto ai Depeche Mode come tali, quanto al modo in cui essi sono stati recepiti nel contesto “altro” dell’Ucraina postsovietica. I Depeche Mode o la Pepsi non rappresentano in realtà l’occidente, ma il significato che la rappresentazione dell’occidente ha assunto attraverso il filtro della cortina di ferro. Può essere utile riportare un concetto elaborato dallo studioso russo A.N. Veselovskij, secondo cui “il prestito suppone nell’acquisente non un posto vuoto, ma correnti di incontro, una simile direzione del pensiero, analoghe immagini della fantasia” (*Razyskanija v oblasti russkogo duchvnogo sticha*, XI-XVII, 1889, p. 115). La gioventù sovietica e postsovietica ha trovato nel rock e nella cultura occidentale in generale una risposta alle proprie esigenze, rispetto a cui ha rielaborato e trasformato quegli stimoli esterni, rendendoli a mala pena riconoscibili. I Depeche Mode di Žadan sono dunque il prodotto della fusione di vari elementi interni ed esterni e diventano dunque parte integrante della cultura ucraina degli anni ’90. In questo senso la copertina italiana, che raffigura la falce sovietica incrociata con una rosa simile a quella del disco *Violator* dei Depeche Mode (1990), sebbene assai lontana dalla copertina

dell’originale e dallo spirito ironico del romanzo, ne coglie un aspetto importante.

La trama del romanzo è estremamente semplice: tre giovani intraprendono un faticoso viaggio intervallato da numerose digressioni, per lo più “alcoliche”, per comunicare a un loro amico della morte del patrigno e invitarlo ad andare al funerale (il parallelo con lo scrittore sovietico Venedikt Erofeev è corroborato dalla presenza significativa del treno elettrico anche in Žadan; si veda il testo di A. Urickij, *Znamja*, 2006, 8). La storia appare tuttavia poco più di un pretesto per presentare i componenti di un eterogeneo gruppo di giovani, una vera galleria di tipici rappresentanti della “Depeche Mode generation”, di cui il narratore, che solo dopo la metà del libro viene chiamato esplicitamente con il nome dell’autore, è solo uno dei tanti esponenti: “Sobaka” Pavlov, ebreo-antisemita, mantenuto dalla nonna perchè incapace di lavorare per più di due giorni di fila; “Kakao”, pseudo-intellettuale mezzovagabondo, a cui nessuno dà retta e il cui vero nome (Andrjuša) viene ricordato quasi per miracolo dal narratore (p. 137); Vasja “Komunist”, che si distingue dagli altri per le proprie convinzioni politiche, ma non certo per il modo di vivere; Saša “Karburator”, meta finale dell’Odissea Charkiviana, che appare di persona solo alla fine dell’opera, ma è presentato già nella seconda introduzione del romanzo come un appassionato di tecnica (p. 45); Vova e Volodja, coppia funzionalmente inseparabile che cerca invano di trovare un lavoro per Sobaka; Marusja, ragazza di costumi assai libertini e figlia di un generale; Čapaj, che vive nell’officina statale dove lavorava prima che questa fallisse dopo la caduta dell’Urss; e ancora Jurik, “un ex funzionario comunista che oggi sbarca il lunario spacciando hashish e vodka” (M. Di Pasquale, “Depeche Mode, il romanzo dell’Ucraina post-sovietica”, *Il riformista*, 28 febbraio 2009), il “frocio numero uno” della città Goša (p. 134), il poliziotto dal volto umano Mykola Ivanovyč.

Nonostante la struttura di *Depeche Mode* sembri seguire la sconnessa vita dei suoi protagonisti, un’analisi più attenta del testo rivela un’accurata organizzazione narrativa. Dopo un primo capitoletto, che svolge la funzione di prefazione, troviamo ben quattro introduzioni, che occupano quasi un terzo

del libro (pp. 10-70), una parte prima, una parte seconda e quattro epiloghi. Le quattro introduzioni, che seguono ciascuna un personaggio (Sobaka, Kakao, Vasja e gli altri amici, il narratore), creano un parallelo quasi perfetto con i quattro epiloghi, che descrivono nell'ordine la brutta fine di Sobaka, di Vasja e di Kakao e l'incontro di Žadan-personaggio con Karburator.

Il tempo della narrazione è limitato a soli tre giorni, a distanza di undici anni dalla stesura del romanzo ("17-20/06/93"), ed è scandito rigorosamente dai titoletti di ciascuna minisezione, che indicano in maniera quasi sempre sequenziale lo scorrere dei giorni, delle ore e addirittura dei minuti. Il tempo della stesura dell'opera, indicato alla fine del libro ("gennaio-maggio 2004", p. 209), crea un rimando temporale alla prefazione, che reca come titolo la data "15/02/04 (domenica)" (p. 7); questo fornisce una specie di cornice cronologica esterna al tempo della narrazione, permettendo di stabilire quella distanza temporale necessaria a una riflessione *a posteriori* sul passato. Come scrive il critico Urickij nel testo citato, "*Depeche Mode* si legge come il sobrio ricordo da dopo sbornia sul giovanile stato di perenne ubriachezza".

Altro elemento unificante del libro è Charkiv, attorno a cui si svolge tutta la narrazione, città con una notevole tradizione storica (sede di una delle primissime università dell'impero russo), presentata nella sua parte "meno nobile", ma forse più autentica, quegli "scenari di periferia, funzionali all'economia narrativa di un testo crudo e mai disperato" (si veda il testo citato di Di Paquale). Eppure non è facile distinguere la seconda città dell'Ucraina da una qualsiasi altra metropoli dell'ex Unione sovietica. In questo concordiamo con un'altra osservazione di Urickij: "È la prosa di una grande città denazionalizzata, la prosa delle ferrovie, dei cantieri, delle scatole aziendali, la prosa del cemento, la prosa delle sporche periferie e delle vie rettilinee. Žadan descrive la sua nativa Char'kov, ma è facile rappresentarsi al posto di Char'kov Ekaterinburg o Novosibirsk".

Uno solo tra i messaggeri, Žadan-personaggio, riesce ad arrivare all'obiettivo, ma non riporta la notizia all'amico, cioè non porta a termine la sua mis-

sione. Tutto il viaggio appare dunque senza senso, come la vita descritta dallo stesso scrittore nella prefazione (pp. 7-9), una vita senza pretese finalizzata solo alla sopravvivenza; la vita, come d'altronde l'intero romanzo, appare dunque simile al viaggio della lumaca descritta dal narratore alla fine dell'opera, una lumaca, come scrive Zagrebelyny nel testo citato, che "è priva dell'aspirazione di sparire in occidente oppure da qualche altra parte, cerca piuttosto di organizzarsi al meglio. Cerca di resistere".

Con questa lumaca si chiude, laconicamente, *Depeche Mode*:

io guardo l'asfalto e vedo che striscia verso il mio pane una lumaca stanca, afflitta dalla depressione, si trascina il suo incredulo muso verso il mio pane, poi lo ficca indietro delusa nella sua armatura e comincia a strisciare via verso occidente, verso il lato opposto della banchina. Penso che tutta quella strada le basterà per tutta la vita (p. 209).

Sergio Mazzanti

J. Čapek, *L'ombra della felce*, a cura di D. Sormani, Poldi libri, Porto Valtravaglia (Va) 2007

Possiamo supporre e ben sperare che all'appassionato di letteratura europea non sia estraneo per lo meno il nome di Karel Čapek, rappresentante straordinario della cultura cecoslovacca della prima metà del ventesimo secolo. Numerose sono le traduzioni in italiano delle sue opere, e fa parte dell'armamentario classico della boemistica di base il collegamento del suo nome a quello dei "robot", creature a cui diede cittadinanza ufficiale nella cultura moderna proprio grazie a un suo dramma antiutopico messo in scena nel 1921, *R.U.R. (Rossum's Universal Robots)*. Ebbene, pochi fra i non addetti ai lavori sanno però che il grande drammaturgo, romanziere e giornalista Karel aveva un fratello dall'importanza per niente trascurabile, Josef, che fra l'altro figura essere proprio l'inventore del nome che ha poi fatto breccia nella fantascienza di tutto il mondo (per la cronaca "robot" deriva dal termine ceco che definisce la corvée gratuita, ovvero in genere il lavoro servile).

Se approfondiamo l'analisi a un altro livello, arrivando ai conoscitori medi della cultura cecoslovacca che abbiano almeno un sentore della ricchezza della sua produzione figurativa, il nome in questio-

ne, quello del fratello maggiore Josef Čapek, sarà comunque probabilmente più noto per la ricca messe di tele che partono da ispirazioni moderniste e cubiste sul finire degli anni Dieci del ventesimo secolo per poi attraversare varie fasi e periodi di ispirazione anche disomogenei. Alcuni dei suoi quadri fanno sicuramente parte del patrimonio più importante della pittura ceca, e la bella mostra con ricco catalogo organizzata qualche anno fa nella Casa municipale a Praga ha riconsacrato (sempre che ce ne fosse bisogno) il nome e la figura di questo Čapek “minore” (era comunque il fratello più anziano) almeno nella cultura e coscienza visiva della nuova Repubblica ceca.

Se si esclude *Scritto alle nuvole*, raccolta di aforismi pubblicata postuma dopo la sua morte in campo di concentramento e uscita in parte su una rivista italiana, l'anno scorso la casa editrice di letteratura ceca Poldi libri aveva in sostanza inaugurato la riscoperta italiana dell'autore, cominciando appunto dal versante pittorico: si veda *Azzurro cielo*, serie di minuti e teneri abbozzi di poesia per bambini scritti dal poeta František Hrubín a commento di altrettante tavole di Josef Čapek dedicate alla propria bambina.

Per arrivare finalmente al libro in questione e dunque al versante letterario dell'opera del suo autore, diciamo che *L'ombra della felce* rappresenta solo un aspetto di un mondo ricchissimo e tutto da esplorare della produzione di Čapek. Egli inizia a scrivere opere a quattro mani con il più noto fratello e si tratta per lo più di racconti che risentono dell'atmosfera dei vari modernismi europei di inizio XX secolo: si va dal vitalismo che riscopre le bellezze della natura e della semplicità quotidiana, all'espressionismo più cupo e scettico, al cubismo di racconti sfaccettati in un'alternarsi di punti di vista a tratti anche altamente drammatici. È ovvio che in alcune delle sue prove letterarie Josef Čapek arricchisse il testo di illustrazioni di proprio pugno, portando a compimento allo stesso tempo i suoi due talenti maggiori (ma egli fu anche giornalista, saggista e poeta). In quest'ottica dunque (letteratura per l'infanzia, unione di disegni e narrazione) va almeno citato uno dei libri più popolari di J. Čapek, *I rac-*

conti su un cagnolino e una gattina, gustosa serie di aneddoti su due animali domestici impegnati in varie avventure, che ha sempre goduto di grande fama e seguito fra i piccoli delle terre ceche (ecco un altro consiglio per i bravi e non scontati editori della Poldi libri...). Quello dell'*Ombra della felce* invece, è tutto un altro mondo, ovvero è il “lato oscuro” del mondo di Čapek. Il lato enigmatico, fatalista e tenebroso del suo universo creativo, che si ricollega alla tradizione della letteratura “brigantesca” del centro Europa (Schiller, Mácha, magari anche Walser...) e alle ballate da fiera dedicate ad avvenimenti cruenti e sensazionali. Va ricordato anche che questo interesse per i generi bassi e marginali si concentra poi in particolare in una raccolta čapkiana di saggi fra le più interessanti dell'epoca, *Nejskromnější umění* [L'arte più umile, 1920] in cui egli rileva e loda la naturale creatività degli artisti popolari, lontani dalle scuole accademiche e capaci di affermare un robusto e terragno senso estetico anche al di fuori del campo dell'arte tradizionalmente intesa (insegne di botteghe, giocattoli, foto di famiglia, arte naïve...).

L'ombra della felce è anch'essa frutto di una commistione di gusto popolare “da fiera” e di echi fatalisti del romanticismo ottocentesco, ma anche di soggettività autobiografica e di critica alla società borghese smunta e calcolatrice (in questo fa il paio con *Marketa Lazarová* di Vladislav Vančura). È sostanzialmente la semplice storia di un omicidio e di una fuga: due bracconieri sventati e immaturi uccidono un guardiacaccia e si avventurano in una corsa senza meta nel bosco boemo. La forte espressività visiva della pagina fa venire in mente immagini di un'altra fuga importante dell'arte ceca, quella dei due ebrei fuggiaschi nel capolavoro di Jan Němec *I diamanti della notte* (1964), film in cui i due giovani attraversano anch'essi una foresta enigmatica e misteriosa, immersi in un chiaroscuro *unheimlich* con citazioni surrealiste. L'introduzione del curatore e traduttore Davide Sormani è puntuale e funzionale, e ben inquadra la figura dell'autore in questione; sfruttiamo volentieri un'osservazione in particolare: “La natura [...] è descritta con sguardo affascinato e padronanza di linguaggio fuori dal comune, tanto da ricordare ad Angelo Maria Ripellino gli erbari” (p. 13 dell'introduzione). Fra le decine di ter-

mini botanici in cui l'autore si immerge amorosamente va notato soprattutto, a pagina 117, il farfallaccio, ovvero il simbolico *devětsil*, il cui nome proprio Čapek assegnò al gruppo artistico prima proletario, poi poetista dei giovani avanguardisti cechi. Per il traduttore non dev'essere stato lapalissiano ritrovare gli equivalenti italiani delle piante snocciate con cura da botanico provetto e con certissima insistenza in alcuni passaggi descrittivi, e altrettanto impegnativa è stata certamente la ricerca del tono adeguato che rendesse un testo volutamente evocativo e lirico, da sanguinosa ballata mista a numerosi passaggi riflessivi. Sormani fa bene a indirizzare la sua traduzione in binari "retro" e a usare inversioni e un linguaggio inconsueto, a tratti altisonante. La traduzione italiana può quindi sembrare a tratti quasi stravagante, ma a un controllo più attento il suo tono si può spiegare in buona parte con l'atipicità (è non è detto che sia un deficit) di un tale libro che nel ventunesimo secolo ormai più che avanzato si distingue anche in ambito ceco per connotazioni antirealistiche e marcatezza linguistica. *L'ombra della felce* è un testo scritto sul finire degli anni Venti del secolo scorso, dunque arriva con un'ottantina di anni di ritardo in un *milieu* culturale, quello nostro europeo, che ha conosciuto avanguardie, contro-avanguardie e sperimentazioni di tutti i tipi. Per di più già allora il libro "si guardava" volontariamente indietro: l'impressione primaria, leggendo la fuga dei due bracconieri Václav Kala e Rudolf Aksamit, è che si venga immersi in un mondo fatto di passioni quasi primordiali, che non ha ancora conosciuto industrializzazione, inurbazione e civilizzazione borghese. Gli uomini di Čapek sono poco più che un bassorilievo che si sta ancora staccando dal fondo indistinto di una natura feroce e cruenta.

Le invocazioni dirette a luoghi ed entità si alternano con le apostrofi di stampo fatico al lettore e ancora con divagazioni filosofiche del narratore, mentre il discorso psicologico e il flusso mentale dei due protagonisti ci guidano nel loro agitato mondo interiore fatto di sogni, passioni quasi bestiali e desiderio istintivo di salvezza. Leggendo si incontrano dunque picchi di estasi estetica: "Tu, bel bosco, bosco grande e odoroso, tu, bel bosco cecoslovacco!, si gode Ruda Aksamit quell'alluvione di verde

perpendicolare, orizzontale e obliquo" (p. 28), o ancora "Negli occhi aperti penetrò come un diluvio lo splendore del paesaggio" (p. 83); ma anche attimi di terrore primitivo e disperazione esistenziale: "è proprio come il richiamo mostruoso di un qualche selvaggio animale degno di una caccia e di un inseguimento, quello che viene fuori da questo pazzo di Vašek [...] per la miseria, che rumore infame, che doloroso gracchiare, mi sembra un canto dannato in questo bosco maledetto!" (p. 76), o ancora "Ruda si ricordò allora del guardiaboschi ucciso: è lui che probabilmente segue questo avamposto, che coglie quest'occasione per venire a prendersi la sua vendetta" (p. 99).

Qua e là si fa evidente l'educazione visiva dell'autore, in quadri "statici" (quelli di un Vančura per esempio sono invece dinamici, cinematografici) quasi presi in prestito dalle sue tele: "Il gendarme disegna la sua lenta virgola, come se ritagliasse un pezzo di paesaggio lì da quel lato, come se ne assiepassse la porzione migliore lì da quella parte assoluta" (p. 65). Sinesteticamente, si potrebbe appunto dire che il testo è dunque volutamente ineguale, scosso, "ruvido al tatto" e intessuto di colori forti e accesi, accostati senza gradualità di sfumature. Dal punto di vista drammatico poi vi si incrociano e semantizzano due opposte trasformazioni: quella del bosco, che da rifugio sicuro e abbondante di magico fascino diventa un nemico minaccioso, e quella dei due protagonisti, che da assassini occasionali (si direbbe oggi: "senza premeditazione") si trasformano in bestie assetate di prevaricazione. Essi provano a violentare una giovinetta, uccidono ancora nella foga e quasi per disattenzione, rubano a una semplice famiglia di contadini; per loro, dopo il primo, quasi involontario delitto, inizia a valere la legge del più forte, la "legge della giungla", che in ceco si dice meglio "vlčí zákon", ovvero appunto "legge dei lupi". Questa trasformazione da essere sociale in animale egoista si fa cosciente e si rapprende con lucidità da esergo: "non è abbastanza mio ciò che ho, è davvero mio soltanto ciò che prendo a qualcuno [...] è mio ciò che prendo a qualcuno, e tutto il resto è solo confusione e incertezza. Ognuno deve badare a se stesso, si sa; ma io la vedo così: dipende da chi è più forte" (p. 49).

Ad ogni modo, pur sottolineando l'importanza della meritoria uscita editoriale, mi sentirei di fare alcuni piccoli appunti: mi chiedo perché, una volta individuata correttamente un'intonazione anti-moderna nella lingua di Čapek non si sia usato il "voi", invece di un "Lei" forse troppo attualizzante. Inoltre non posso non notare alcune scelte traduttorie che avrebbero potuto forse essere più fluide, o avrebbero richiesto (stante appunto la forte connotazione storica del linguaggio adoperato) un ultimissimo controllo e forse una leggera miglitoria che distaccasse un po' di più alcuni giri di frase dall'originale ceco e dalle sue pieghe letterali. A pagina 24: "si vuole proprio mostrare alla gente"; forse meglio "vuole proprio che la gente lo veda". A pagina 31: "Non ci sono solo Václav Kala e Rudolf Aksamit" per "Mancano soltanto Václav Kala e Rudolf Aksamit"; a pagina 48 "ci siamo dati una bella mano": forse meglio "abbiamo fatto proprio un bel colpo"; e a pagina 107 "Alla Solitudine del Bosco" più che "solitudine" qui il ceco "Samota" indica un casolare, come nel film di Jiří Menzel *Na samotě u lesa* [Al casolare vicino al bosco]. Per evitare spiacevoli fraintendimenti: chi scrive queste note non si presume miglior traduttore, ma come recensore si è preso la briga di fare un confronto con l'originale e ha redatto queste osservazioni con imparziale spirito di osservatore.

L'ombra della felce rimane ovviamente, anche nella sua traduzione italiana, un libro di forte impatto e di notevole intensità drammatica.

Massimo Tria

P. Sanaev, *Pochoronite menja za plintusom*, Ast, Moskva 2008

Il bestseller *Pochoronite menja za plintusom* [Sepellitemi dietro il battiscopa], opera prima di Pavel Sanaev, che ha provocato non poche reazioni nello spazio culturale russo, è stato pubblicato per la prima volta nel 1996 sulla rivista *Oktjabr'*, e già nel 1997 è stato selezionato per il Booker Prize.

Nel 2003 il romanzo compare per la prima volta in un'edizione indipendente, diventando immediatamente libro di culto. Ancora oggi, dopo quindici ristampe, il romanzo continua ad occupare uno dei primi posti nelle classifiche di vendita. I critici affermano che diventerà presto un classico con-

temporaneo e lo paragonano al capolavoro della letteratura russa sull'infanzia *Nočevala tučka zolotaja* [Dormiva una nuvoletta d'oro] di Anatolij Pristavkin.

Il libro di Sanaev risulta accattivante perché pur trattandosi di un'opera di finzione, si basa anche sulle esperienze autobiografiche vissute dall'autore, figlio e nipote di famosi attori sovietici: la madre Elena Sanaeva, il nonno Vsevolod Sanaev e il patrigno Rolan Bykov, a cui è dedicato tutto il romanzo.

Sepellitemi dietro il battiscopa racconta in maniera talvolta umoristica, e a volte drammatica, il mondo dell'infanzia dell'autore, ormai scomparso. La storia è molto semplice: il protagonista, Saša Savel'ev, ha otto anni e abita con i nonni. Dalle parole della nonna riprese da Saša veniamo a sapere come sua madre l'abbia abbandonato per andare a vivere con un nuovo compagno, il "nano succhiasangue" nella definizione della nonna. Saša si ritrova così a subire le premurose – ma ai suoi occhi soffocanti – attenzioni della nonna, la quale non solo rifiuta di restituire il nipote alla madre quando essa lo vorrebbe con sé, ma gli impedisce anche di vivere spensieratamente la sua infanzia attraverso i numerosissimi divieti: anche solo di giocare sulle giostre del parco giochi o in compagnia del suo amichetto Bor'ka in un vicino cantiere, o di divertirsi con i souvenir che il nonno artista portava a casa dalle sue trasferte concertistiche. La lista delle privazioni che caratterizzano l'infelicità dell'infanzia di Saša è molto lunga, potenzialmente quasi infinita. La nonna Nina Anatol'evna lo trascina da vari omeopati sospettando che il nipote soffra di sinusite mascellare cronica o che abbia lo stafilococco aureo, facendo credere a tutti che il nipote sia incurabilmente malato e buono a nulla. La nonna lo tiene rinchiuso in casa (quasi tutta la narrazione si svolge, infatti, sullo sfondo asfissiante dell'appartamento), lo fa dormire con la famigerata calzamaglia di lana, odiata da tutti quelli che hanno trascorso l'infanzia durante il periodo sovietico; lo sottopone alla procedura del bagno alla temperatura di 37,5 gradi esatti.

Nonostante le continue premure della nonna, Saša tende comunque ad ammalarsi spesso. Il ragazzino, infatti, va a scuola soltanto saltuariamente.

te, in parte per le malattie, ma anche perché è stato iscritto a una scuola vicina a casa di sua mamma, lontana da quella dei nonni. Anche quando è a scuola però, la nonna riesce comunque a rendergli questa esperienza tormentosa: da quando un giorno cadde a terra spinto da un ragazzo che correva durante la ricreazione, Saša viene rinchiuso dalla maestra, convinta dalle storie della nonna Nina Anatol'evna sulla fragilità del bambino, nella classe vuota.

L'anomalia dell'infanzia di Saša consiste dunque nel fatto che, a differenza della maggioranza dei bambini che aspirano a distinguersi ad ogni costo dai loro coetanei, il protagonista vuole "almeno per una volta in qualcosa risultare essere uguale a tutti". Saša, cui viene ripetuto fin dall'infanzia di essere un idiota ("nel mio cervello viveva lo stafilococco aureo che mangiava il mio cervello e ci cagava dentro"), che dorme con la calzamaglia di lana ("tutto il tempo sentivo come essa mi stringesse") e prende i rimedi omeopatici sei volte al giorno, Saša, a cui danno esclusivamente la frutta lavata con l'acqua bollente e il sapone e le schiacciatine al vapore impastate con il pane raffermo, è privato della normalità e della possibilità di essere simile agli altri bambini.

Se all'inizio la situazione descritta ci sembra più comica che tragica – più le premure della nonna diventavano insistenti, più il nipote si ammalava – verso la metà della narrazione cominciamo a percepire la disperazione di Saša, costretto a vivere in un mondo in cui tutto gli è vietato, un mondo in cui ha paura persino di sfilarsi la calzamaglia o di sudare. Per Saša, la vita con la nonna è un incubo, e i rari incontri con la mamma diventano occasioni e momenti di festa. Saša avverte la mancanza della madre, odia in silenzio la nonna e sogna una cosa: dopo la morte (che la nonna gli predice all'età di sedici anni, malato com'è) essere seppellito sotto il battiscopa dell'appartamento della mamma, dove resterà per l'eternità in silenzio a guardarla (ragione questa del titolo dato al libro).

A questo punto il lettore nota come tutta la narrazione si concentri sulle relazioni della nonna Nina Anatol'evna con il nipote, la figlia e il marito. Attraverso le voci polifoniche degli altri personaggi scopriamo la sua biografia; Nina Anatol'evna ha accu-

mulato molte delusioni nel corso della propria vita: il sogno non realizzato di diventare attrice, la morte del primo figlio durante l'evacuazione di Mosca nel corso della seconda guerra mondiale, la successiva falsa notizia di non poter più avere figli, i forti attacchi di depressione e il ricovero in una clinica psichiatrica, la nascita della figlia, ingrata e malaticcia, il matrimonio fallito di questa e il suo legame con un pittore di poca importanza. La nonna colpevolizza il marito della propria infelicità e se la prende con il personaggio più debole, il nipote, sul quale vengono riversati fiumi di bestemmie tra cui le più forti e caratteristiche sono: "Sii tu maledetto dal cielo, Dio, terra, uccelli, gente, mari e aria!" e "marciante dallo stafilococco canaglia". I rimproveri della nonna rivelano dunque il sentimento morboso d'amore e odio verso il nipote: amore perché il ragazzino rappresenta il fulcro di tutta la sua vita, odio perché è anche fonte di problemi continui e la personificazione della sua esistenza infelice.

Il lieto fine della storia è tuttavia garantito dall'intervento del futuro patrigno di Saša, il "nano suchiasangue", che convince la madre di Saša a portare il figliolo a casa con sé, approfittando di un'assenza della nonna. Saša riesce così finalmente a sfuggire all'amore soffocante della nonna, ma questa nuova svolta della sua vita sarà, di conseguenza, la causa della morte della nonna.

Così un susseguirsi di episodi comici dell'infanzia di Saša – che riproducono i tratti distintivi, i simboli e le abitudini del mondo dell'ex-Unione sovietica – assume nella scena finale del funerale della nonna toni decisamente più tragici e cupi. L'infanzia, nella visione di Pavel Sanaev, è dipinta come un incubo, un vicolo cieco della vita, una tragedia familiare senza colpevoli: la nonna Nina non è colpevole perché è malata, il nonno non è colpevole perché capisce che se manda la nonna a curarsi, morirà. La narrazione polifonica genera un punto di vista complessivo a tutto tondo della situazione descritta e la consapevolezza che ciascun personaggio ha, a modo suo, ragione. Ricorrendo inoltre alla parodia e al grottesco, all'enfasi e all'iperbole degli eventi, *Seppellitemi dietro il battiscopa* mette in maggiore risalto una tragedia familiare come tante.

In questo romanzo la leggerezza dello stile si con-

trappone alla pesantezza dei temi e alla densità del contenuto, capovolgendo così il luogo comune sull'infanzia, considerata come il tempo della felicità e della beatitudine.

Sanaev trasforma l'infanzia del protagonista in un'esperienza significativa, l'esperienza dell'affermazione della libertà e dell'indipendenza di un individuo.

A un primo approccio *Seppellitemi dietro il battiscopa* sembra un piacevole, emozionale e autentico romanzo sull'infanzia, che rapisce il lettore attraverso l'ottica infantile sul mondo degli adulti, e la percezione letterale delle parole, il loro sfuggente senso figurato, incomprensibile al bambino. Una lettura più approfondita rivela tuttavia come il romanzo esca dai confini del genere della memorialistica postcomunista. Mettendo in scena – in modo grottesco – una carrellata documentaria di dettagli e di momenti di vita familiare ben noti a tutti quelli che sono cresciuti durante il periodo sovietico, l'opera di Sanaev coglie lo spirito di un'intera epoca. I ricordi dell'autore appartengono alla memoria comune in quanto ogni cittadino dell'ex-Unione sovietica può rivendicarli come propri.

Nonostante il romanzo di Sanaev non sia privo di alcuni – ben nascosti – difetti letterari, e sia difficile credere che i critici lo definiranno “monumento immortale” all'epoca ormai scomparsa, *Seppellitemi dietro il battiscopa* è un romanzo che si legge tutto d'un fiato e non lascia certo indifferente il lettore. In questa sua prima opera narrativa, Sanaev dà prova di una profonda sensibilità e si rivela capace di costruire un romanzo basato su una storia semplice, seppur dotata di implicazioni profonde. Da tutto questo emerge alla fine l'immagine di un romanzo di formazione originale e di grande lirismo.

Tat'jana Korneeva

V. Kaverin, *Il Grande gioco: romanzo fantastico*, a cura di C. Scandura, La Mongolfiera, Doria di Cassano Jonio (Cs) 2008

Frutto di un “primo amore” tra Claudia Scandura, allora allieva di Angelo Maria Ripellino, e la letteratura russa del Novecento e omaggio all'amico e scrittore Veniamin Kaverin, la traduzione italiana di *Bol'saja igra* [Il Grande gioco, 1925] viene data

nuovamente alle stampe quest'anno in una versione rielaborata e introdotta da un lungo saggio critico. Pubblicata nell'aprile del 2008 da una casa editrice minore della provincia di Cosenza, l'editrice alternativa La Mongolfiera, l'opera si inserisce al secondo posto della collana Culture e intrecci, precedentemente inaugurata dalla traduzione di Paola Ferretti dell'opera *Rango e denaro* di Evdokija Rostopčina, e si presenta come esito finale di un iter piuttosto lungo. Tradotto già negli anni '80 insieme a un altro racconto dello scrittore russo, *La botte*, il romanzo era in procinto di essere pubblicato dagli Editori riuniti nella collana Giallo d'autore, ma la vendita della casa editrice ne bloccò l'uscita. Ripreso in seguito, il dattiloscritto viene pubblicato con un'introduzione della stessa Scandura sulla rivista Slavia del 2003, ma non rispecchia ancora il risultato auspicato dalla curatrice. Ultimo risultato editoriale quindi, in senso strettamente cronologico, di un interesse oramai quasi trentennale per la produzione letteraria di Kaverin, il volumetto si distribuisce equamente tra il saggio *Veniamin Kaverin ovvero il gioco della scrittura* e la traduzione *Il Grande gioco: romanzo fantastico*.

Il testo critico si apre con l'esordio letterario di Veniamin Kaverin sulla scena russa degli anni '20 e con la sua “fratellanza” con quei serapionidi che, al grido di *Na zapad!* [A occidente!], motto lanciato in un articolo del 1922 da Lev Lunc, guardavano a occidente nella scelta dei loro modelli letterari, alla vitalità delle *fabule* del romanzo d'avventura e del romanzo giallo d'ispirazione anglosassone. Kaverin stesso era convinto “che la letteratura dovesse rinnovarsi secondo strade nuove, dovesse diventare più attraente, vivace, fantasiosa secondo i modelli della letteratura occidentale che si rifaceva soprattutto a Hoffmann e a Stevenson” (p. 11). Ed è su questa convinzione che si basa la matrice della prima prosa kaveriniana, che diventa espressione della capacità ludica della scrittura. Anche l'influenza delle teorie di Viktor Šklovskij e lo stretto rapporto che lo legava ai formalisti, in particolar modo a Jurij Tynjanov, si fanno sentire nella sperimentazione letteraria, Kaverin costruisce storie estremamente complesse dove l'intreccio si dipana in molteplici linee narrative che fanno sembrare la risoluzione del ca-

so costantemente a portata di mano. Questi artifici servono invece a trascinare il lettore all'interno delle intricate vicende in cui è "la gioia del raccontare" ad alimentare la trama: l'autore gioca con i suoi personaggi, li muove nel tempo e nello spazio, li fa apparire e scomparire dalle scene, riprendendo ciò che avviene nel cinema russo dell'epoca. *Flash-back* e dissolvenze legano le scene in cui i personaggi agiscono indipendentemente l'uno dall'altro, senza essere funzionali alla sequenza dei fatti. La prima parte del volume si presenta quindi come ricostruzione critica dei momenti salienti della vita e della fortuna dello scrittore, dove, tra riferimenti biografici e bibliografici di approfondimento, ci vengono fornite le chiavi di lettura del romanzo fantastico e di spionaggio *Il Grande gioco*.

Circa la metà del saggio introduttivo è dedicata alla ricostruzione della genesi del romanzo e a una sua lettura critica. Dopo una prima stesura che risale all'estate del 1923, intitolata *Šuler Dieu* [Il baro Dieu] modificata in seguito in *Edwin Wood* e poi in *Bol'saja igra* [Il Grande gioco], il breve romanzo viene pubblicato nel 1925 sull'almanacco *Literaturnaja Mysl'*, e l'anno successivo in volume insieme a *Konec chazy* [Fine di una banda, 1926], con cui ha in comune il motivo della malavita nei bassifondi: "ho lavorato al racconto *Šuler Dieu*, di cui ti avevo già scritto... ora ho messo tutto bene in terra, ho mandato al diavolo l'elemento fantastico e l'ho ribattezzato *Edwin Wood*... mi sono trasferito in Russia, ho scritto delle taverne di Piter e, scusami amico mio, ma nell'ultimo capitolo ti ho messo al tavolo da gioco nel club fra Fedin, Tichonov, Viktor ed Edwin Wood" (p. 20). Così Kaverin scrive nel 1924 a Lev Lunc, rivelandoci già quali saranno i giocatori che siederanno al tavolo da gioco, tra i Fratelli di Serapione ci sarà posto anche per Sterne, Conan Doyle, Kipling. Infatti il successo ottenuto dai romanzi gialli e polizieschi nella Russia degli anni Venti, e in particolare, l'influenza di scrittori inglesi e americani si respira anche nelle pagine di questo racconto, che, partendo da un'ambientazione esotica, arriva allo scioglimento della trama da *spy-story* nelle fumose bische di Leningrado. L'atmosfera teatrale e spettrale allo stesso tempo dei vicoli squallidi e dei quartieri malfamati dell'isola Vasilij ci conduce nel-

le bettole, nei covi dove il protagonista affronterà il Gran Gioco, termine ripreso dal romanzo *Kim* di Kipling, inteso sia come gioco spionistico che vedrà Wood/agente battersi per recuperare un importante documento, sia come gioco d'azzardo che vedrà Wood/baro affrontare il destino e la morte al gioco delle carte. Motivo costante di tutta la produzione kaveriniana e vero e proprio tema della letteratura russa dell'Ottocento, che ci rievoca inevitabilmente *la Dama di picche* di Puškin e *Il giocatore* di Dostoevskij, il gioco per Kaverin è soprattutto gioco con la scrittura, con la trama che mescola alla realtà la finzione artistica, l'elemento fantastico, la follia.

Oggetto del romanzo è infatti una trama piuttosto intricata che, sullo sfondo di un fatto storicamente vero, la storia dell'intervento russo in Etiopia, ruota intorno al recupero di un documento realmente esistito riguardo alla successione al trono del negus Menelik. Tutto inizia con l'antefatto della storia, l'incontro in Etiopia tra l'orientalista professor Pannaev e il negus che redige il documento per la successione. Dal secondo capitolo in poi la storia si trasferisce a Leningrado, ed è qui che inizia la missione dell'agente Stephen Wood, incaricato dall'ispettore dei servizi segreti inglesi Hugh Fosset-Watson di recuperare l'importante pergamena. Dalle stesse parole del protagonista, attraverso una lettera indirizzata a Scotland Yard, scopriamo subito che Stephen Wood non è solo un abile agente, ma racchiude in sé la genialità del baro e la folle immaginazione del visionario. A momenti di lucidità si alternano fasi in cui il protagonista è in preda alla follia, arriva a credersi Dio, da qui il titolo della stesura precedente, e a voler sottomettere l'umanità, "ha trovato finalmente un sistema che tra qualche anno sarà in grado di restituirgli il potere e al mondo l'ubbidienza. Non c'è niente di più semplice, bisogna organizzare il mondo secondo un sistema carcerario" (p. 80). Alle allucinazioni e agli incubi che lo tormentano si unisce l'atmosfera misteriosa e dannata di covi e fumerie d'oppio pietroburghesi, che l'agente Wood perlustra in lungo e largo per risolvere la missione. In un'ambientazione di "gogoliana memoria" le ossessioni che perseguitano Stephen Wood si risolveranno nel fatale destino che lo attende. Dopo aver recuperato l'atto originale, servendosi di un gioco

di prestigio con il professor Panaev in cui Wood arriva a vestire i panni di un abile giocoliere circense, la storia sembra volgere a lieto fine per il protagonista, ma, nell'epilogo, i due antagonisti si scontrano a duello. L'agente Wood, oramai colpito dalla pazzia, vuole dimostrare la propria superiorità anche al tavolo da gioco sfidando il professor Panaev a una partita a *chemin de fer*. In preda alle allucinazioni, il tavolo verde si trasforma in un campo di battaglia: gli avversari si schierano l'uno di fronte l'altro pronti ad aprire il fuoco e a turno lanciano le carte come fossero colpi di fucile, mentre Wood si prepara al tiro, ma la mossa viene scoperta.

In un solo attimo svaniscono trucchi e visioni, la scrittura non è più fantasia ma ritorna a essere pura realtà. Anche noi lettori, desiderosi di scoprire il finale e catturati da una piacevole lettura che corre tra verità e finzione, ci vediamo lì – sulla scena, come se fossimo seduti al tavolo avvolti dall'aria densa di fumo con Stephen Wood che giace a terra. Tutto è finito, il baro è stato smascherato, l'artificio svelato.

Valentina Silvestri

H. Klimko-Dobrzaniecki, *La casa di Rosa*, traduzione di M. Borejczuk, Keller Editore, Rovereto 2007

Prima di tutto si deve decidere da che parte iniziare a leggere questo libro, che ha due prime e nessuna quarta di copertina. Ma in questo caso il gioco non è complicato come in un libro di Cortàzar: da un lato si ha il racconto *La casa di Rosa*; si capovolge il libro e inizia il racconto *Krýsuvík*. Due racconti diversi per stile e ambientazione, ma legati dal personaggio di Rosa, che compare alla fine di entrambi.

Krýsuvík è il monologo di un giovane islandese rimasto orfano che trova una ragazza e con lei costruisce una famiglia nel villaggio dal quale il racconto prende il titolo. I due si amano, vivono del commercio di pesce essiccato, costruiscono una serra per coltivare fiori. La loro prima figlia, Rosa, nasce cieca; la seconda, Karitas, è sana, ma la tragedia per lei arriva improvvisa. Il racconto *La casa di Rosa* si svolge a Reykjavík ai giorni nostri. Hubert, il narratore, è un polacco emigrato in Islanda. Ha moglie e un bambino e lavora come infermiere in un modernissimo ospizio. Indebitatosi con la pubbli-

cazione di una raccolta di poesie presso un editore che poi ha fatto bancarotta, Hubert si barcamena tra le varie mansioni che gli vengono affidate e cerca di avanzare verso i piani alti dell'ospizio, dove stanno gli anziani più ricchi e le condizioni di lavoro sono migliori. Qui conosce Rosa, una non vedente con la quale instaura un rapporto particolare.

Anche se frequenti sono i rimandi intertestuali fra le due parti del romanzo, Klimko-Dobrzaniecki non si concentra sul costruire un cerebrale gioco di incastri, bensì sul raccontare due storie semplici che ora commuovono, ora divertono, senza ricorrere a sentimentalismi. Ne esce un ottimo libro, che ha rivelato a pubblico e critica in Polonia il talento di questo autore, tra i candidati al Premio Nike 2007.

Si può leggere nella *Casa di Rosa* una critica sociale nei confronti della ricca società islandese che toglie ai propri vecchi ogni dignità, ma il romanzo è più in generale una riflessione sulla sofferenza e sulla gioia, sentimenti costanti dai quali l'uomo non può fuggire, come dice la vecchia Rosa. I protagonisti di *Krýsuvík* assumono connotati eroici nella sofferenza; i vecchi dell'ospizio di Reykjavík sono invece privati della sofferenza e quindi ridotti a fantocci. Così il narratore di *Krýsuvík*:

sarà che senza la fatica e il dolore non si ottiene nulla nella vita; anche mia mamma aveva sofferto nel partorirmi, e sicuramente anche sua madre aveva sofferto molto, e poi aveva sofferto mio padre quando mia madre era morta, e alla fine avevo sofferto pure io quando era morto lui, è così che vanno le cose, non c'è gioia se non si soffre.

E Hubert, ricordando le Vigilie di Natale tascorse in Polonia con la madre divorziata conclude così *La casa di Rosa*:

solo noi due davanti a una carpa mezza cruda, e di nuovo le sue lacrime, e la sua tristezza, e la sua solita insoddisfazione per il regalo che le avevo fatto [...] e io ero la spugna migliore per le sue lacrime. E quando mi ero imbevuto fino al limite del possibile, e non ce la facevo più ad assorbire i problemi, i rimpianti e le angosce altrui, allora ero fuggito.

Come il protagonista della *Casa di Rosa*, Klimko-Dobrzaniecki è nato e vissuto in Slesia e ha studiato teologia, filosofia e filologia islandese, prima di trasferirsi a Reykjavík, dove ha pubblicato due raccolte di poesie. In Polonia il suo debutto, la raccolta di racconti *Stacja Bielawa Zachodnia* [Stazione

Bielawa Ovest], non ha avuto particolare risonanza. *La casa di Rosa* ha però aperto la strada al successo di un'altra ottima storia islandese di questo autore, (che nel frattempo si è trasferito a Vienna): *Kotylsanka dla wisielca* [Ninna-nanna per un impiccato]. L'Italia è il primo paese nel quale è apparsa la traduzione della *Casa di Rosa*: un plauso all'editore e alla traduttrice, che ci fornisce un testo scorrevole. A proposito della traduzione, una curiosità filologica: il neologismo 'sposatoio', col quale il narratore di *Krýsuvík* indica il membro virile, nell'originale è *ženidlo*.

Leonardo Masi

C. Kosmač, *Sulle orme di un vagabondo. Due racconti*, a cura di M. Bidovec, Mladika, Trieste 2007

Singolare il volume curato da Maria Bidovec, sia perché la mole del saggio introduttivo è di parecchio maggiore rispetto ai due racconti presentati, sia perché il testo a fronte è relegato alle ultime pagine in un'appendice, cosa che rende difficoltosa la consultazione dell'originale. Ciò premesso, il libro in questione possiede l'indubbio merito di presentare uno scrittore sloveno in Italia pressoché sconosciuto (nel 1981 era uscito *Stostolla*, a cura di Patrizia Ravaggi per i tipi della Editoriale stampa triestina, in una edizione da veri bibliofili), che ha già ricevuto, in patria e all'estero, numerosi riconoscimenti.

Ciril Kosmač nasce nel 1910 a Slap sul fiume Idrija, un paesino non molto lontano dall'attuale confine con l'Italia, ma che tra le due guerre mondiali fu territorio italiano. Lo scrittore frequentò la scuola superiore a Gorizia, un liceo italiano (in seguito tradusse anche qualcosa di Machiavelli e di Pirandello). All'età di 19 anni fu arrestato e condannato a un anno di carcere per il suo coinvolgimento in un attentato alla sede di un giornale fascista di Trieste. Successivamente decise di stabilirsi a Lubiana, allora Regno dei serbi, dei croati e degli sloveni, che sarebbe diventato Jugoslavia. Quando Lubiana venne occupata dalle truppe nazi-fasciste, lo scrittore lasciò il suo paese, a cui farà ritorno solo 15 anni dopo. La sua opera si divide quindi fondamentalmente in due periodi: il primo, fino alla partenza dalla Slovenia, e il secondo, successivo al suo ritorno in

patria. Le ultime opere scritte da Kosmač risalgono al 1959. Morì a Portorož, dove si era trasferito dopo il suo ritorno in Slovenia, nel 1980.

Kosmač fu autore solo di racconti. Sotto questo punto di vista le due novelle, *La fortuna* e *Il bruco*, tradotte dalla Bidovec, sono un esempio della misura di questo autore. L'elemento autobiografico, il microcosmo del paesino natale, sono il punto di partenza e il punto di arrivo della sua opera. Anche per questo motivo la misura del racconto è l'unica in cui Kosmač ha dimostrato di trovarsi a proprio agio. Esistono autori, basti citare Isaak Babel' oppure Bruno Schulz, ma anche Danilo Kiš, che attraverso la narrazione breve hanno saputo imprimere alla propria scrittura una forza e un peso specifico molto superiore rispetto a tanti altri scrittori che al racconto hanno prediletto il romanzo. In particolare Kosmač ha in comune con Bruno Schulz la sua fedeltà al microcosmo provinciale, la sua natale Drohobycz, che a sua volta ci ricorda Subotica, la città al confine tra Serbia e Ungheria dove nacque Danilo Kiš. In tutti i casi citati il microcosmo provinciale venne travolto, sfregiato, talvolta distrutto o semplicemente reso irriconoscibile, dai tragici eventi storici del secolo passato. Per questo il "borgo natio" rappresenta per questi autori il rifugio, e nello stesso tempo il proprio laboratorio dove traggono la linfa della loro narrazione. La rievocazione dell'infanzia costituisce spesso il punto di partenza per la rievocazione di un mondo sepolto nella memoria, del quale i ricordi sono le uniche tracce.

Nella *Fortuna*, il primo dei due racconti del volume, si avverte sullo sfondo la presenza di quel genere di narrazione orale tipica del mondo contadino, di quel passaggio delle notizie di bocca in bocca e di generazione in generazione, processo che rappresenta, a ben vedere, la radice del mito. Il titolo stesso del racconto, che annuncia il tema e, nello stesso tempo, la parola-chiave, è in tal senso assolutamente emblematico: alla radice del mito c'è proprio una riflessione sui destini umani che parte proprio da questi elementi della narrazione orale, rielaborati nella tragedia, momento in cui la collettività allontana la malasorte nella catarsi del rito collettivo. Nel menzionato racconto di Kosmač la storia viene raccontata, ma è come se fosse già nota alla comu-

nità, così come la storia di Edipo era già nota ai primi spettatori della tragedia di Sofocle. Per questo l'autore può facilmente saltare, nella progressione cronologica del racconto, da una unità cronologica a un'altra, attraverso quella "struttura a regressione analettica" che la Bidovec, nella sua puntuale analisi mette bene in luce.

Nel *Bruco* la dimensione autobiografica è ancora più pronunciata. In questo racconto il protagonista si sovrappone all'io narrante (mentre nel racconto precedente l'io narrante è il testimone e, nello stesso tempo, personaggio secondario). Sullo sfondo sono chiaramente visibili le tracce dell'esperienza dell'autore, ovvero la breve detenzione nelle carceri italiane, dove il racconto è ambientato. Il tema centrale del *Bruco* è il rapporto tra l'uomo e la natura, concepito però in chiave esistenziale. Questa volta è il singolo individuo (e non la comunità, come nel racconto precedente) che si trova a fronteggiare il dramma della vita, ovvero la ricerca del senso dell'esistenza all'interno di uno spazio, come la cella della prigione, che delimita in modo netto la vita dell'individuo. Eppure la natura, sotto forma di un bruco, riesce a penetrare anche dentro le mura della cella. Così, alla fine del racconto, è il senso biologico della vita, il suo rinnovarsi naturale, libero e spontaneo, a trionfare su ogni forma di coercizione e repressione.

La cura della lingua rende queste traduzioni particolarmente pregevoli. La scelta di un linguaggio qui e là leggermente aulico, e comunque sempre molto curato e controllato, appare quanto mai adeguata a questo narratore che è semplice e ingenuo, ma solo in apparenza, come dimostra la Maria Bidovec nel saggio introduttivo. Speriamo in un futuro non troppo remoto di avere la possibilità di leggere qualche altra traduzione di questo scrittore sloveno.

Lorenzo Pompeo

M.A. Berman-Cikinovskij, *Il tempo in prestito. Biografia di un medico scrittore tra Char'kov e Chicago*, a cura di M.P. Pagani, L'Harmattan Italia, Torino 2008

Come suggerisce il sottotitolo proposto nella versione italiana, quest'opera è un romanzo autobiografico *sui generis*, in cui il flusso della memoria gio-

ca a ricostruire le esperienze di una vita in maniera a tratti insolita e accattivante per l'eterogeneità delle scelte formali. L'autore, nato a Char'kov nel 1937, ripercorre gli episodi salienti della propria esistenza creando un polittico virtuale; la narrazione infatti è articolata in sei parti, nell'ambito delle quali il racconto in prosa è spesso inframmezzato da inserti poetici e da una miriade di echi e riferimenti culturali. Nell'*Introduzione* a cura della traduttrice Maria Pia Pagani vengono fornite le "coordinate" biografico-letterarie dell'autore, un medico, poeta e scrittore di origine ebraica emigrato a Chicago nel 1978, che negli anni '90 ha iniziato anche un' apprezzata attività di drammaturgo. Sulla scia di alcune importanti figure di medici-scrittori che hanno segnato a fondo la storia della letteratura russa, la densità della scrittura di Berman-Cikinovskij traccia in questo volume (edizione originale *U vremeni vzajmy. Roman*, Moskva 2004) un percorso a ritroso nel tempo e nello spazio, in cui immagini, fatti e oggetti concreti si intrecciano continuamente con l'evocazione di emozioni e stati d'animo. Nella prima parte del testo, infatti, attraverso il filtro dei ricordi affiorano gli anni dal 1946 al 1954, viene narrata l'infanzia dell'autore sullo sfondo della guerra e dell'evacuazione nel "piccolo universo immobile" di Termez, in Asia centrale (oggi parte dell'Uzbekistan). Dal caldo torrido del territorio di confine alla visione apocalittica di Char'kov in rovina, dalla funzione significativa della radio alle poche proiezioni cinematografiche all'aperto, dal circo al calcio, sino ai tornei di scacchi, la concretezza dei dettagli che riemergono dal flusso della memoria dà spesso alla narrazione, porta in primo piano gli odori e i sapori della vita quotidiana accanto alle difficoltà e alla tragicità di quel momento storico. Attraverso l'amarcord minuzioso dell'io narrante l'esperienza individuale si sovrappone alle vicende collettive del paese: la storia degli antenati e dell'incontro fra i genitori rimanda alla ricerca delle proprie radici, a riannodare i fili di una trama familiare complessa in cui si possono intravedere i destini di un'intera generazione. Dall'atmosfera terribile della guerra ai successi scolastici, dalle festività sovietiche alla precoce vocazione letteraria – che rappresenta uno dei fili conduttori dell'opera – a tratti lo sguardo del-

l'adolescente sembra estraniarsi dalla realtà del racconto, proponendo le acute riflessioni a posteriori dello scrittore adulto sui suoi rapporti con la madre e il padre, con il fratello, gli insegnanti e il mondo circostante:

Eravamo nati in un grande paese con una grande storia e una grande cultura. E, cosa ancor più importante, eravamo nati in un paese con una grande lingua. Molto più tardi, e non una sola volta, mi posi una domanda: se mi fosse concessa la possibilità di scegliermi un qualsiasi paese natale, su quale concentrerei l'attenzione tra Inghilterra, Francia, America, Italia, Germania? E ogni volta la risposta era univoca: avrei voluto nascere di nuovo in Russia, e questo perché il russo era la mia lingua madre. [...] La mia reiterata e consapevole scelta della Russia come luogo in cui avrei voluto nascere, è determinata da tutta la scuola di vita che ho avuto in questo paese, e dalle persone che là mi hanno formato (p. 25).

Lo stile appare rapido e incisivo, la narrazione procede per brevi tocchi, con frasi concise che esprimono l'istantaneità del singolo ricordo; in molti casi i capitoli stessi ruotano attorno a una tematica ben precisa, all'incontro e ai rapporti con persone fondamentali nel percorso individuale o a un periodo specifico che riemerge nitidamente dai recessi della memoria. In una sorta di manipolazione meta-letteraria del tempo narrativo, si ha l'impressione di un valore quasi terapeutico della scrittura, che permette di dare un senso di fondo ai frammenti, di modellare l'orizzonte e il fluire dei ricordi nella ricomposizione del mosaico ideale della propria identità. Su questo piano, il rapporto vitale con i libri e la letteratura costituisce uno dei motivi ricorrenti nell'opera: la passione per il personaggio di Anna Karenina, gli echi dei versi dell'amato Blok, di Mandel'stam, Pasternak e Brodskij vengono visti come punti di riferimento imprescindibili nella formazione dell'io narrante, delle "oasi luminose" in grado di sovrastare e scandire il rumore del quotidiano. La vocazione e l'attività poetica si rivelano quindi un esito quasi naturale per il protagonista, il ricorso spontaneo al linguaggio più vicino alla sua percezione del mondo, che gli dà l'opportunità di intrecciare un dialogo metaforico con se stesso e con gli scrittori prediletti:

La scoperta dell'anima non dipende necessariamente dalla quantità delle conversazioni. La chiave che schiude un'ani-

ma è la poesia, è lo strumento che permette di aprire i cassetti più nascosti. Perché? Perché la poesia esprime ciò che viene prima della nostra coscienza, la poesia viene dall'inconscio come i sogni. La poesia aiuta a forgiare il silenzio, che è più importante delle parole, perché quando l'uomo tace – l'anima parla (p. 174).

Un altro *Leitmotiv* significativo che pervade le pagine e ritorna anche in altre opere dello scrittore – dalla commedia *La macchina del tempo* alla raccolta di poesie *Il tempo che non esiste* – è rappresentato dalla riflessione sulla temporalità umana; come dimostra la suggestiva immagine nel titolo, la dialettica fra il valore del passato e l'ineluttabilità del presente sottende la dinamica esistenziale di ogni uomo, che appare sospeso fra un anelito illusorio all'eterno e la consapevolezza della caducità. Fra le righe sono disseminati svariati dettagli legati alla misurazione e allo scorrere del tempo: dall'orologio nuovo in una vecchia foto alla durata rarefatta dei turni in ospedale, dal ricordo preciso della morte di Stalin ai tratti grotteschi e drammatici che caratterizzano la spietata società sovietica è tutto un susseguirsi di anni e stagioni, di rintocchi e istanti fra cui si dipana la vita. Il tempo del singolo si rivela così una dimensione "in prestito" che prima o poi si dovrà restituire, un denso, unico intervallo che sembra sciogliersi sullo sfondo del divenire universale:

Ho letto di recente la prosa di Brodskij, dove pure si affronta il tema del tempo. Noi tutti lo sentiamo o non lo sentiamo; il tempo è in noi e noi siamo nel tempo; il tempo c'è e non c'è. La vita è diversa dal romanzo. Il romanzo resta, la vita scorre con ciascuno di noi. Noi tutti abbiamo del tempo in prestito. All'usura del tempo sopravvivono gli avvenimenti. Di noi non resta nulla. Menzogna! Ci hanno amato i genitori, i nostri insegnanti, e noi abbiamo amato loro. Ci siamo vicendevolmente amati con purezza. E questo amore puro, questo innamoramento etereo è sempre con noi (p. 33).

Nella seconda parte del testo la rievocazione dei ricordi per singoli frammenti appare ordinata dal filo conduttore della riflessione a posteriori: il punto di vista dell'uomo adulto, separato ormai dagli eventi da una notevole distanza spazio-temporale, conferisce un effetto "meta-temporale" e metanarrativo al racconto. Gli stati d'animo personali rimandano a quelli collettivi (si pensi al periodo della destalinizzazione), e il confronto continuo con i meccanismi selettivi della memoria offre l'opportu-

nità di mettere a fuoco gli elementi più significativi del passato e le continuità di fondo con il presente. Nella seconda sezione dell'opera la narrazione in prima persona lascia il posto al colloquio a due voci con il fratello maggiore Saša, un dialogo attraverso il quale si ripercorrono nuovamente fatti ed eventi dell'infanzia e alcuni episodi circondati da una sorta di "alone mitologico" nella storia familiare. Il dialogo a tratti appare serrato e ricorda la vivacità degli scambi nei copioni teatrali; questo espediente formale dà ritmo e incisività alle vicende narrate, che si concentrano in particolare sulle figure dei genitori, sui loro rispettivi lavori – lei era medico, lui militare – e sul loro intenso rapporto. Lo sguardo dei figli appare intriso di un profondo affetto ma allo stesso tempo di una rara lucidità nell'analisi dell'esistenza quotidiana nel periodo sovietico e dell'estrema dedizione al regime dei genitori; la madre rivela sin dall'inizio il suo carisma e il ruolo centrale in tutte le fasi della vita emotiva del protagonista.

La terza parte del racconto autobiografico è contraddistinta dalla narrazione in terza persona, con la comparsa nel dispensario oncologico del medico Musja Beločkin, *alter ego* letterario dello scrittore. Con questo personaggio che riecheggia sin dal nome il Belkin puškiniano, l'autore sembra volersi nascondere dietro un gioco di specchi, estraniandosi simbolicamente dalla rievocazione del periodo sovietico, dalle contraddizioni, dalle ingiustizie e dalla mancanza di prospettive che lo soffocano a poco a poco. Vengono descritti l'incontro e il lungo rapporto con la moglie Luiza, la nascita dei due figli seguita dalla crescente inquietudine e dall'insofferenza del protagonista nei confronti dell'atmosfera monocorde dell'epoca brežneviana. Sentendo di aver toccato definitivamente il fondo, comincia a riflettere sulla decisione di emigrare e per quattro anni resta nel limbo dell'indecisione, seguito da un lungo periodo di attesa dell'autorizzazione e dei documenti per l'espatrio. La tematica dell'emigrazione diventa uno spartiacque simbolico nel testo, il punto di non ritorno fra un prima e un dopo, una scelta radicale legata alla necessità di ritrovare se stesso e allo stesso tempo di aggrapparsi alla speranza di una vita migliore. Riuscirà infine a ottenere i permessi necessari soltanto grazie all'intercessione della ma-

dre, iscritta da sempre al partito. Chiudono questa sezione del romanzo i viaggi a Vienna e in Italia, fra cui spicca quello che lo scrittore definisce il suo rapporto sensuale con la città di Roma, legato alle profonde impressioni di silenzio e libertà rispetto alla routine d'ogni giorno:

Di Roma lo attiravano molto i posti che gli davano una sensazione di libertà da tutto ciò che è effimero e quotidiano, dallo spazio e dal tempo. Guardava le maestose colonne che si ergevano dal basso, che affioravano dalla profondità dei secoli. Osservava le lastre e le pietre che, nella loro austerità, non esprimevano sentimenti ma presentimenti: erano la personificazione di qualcosa di sopravvissuto, rimandavano a un'assenza di parole e di gesti. Erano un'allusione silenziosa, un sospiro appena accennato, una domanda sussurrata a fior di labbra. E, su tutto, dominava un silenzio sepolcrale (p. 141).

Nonostante la presenza di numerosi refusi grafici, la traduzione italiana appare fluida, piuttosto curata e rispettosa, vivace e raffinata nella scelta degli equivalenti lessicali più precisi e delle note esplicative collocate a fine testo. Si nota inoltre un alto grado di sensibilità nella riproduzione delle iterazioni e degli effetti ritmici del testo, soprattutto nella sezione poetica, in cui le parole condensano su di sé tutta una serie di connotazioni e riescono nel difficile compito di rendere anche in italiano il senso delle immagini dell'originale.

Nella quarta parte del testo la dislocazione spazio-temporale porta il lettore a Chicago, ed è occupata quasi totalmente da una "storia-nella-storia", ovvero dal racconto riportato da Musja della vita di Elizaveta Vassil'evna, un'anziana ex insegnante di geografia russa emigrata in America. La registrazione che tende a riportare fedelmente il flusso narrativo, senza maiuscole né segni di interpunzione, costituisce una sorta di variazione sul tema, inserisce nel romanzo un'apertura a una narrazione *altra*, in cui si possono rintracciare tuttavia una serie di spunti e motivi affini al filone narrativo principale. Questa curiosa digressione rappresenta uno degli scarti rispetto alla struttura canonica del romanzo autobiografico, e infatti lo differenzia e lo arricchisce dall'interno di ulteriori sfumature.

Infine, dopo l'intensa parentesi dedicata alla storia d'amore con Julja – vero e proprio "raggio di sole" nell'esistenza scialba del protagonista – l'epilo-

go dell'opera sembra chiudere il cerchio dei ricordi, riportando l'attenzione sul dialogo metaletterario con il fratello, primo lettore di Musja, e sul cronotopo di Char'kov, mai dimenticato "luogo dell'anima". Ripercorrendo le tappe della storia della città, Musja e Saša rintracciano le origini comuni che sostanziano le loro parabole esistenziali; per il fratello, infatti, le stradine di Char'kov rappresentano il ritorno concreto al tempo della sua infanzia, ai genitori e a un passato che porta dentro. Nonostante i cambiamenti nel paesaggio urbano, infatti, dalle sue parole traspare un profondo senso di appartenenza, una compenetrazione fra il sé e il luogo al di là di ogni limite cronologico o generazionale:

Quando una persona se ne va, la sua partenza non conta per la città ma per la gente della sua generazione. Te ne vai, e arriva una nuova generazione che guarda tutto in modo differente. Quella generazione ha un altro punto di vista, che non è più il tuo. La nuova generazione non conosce quelle piccole strade che amavi tu, e ne cerca di nuove. Non sente la nostalgia; è aperta, libera e pronta a seguire altri sogni. Per quelli che verranno, quelle piccole strade diventeranno altro e resteranno nello stesso tempo le stesse. Con una generazione va via un mondo. Quando una generazione se ne va, la gente che parte porta con sé il proprio mondo (p.197).

Attraverso il filo rosso della ricerca dell'identità e del recupero memoriale, con quest'opera dalle intense risonanze autobiografiche l'autore torna alle proprie radici, e lungo il cammino fra storia e poesia fa rivivere il passato, quel tempo mai veramente perduto in cui sembrano celarsi le chiavi per la decifrazione delle contraddizioni del presente.

Ilaria Remonato

Poeti russi oggi, a cura di A. Alleva, Scheiwiler, Milano 2008

Consapevole della difficoltà per i lettori di orientarsi nel complesso mosaico della poesia russa contemporanea, la curatrice di questa raccolta cerca di sistematizzare, senza peraltro incorrere in banalizzazioni, la produzione poetica degli ultimi decenni, distinguendo tra le diverse generazioni, i poeti nati negli anni Quaranta, Cinquanta e Sessanta del secolo scorso, e i principali centri di attività, Mosca, Pietroburgo e Ekaterinburg.

La situazione di partenza è quella di un mutato ruolo del poeta nella società. Terminata l'era dei

poeti-istrioni che riempivano gli stadi, è subentrata un'epoca in cui i poeti vivono una dimensione privata e quindi più libera. È un'epoca che, come aveva già osservato Mauro Martini nella sua antologia *La nuovissima poesia russa*, incentrata sulla generazione dei poeti più giovani, si caratterizza per un fenomeno di "frantumazione della poesia".

In uno stile elegante e nitido, dando prova della sensibilità tipica dei poeti, Annalisa Alleva – che è poetessa oltre che slavista – dedica a ciascuno dei poeti inclusi nella raccolta una breve presentazione in cui tratteggia gli elementi salienti della personalità e della poetica dell'autore per poi proporre una scelta di testi che vengono offerti, tranne che per il primo componimento di ciascun poeta, solo in traduzione italiana. Una scelta discutibile, ma dettata probabilmente da esigenze editoriali.

Ad accomunare i poeti presentati, tutti viventi tranne Boris Ryžyj (morto suicida a 26 anni nel 2001 e diventato un mito in Russia), è, secondo la curatrice, soprattutto uno spirito di protesta che nasce da un comune background.

Lungo i versi di tutti questi poeti, dai più anziani come Aleksandr Kušner (nato nel 1936) e Evgenij Rejn (1937) al più giovane, il già citato Boris Ryžyj, serpeggiano alcuni temi ricorrenti. Il richiamo a una realtà superiore, che sia Dio o la Natura, o più semplicemente lo sconfinato paesaggio russo o la storia, è un elemento che ritorna, sia pure come espressione di un'aspirazione, di un desiderio senza molte convinzioni che vi sia un baluardo contro la disperazione.

Spesso presente è il tema della morte, del suicidio, talvolta vagheggiato: "è comodo morire" (Ryžyj), talvolta temuto: il desiderio di "non morire mai" benché la vita sia "scarmigliata come una puttana" (ancora Ryžyj), talvolta ancora in chiave paradossale: "la morte, infatti, in fondo, / è una risposta unica a una quantità di domande, / la risposta di un folle" (Svetlana Kekova). Per alcuni l'unica salvezza, l'unico rifugio è la poesia come nei versi pieni di rabbia di Sergej Stratanovskij: "Ma io non ce la faccio / non ce la faccio proprio a vivere / Mi riparo con i versi"; oppure il sonno (Elena Ušakova): "affidarsi ad un sentiero cieco / che non porta da nessuna parte" ed eventualmente il sogno. Alcuni poeti tendono

alla sintesi estrema, all'ellissi, come esprime molto bene Michail Ajzenberg, che crede nella poesia come "sottrazione", nel verso programmatico: "Estinguere / Eliminare / Estirpare", oppure compongono versi talvolta enigmatici (Ol'ga Sedakova), dal fascino lunare: "Là, si dice, s'incontrano tutti, / sbiancati dalla via lattea".

Al di là dei motivi comuni si estende tutta la gamma dei soggetti più prettamente individuali: l'incombere del tempo che passa (Ajzenberg, Kekova), il ricordo dell'infanzia (Gandlevskij), le tematiche dell'amore, l'addio e il presentimento dei sentimenti altrui (Vera Pavlova), il tema dell'ebreo errante (Rejn), il senso di inadeguatezza nei confronti della realtà (Ryžyj) e il mal di vivere (Švarc) e, nel caso di Stratanovskij, la violenza e la sofferenza che scaturiscono dalla guerra in Cecenia.

Il nume tutelare è Iosif Brodskij; non è solo la sua opera a costituire un fondamentale punto di riferimento per la maggior parte di questi poeti come fonte di ispirazione e materia di riflessione, ma anche la sua persona, come guida, amico e come critico. Tra le numerose poesie dedicate alla sua figura una delle più evocative è quella della Sedakova che lo ricorda così: "rendeva familiare una scala musicale / in un tintinnio di consonanze / come uno che abbia deciso in anticipo / che la vita non lo adescherà / e la morte non lo farà deviare".

L'emigrazione verso gli Stati Uniti (Lev Losev, Irina Mašinskaja e Vera Pavlova) o la Germania (Elena Tinovskaja) che interessa alcuni poeti di tutte e tre le generazioni presentate nella raccolta, pur influenzando sulle poetiche degli autori in questione (provocando, per esempio in Losev, un senso di colpa per l'abbandono del proprio paese), non rappresenta una vera e propria frattura nell'universo della poesia russa contemporanea.

Il rapporto di questi poeti con la lingua madre è conflittuale, essa è amata e odiata al tempo stesso ("Lingua materna vattene da me / [...] temo il tuo fuoco / mentre vi brucio dentro", Oleg Dozmov). In questa singolar tenzone i poeti si richiamano alla complessità lessicale del passato, attingendo a testi come la Bibbia (Ajzenberg, Kibirov), ai grandi classici mondiali (Dante, Byron) e russi (Puškin, Gogol', Blok, Achmatova, Mandel'stam, Nabokov,

Brodskij), ai cantautori (Okudžava, Vysockij), ma anche al russo parlato, recuperando termini gergali, idiomatici, popolari, brani di častuški (Gandlevskij) ed espressioni tipicamente sovietiche e alla creazione di neologismi.

L'importante è che in questo processo di reinvenzione del linguaggio poetico "la lingua non è padrona del poeta, il poeta non è lo schiavo della lingua", come scrive Ajzenberg nel saggio *Ormai la generalizzazione ha stancato* che la Alleva presenta insieme ad altri scritti in un'appendice alla raccolta intitolata *Materiali e poetiche*, e che "nella guerra eterna tra lingua e coscienza, i versi sono schierati dalla parte della coscienza".

Giulia Gigante

E. Rejn, *"Balcone" e altre poesie*, prefazione di I. Brodskij, a cura di A. Niero, Diabasis, Reggio Emilia 2008

Questo volume di più di 350 pagine è il primo libro in italiano di Evgenij Rejn, che anche in patria ebbe da attendere a lungo una raccolta di versi, pubblicata soltanto nel 1984, quando il poeta aveva ormai 49 anni. Rejn è noto come uno degli *Achmatovskie siroty* [orfani della Achmatova], insieme a D. Bobyšev, A. Najman e I. Brodskij. Proprio la presenza del futuro premio Nobel fece sì che gli incontri di questi ragazzi con l'ultimo testimone oculare del Secolo d'argento divenisse un fatto della storia della letteratura russa recente.

Nella prefazione al volume di liriche di Rejn *Proktiv časovoj strelki* [In senso antiorario], ritradotta per questo volume, Brodskij definisce l'autore di *"Balcone" e altre poesie* "elegiaco urbano" (p. 11) e davvero, al di là della definizione, le poesie contenute in questo volume hanno un tono elegiaco, spesso determinato dal ritmo lento, ternario di molte poesie (caratteristico anche di molte liriche di Brodskij stesso) che si accompagna a descrizioni molto concrete; l'afflato lirico spesso nasce da un'associazione mentale o da un fatto biografico apparentemente banali, che però si ammantano per il poeta della sontuosità di ricordi personali, in cui una passeggiata, il rumore appena percettibile delle navi al largo, le bevute giovanili acquistano un senso profondo, soprattutto quelle estranee al contesto cittadino in cui Rejn si

forma. L'urbanismo proprio del modo di sentire del poeta gli permette di stupirsi e rilevare quegli aspetti del mondo naturale (soprattutto marino) che appaiono insoliti alla sua sensibilità di cittadino. Sono proprio gli elementi della quotidianità che nella poesia di Rejn suscitano emozione e quella commozione potente che è in grado di portare a comporre, a mettere a nudo i propri sentimenti e ad affidarli alla carta. Non a caso la sua poesia, come anche quella degli altri "orfani" subì il fascino dell'acmeismo, anche grazie alle fitte e frequenti conversazioni con la grande poetessa; non a caso la poesia di Rejn e Brodskij è nota anche come postacmeismo. Nel manifesto dell'acmeismo *Utro akmeizma* [Il mattino dell'acmeismo, 1912] O. Mandel'stam scriveva, in maniera forse un po' provocatoria: "A = A: che meraviglioso tema poetico" (O. Mandel'stam, "Utro akmeizma", Idem, *Sočinenija v dvuch tomach*, Moskvva 1990, II, p. 144); l'anno successivo gli fece eco S. Gorodeckij con una staffilata all'indirizzo della poesia di stampo simbolista di poco precedente: "per gli acmeisti la rosa è diventata degna in quanto tale, per i suoi petali, per il suo profumo e il suo colore e non per la sua somiglianza con l'amore mistico o altro ancora" (S. Gorodeckij, "Nekotorye tečenija v sovremennoj ruskoj poezii" [Alcune tendenze nella poesia russa contemporanea], *Apollon*, 1913, 1, p. 48). Questi assunti a distanza di mezzo secolo risultarono attuali anche per i giovani leningradesi che avevano avuto la fortuna di frequentare A. Achmatova. Il ritorno a tropi modernisti era una caratteristica di molte correnti letterarie della seconda metà del secolo scorso, ma soltanto per Brodskij, Rejn e gli altri l'eredità acmeista fu così determinante.

Da questo discende la tendenza della poesia di Rejn alla "cosità" o "oggettismo" (*veščizm*) (entrambe le traduzioni, che si trovano nel libro, sono proposte da A. Niero, la prima nella traduzione della prefazione di Brodskij, a p. 15, la seconda nella postfazione "*Sulla poesia di Evgenij Rejn*", a p. 348); fu proprio lui a consigliare al giovane Brodskij di comporre liriche concrete, ricche di sostantivi, una poesia "scritta in modo tale che, se ci posi una tovaglia magica in grado di togliere aggettivi e verbi e poi la sollevi, la carta deve rimanere comunque nera, vi devono restare i sostantivi: tavolo, sedia, cane, car-

ne, carta da parati, sofà..." (p. 346). Questa tendenza all'oggetto, a descrivere gli avvenimenti attraverso le manifestazioni concrete e tangibili del quotidiano che muovono impressioni e ricordi diventa distintivo di quella poesia, tipica di una parte della cultura leningradese della seconda metà del XX secolo, alla quale Rejn appartiene senz'altro. Questa peculiarità, mi pare, descrive una delle tendenze più evidenti della poesia della Palmira del Nord del tempo, di cui gli "orfani della Achmatova" furono probabilmente i rappresentanti più celebri.

I versi di Rejn sono rappresentativi di un'epoca, di una parte della poesia della "capitale del nord", ma anche e soprattutto del modo di sentire che le era proprio. Le riflessioni, costanti e sempre diverse attorno a Leningrado-Pietroburgo, ai suoi abitanti e ai colleghi-poeti in Rejn si affiancano spesso a note di viaggio, a versi e suggestioni suscitate dai viaggi a New York, nei Balcani, a Roma e Milano, ma soprattutto a Venezia, nella Venezia di Brodskij che per l'autore di "*Balcone*" e *altre poesie* assume connotati simili a quelli che informano molte liriche del premio Nobel. L'urbanesimo presente nelle prime liriche si amplia, acquista un respiro più ampio, si fa espressione del mondo urbano nel suo complesso.

Un discorso a parte merita l'ottima traduzione di queste liriche; ho avuto occasione di recensire un'antologia di poesia russa curata e tradotta da A. Niero, e di rilevare la sua grande perizia traduttoria (si veda la recensione a *Otto poeti russi, In forma di parole*, 2005/2, *eSamizdat*, 2006, pp. 69-72). Mi pare però che in questa raccolta la sensibilità poetica della traduzione sia addirittura superiore a quella notata altrove. Niero traduce spesso mantenendo una forma metrica e uno schema rimico che richiama le peculiarità del verso rejniano, adottando approcci differenti a seconda delle liriche che volge in italiano, ma conservando sempre una fedeltà di senso all'originale che esula dal semplice rispetto della morfologia e della semantica delle parole (che comunque, in un contesto di traduzione poetica, è estremamente facile violare); il traduttore restituisce un tessuto ritmico incredibilmente ricco, che spesso fa dimenticare al lettore di avere a che fare con una traduzione. Questa cosa mi pare sia indice di una confidenza ben rara, tanto con la lingua di

arrivo quanto soprattutto con la lingua di partenza.

La specificità di queste traduzioni mi pare risolvano, almeno in parte, la diatriba sulla necessità di restituire in italiano la metrica e la rima, da molti sentite come arcaiche e inadatte alla poesia contemporanea, e per lo più da un punto di vista eminentemente pratico. Personalmente non mi trovo d'accordo con simili conclusioni, ma in questa sede voglio soltanto rilevare come Niero sia riuscito in quasi tutte le liriche tradotte in questa maniera a mantenere la vivacità del tessuto ritmico, i richiami sonori e le assonanze presenti nell'originale, sacrificando spesso la rima perfetta o la regolarità metrica in nome di una versione italiana priva di quell'artificiosità che spesso affligge le traduzioni poetiche.

Alla rima perfetta di Rejn il traduttore sostituisce spesso la corrispondenza di suoni vocalici, arricchita da rimandi di consonanti, tramite quelle "unità minime di assonanza", quelle "soluzione di tipo anagrammatico o paranomastico" di cui lui stesso parla nella Nota del traduttore (p. 29). Nonostante la differenza tra la versione italiana e quella russa, il testo di cui il lettore fruisce ha una freschezza e una naturalezza assolutamente notevoli.

Personalmente non mi turba affatto l'aspetto più "sperimentale" della traduzione, anche perché perfettamente rispondente allo spirito della poesia del tempo, sebbene la lirica di Rejn sia più "tradizionalista" rispetto a quella di autori coevi, come, per esempio, V. Krivulin, E. Švarc o di poeti di poco precedenti, come L. Aronzon. La traduzione si pone quindi in un contesto più ampio del volume che viene offerto al pubblico, rispecchiando in qualche modo lo stile scrittoriale dell'epoca, cui Rejn non poteva non fare riferimento. La traduzione riflette però prima di tutto il verso rejniano, esplicitato quindi, restituito in una forma che racconta molto più di ciò che parrebbe esprimere a prima vista. In questa prospettiva va notata l'introduzione del tridecasillabo, raro per la tradizione italiana, ma estremamente d'effetto, e ideale per la traduzione in una lingua "lunga" come l'italiano di una lingua naturalmente più sintetica come il russo.

Mi pare quindi che *"Balcone" e altre poesie* possa ragionevolmente essere visto come un doppio tra-

guardo: da un lato è il primo libro che presenta una scelta esaustiva della lirica di Rejn, e che quindi contribuisce ad arricchire la percezione in lingua italiana di quel fenomeno incredibilmente sfaccettato e multiforme che fu la poesia non allineata sovietica della seconda metà del secolo scorso. D'altronde questo volume può anche essere studiato come proposta traduttoria inedita, interessante e scevra di sviluppi anche per tutti coloro che si vogliono cimentare con la traduzione poetica, con la sfida di "dire la stessa cosa", spostando il "quasi" di U. Eco al modo in cui lo si dice.

Massimo Maurizio

Onegin e Puškin

Il capitolo settimo dell'Evgenij Onegin è la completa caduta del talento di Puškin (Faddej Bulgarin).

L'Evgenij Onegin è un romanzo sul nulla (Abram Terc).

L'Evgenij Onegin è un'opera difficile (Jurij Lotman).

La grande impresa di Puškin sta nel fatto che egli, per primo, nel proprio romanzo, ha riprodotto la società russa di quel tempo, e, nei personaggi di Onegin e Lenskij, ne ha mostrato il lato principale, vale a dire quello maschile (Vissarion Belinskij).

Tat'jana è più profonda di Onegin, e, sicuramente, più intelligente di lui. Forse Puškin avrebbe fatto meglio, perfino, a chiamare il suo poema Tat'jana, e non Onegin, dal momento che è lei, senza alcun dubbio, la protagonista del poema (Fedor Dostoevskij).

Da noi non capiscono e non vogliono capire che cos'è la donna, non sentono in lei nessuna possibilità, non la desiderano e non la cercano, in una parola, da noi di donne non ce n'è (Vissarion Belinskij).

Del resto, è una bella domanda, se sia stato scritto seriamente, l'Evgenij Onegin. Detto volgarmente: piangeva, Puškin, per Tat'jana, o scherzava? (Viktor Šklovskij).

Così, Onegin mangia, beve, critica i balletti, balla tutte le notti, in una parola: fa una bella vita. In questa felice vita, il prevalente interesse di Onegin

è per La scienza della tenera passione, della quale Evgenij si occupa con grande zelo e con brillante successo. Ma era felice il mio Evgenij? Si chiede Puškin. Evgenij non era felice, e da quest'ultima circostanza Puškin trae la conclusione che egli era molto al di sopra della folla spregevole e contenta di sé. Con questa conclusione è d'accordo, come s'è visto, Belinskij (Dmitrij Pisarev).

Evgenij Onegin è il fratello gemello di Puškin, il ritratto di Puškin (Maksim Gor'kij).

E, in effetti, aprite per esempio l'Onegin, Un eroe dei nostri tempi, Di chi è la colpa?, Rudin, o Un uomo superfluo, o Un Amleto del distretto di Ščigrov, in ciascuno di essi troverete dei tratti quasi letteralmente identici ai tratti di Oblomov (Nikolaj Dobroljubov).

Ma io, con mio grande dispiacere, sono costretto a contraddire sia il nostro grande poeta, sia il nostro più grande critico. La noia di Onegin non ha niente in comune con la scontentezza della vita; in questa noia non si può nemmeno notare la protesta istintiva contro le forme e i rapporti sconvenienti, cui si conforma e in cui si adagia per abitudine e inerzia la moltitudine passiva. Questa noia non è altro che la semplice conseguenza fisiologica di una vita molto disordinata: è un aspetto di quel sentimento che i tedeschi chiamano Katzenjammer e che di solito visita qualsiasi bisbocciana il giorno successivo a quello di una buona bevuta. L'uomo è fatto dalla natura in modo che non può continuamente ingozzarsi, bere e studiare continuamente la scienza della tenera passione (Dmitri Pisarev).

Se si escludono gli antichi, dei quali non posso giudicare, di veri geni se ne trovano solo cinque, e due sono russi. Ecco questi cinque geni-poeti: Dante, Shakespeare, Goethe, Puškin e Gogol' (Daniil Charms).

Ma, signore e signori, quale grande poeta viene letto, tra quelli che abbiamo nominato, dal basso popolo? Il basso popolo tedesco non legge Goethe, il francese non legge Molière, nemmeno l'inglese legge Shakespeare. Li legge la loro nazione. E tuttavia, Goethe, Molière e Shakespeare sono poeti popolari nel vero senso della parola, vale a dire che

sono nazionali (Ivan Turgenev).

Se l'uomo, sfiancato dal piacere, non sa neppure mettersi alla scuola della ragione e della lotta vitale, possiamo dire chiaramente che questo embrione non diventerà mai un essere pensante e quindi non potrà mai avere il diritto di osservare con disprezzo la massa passiva. A questi eterni embrioni senza speranza appartiene anche Onegin (Dmitrij Pisarev).

C'è una pittura nazionale: Raffello, Rembrandt; di pitture popolari non ce n'è. Notiamo, del resto, che espongono l'insegna della nazionalità nell'arte, nella poesia, nella letteratura, solo le nazioni che hanno la caratteristica di essere deboli, che ancora non sono complete, o che sono asservite, la cui sostanza è oppressa. La loro poesia deve servire ad altri, certo più importanti, scopi, all'ottenimento della loro stessa sopravvivenza. Grazie a Dio, la Russia non si trova in tali condizioni: non è debole, e non è oppressa da un'altra nazione. Non ha nessun motivo di tremare per il proprio destino e di proteggere gelosamente la propria indipendenza; nella coscienza della propria forza, ella ama, perfino, coloro che le indicano i suoi difetti (Ivan Turgenev).

Puškin nell'Onegin volle rappresentare l'uomo moderno, e risolvere qualche problema attuale, e non ci riuscì (Nikolaj Gogol').

Ma torniamo a Puškin. La domanda se possa essere considerato un poeta nazionale, al pari di Shakespeare, Goethe ecc., la lasciamo per il momento senza risposta. Ma non c'è dubbio che egli abbia creato la nostra lingua poetica, letteraria, e che a noi, e ai nostri discendenti, resti soltanto di seguire la strada tracciata dal suo genio (Ivan Turgenev).

E così io, appena ho un po' bevuto subito gli faccio: E chi è che baderà ai bimbi per te, Puškin forse? E lui, digrignando i denti: Cosa c'entrano adesso i bimbi? Non ce n'è, qui, di bimbi. E cosa c'entra Puškin? E io: Quando ci saranno, i bimbi, sarà tardi per ricordarsi di Puškin (Venedikt Erofeev).

Dalle parole che abbiamo appena detto, vi sarete già convinti che non siamo nella condizione di condividere il parere di coloro che sostengono che una

vera lingua letteraria russa non esiste affatto: che ce la darà solo il basso popolo insieme ad altre salvifiche istituzioni. Noi, al contrario, troviamo nella lingua creata da Puškin tutte le condizioni della vitalità: la creatività russa e la ricettività russa si sono unite con coerenza in questa splendida lingua, e lo stesso Puškin è stato uno splendido artista russo (Ivan Turgenev).

E così, tutte le volte, bastava solo che bevessi un goccio, Chi è che baderà ai bimbi, per te, gli dicevo, Puškin forse? E lui, andava subito in bestia. Vai via, Dar'ja, gridava, Vai via (Venedikt Erofeev).

Puškin non poteva fare tutto. Non bisogna dimenticare che, da solo, ha dovuto fare due lavori che, in altri paesi, sono stati fatti a distanza di interi secoli, e anche di più, vale a dire: organizzare una lingua, e creare una letteratura (Ivan Turgenev).

E dopo poi una volta io ero proprio ubriaca fradicia. Corro da lui e gli dico: Chi è che ti tirerà su i bimbi, Puškin, forse? Eh? Puškin? Lui, come sente Puškin, diventa tutto nero, e tremando dice: Bevi, ubriacati, ma Puškin non toccarlo (Venedikt Erofeev).

Benvenuto, sole! vattene, tenebra! proclamò Puškin. In queste parole, c'è tutto il suo essere. In esse c'è la chiave che svela il contenuto di tutti i suoi canti e della sua stessa vita (Aleksandr Bezymenskij).

Nessuno dei nostri poeti è stato così parco di parole ed espressioni come Puškin (Nikolaj Gogol').

Puškin morì. Non fu affatto la pallottola di D'Antès, a ucciderlo, l'ha ucciso la mancanza d'aria (Aleksandr Blok).

Quali sono i soggetti della sua poesia? Tutto e niente in particolare. Il pensiero ammutolisce davanti all'infinità dei suoi soggetti (Nikolaj Gogol').

E perciò, un significato particolarmente importante aveva, sulle labbra di Puškin, la sentita esclamazione. Benvenuta Musa! Benvenuto intelletto! (N. Tichonravov).

Benvenuto, sole! Vattene, tenebra! Quando risuonano queste parole, si alza la nebbia dei decenni e davanti a noi sta, vivo, Puškin (Aleksandr Bezymenskij).

Oh, puškinaggine di un mezzogiorno illanguidito (Velimir Chlebnikov)

Puškin ha vanificato tutte le possibile domande mai finora rivolte ai nostri poeti, in cui si manifesta lo spirito di un'epoca che si risveglia. A che è servita la sua poesia? Che nuovo indirizzo ha dato al mondo del pensiero? Che cosa ha detto di utile al suo secolo? Ha esercitato su esso un'azione, salutare o distruttiva? Ha influenzato qualcuno, se non altro con la sua personalità e il suo carattere, come Byron e perfino come molti poeti minori, inferiori a lui? Perché è stato donato al mondo e che cosa ha dimostrato con la sua esistenza?

Puškin era un poeta, e tutto il tempo scriveva qualcosa (Daniil Charms).

L'Evgenij Onegin non è stato, per noi, una casuale e passeggera impressione letteraria; è stato un avvenimento della nostra giovinezza, un nostro tratto biografico, una frattura nella nostra crescita, come l'uscita dalla scuola, o il primo amore (Vasilij Ključevskij).

Paolo Nori

T. Różewicz, *Le parole sgomente. Poesie 1947-2004*, a cura di S. De Fanti, postfazione di M. Kneip, Metauro Edizioni, Pesaro 2007

Nel 2007 sono trascorsi sessant'anni dall'uscita di *Niepokój* [Inquietudine], l'esordio di Tadeusz Różewicz (1921). L'attività poetica dell'autore polacco prosegue tutt'oggi, anche se in questi sei decenni non è stata continua: alla prolificità dei primi anni seguì un lungo silenzio dopo la raccolta *Regio* (1969). Per tutti gli anni Settanta e Ottanta l'autore incanalò la sua produzione in opere teatrali e in prosa, tornando inaspettatamente alla poesia nel 1991 con *Plaskorzeźba* [Bassorilievo]. Ancora più lunga fu l'assenza di Różewicz in Italia. Dopo l'antologia *Colloquio con il principe*, uscita nel 1964 per Mondadori a cura di Carlo Verdiani, per rivedere il nome del poeta polacco sugli scaffali delle librerie si è dovuto attendere il 2003. In quell'anno l'edi-

tore Scheiwiller ripropose, col titolo *Il guanto rosso e altre poesie* a cura di Pietro Marchesani, una scelta delle vecchie poesie di Różewicz tradotte da Verdiani; l'anno seguente fece inoltre uscire l'intera raccolta *Bassorilievo*, nella traduzione di Barbara Adamska Verdiani e con una premessa di Edoardo Sanguineti. Lo sforzo editoriale di Scheiwiller riaprì la strada in Italia all'interesse (invece mai sopito in altri paesi) per Różewicz. *Le parole sgomente* (444 pagine, un'ampio saggio introduttivo, una scelta che copre quasi sessant'anni di poesie e una postfazione di Mathias Kneip) si presenta come un perentorio contributo affinché si possa parlare di Różewicz in Italia come di un autore non inferiore a Herbert, Miłosz, e Szymborska. Mentre questa triade formata da un vate e due premi Nobel si conquistava, con alterne fortune, una presenza editoriale in Italia, Różewicz era in effetti rimasto fuori dai giochi, anche come autore teatrale, nonostante l'interesse suscitato da *Kartoteka e Świadkowie, albo nasza mała stabilizacja* [I Testimoni] negli anni Sessanta.

Eppure l'importanza di Różewicz era stata ribadita con grande onestà dalla stessa Szymborska nel 1996: "Non riesco neppure a immaginare che aspetto avrebbe avuto la poesia polacca postbellica senza i versi di Tadeusz Różewicz. Tutti gli siamo debitori di qualcosa, anche se non tutti sono capaci di ammetterlo". Questa citazione, collocata da Pietro Marchesani in epigrafe alla raccolta *Il guanto rosso* si accompagna ad altre due, che voglio riportare: "Concordi nella gioia son tutti gli strumenti / quando un poeta entra nel giardino della terra" (Cz. Miłosz, *A Tadeusz Różewicz, poeta*, 1948); "Dopo la guerra sulla Polonia è passata la cometa della poesia. La testa di quella cometa era Różewicz, il resto la coda" (S. Grochowiak, 1976). Dopo Różewicz siamo tutti różewicziani, si direbbe a questo punto, parafrasando la frase che Bruno Maderna pronunciò ai seminari di musica contemporanea a Darmstadt nel 1954: "Dopo Cage siamo tutti cageani". Paragone non forzato, in quanto la poesia di Tadeusz Różewicz e la musica di John Cage hanno riscritto il significato delle parole "poesia" e "musica" e hanno costretto artisti e fruitori a misurarsi con nuove definizioni. Partendo dal dopo-Auschwitz, la testi-

monianza di Różewicz offrirà, come scrive Silvano De Fanti, "un contributo anticipatore alla riflessione europea, iniziata con la provocatoria riflessione di Theodor Adorno, sulla possibilità di narrare e descrivere in forma artistica, senza sentire il peso del senso di colpa, l'abominio della morte di milioni di persone" (p. 7). E, dopo il folgorante quanto spontaneo carattere originale dell'esordio, l'esperienza artistica del poeta polacco va senz'altro inserita in un contesto di avanguardia europea. Giustamente De Fanti dedica alcune pagine della sua introduzione al dialogo intertestuale di Różewicz con l'arte, specialmente con la pittura e con i pittori e presenta nell'antologia un ampio frammento (quasi l'intero, per la verità) del poema *Et in arcadia ego* (1961) e il lungo componimento *Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym* [Francis Bacon ovvero Diego Velázquez sulla poltrona del dentista, 1995]. Il primo dei due lavori, come scrive il curatore, "affronta il problema più sentito nell'ambito dei legami con le arti figurative: c'è ancora una possibilità di dialogo e convivenza fra la cultura mediterranea, qui esemplificata dal mito arcadico, e la civiltà europea contemporanea?" (pp. 27-28). Il poema contiene reminiscenze del soggiorno italiano di Różewicz, del suo incontro con il Rinascimento e con l'arte contemporanea (la Biennale di Venezia del 1960): dopo un inizio quasi beckettiano, troviamo versi, un po' sorprendenti per essere stati scritti da un poeta normalmente definito "cinico":

"siamo alla fine di un'epoca
 il musicista scompare così com'è scomparso il poeta"
 il poeta scomparso pensa
 la donna è come un fiore
 metti questa vecchia
 bella similitudine
 da parte
 [...]
 nella Cappella Sistina
 troppa animazione più baccano
 che alla stazione dei treni
 si ammira Michelangelo
 il Giudizio Universale
 è questa la bellezza?
 non so come esprimere
 lo sconvolgimento
 ho dovuto appoggiare il capo alla spalliera della panca
 [...]
 sono tornato bambino

nel grembo di quel paese
 ho pianto
 non me ne vergogno
 Ho cercato di tornare in paradiso.

A Venezia Różewicz aveva trovato nell'arte di Alberto Burri, artista informale, creatore di "immondezai organizzati", una vicinanza che verrà sviluppata nelle raccolte degli anni Novanta *zawsze fragment* [sempre un frammento, 1996] e *zawsze fragment. recycling* (1998). Scrive De Fanti a questo proposito che

Il *topos* dell'immondezzaio różewicziano si evolve nel principio del riciclaggio che diviene al tempo stesso nuova poetica (ogni prodotto è ambiguo in quanto potenzialmente trasformabile, e allora il poeta ricicla anche i propri versi del passato, li trasforma in frammenti del nuovo contesto, ne svela i nuovi significati, li conclude momentaneamente in realtà aprendoli alla non-fine) e denuncia ironico-amara (p. 42).

Così il Różewicz degli ultimi anni non interviene solo sulle proprie poesie (nell'opera omnia del 2005 ripresenta il suo volume d'esordio praticamente riscritto), ma osa anche parafrasare, nella raccolta *szara strefa* (2002), le poesie di un classico come Leopold Staff, "scrivendoci sopra con lo spray", come notò una critica indignata. Sembra quasi che il Vecchio Maestro, nella sua fase più recente, voglia deliberatamente sottrarsi al ruolo di esempio, di guida, di vate, ricorrendo talvolta anche all'umorismo grossolano. Si tratta di un "gesto aristocratico", come ha scritto Piotr Śliwiński, col quale il tradizionale rapporto autore-lettore viene ribaltato: Różewicz, nonostante la sua posizione di "maestro", non si lascia andare a facili moralismi, rifiuta torri d'avorio e spinge all'estremo la poetica del frammento e del riciclaggio, trascinandolo nell'immondezzaio anche il lettore.

Oltre all'interesse per l'arte figurativa italiana, l'introduzione di De Fanti rileva anche alcune affinità biografiche e artistiche di Różewicz con Pier Paolo Pasolini, lasciando poi che sia però il lettore a riscontrare questo dialogo nei testi dell'antologia. Troviamo allora *Zakatrupiony* [Trucidato]: "Trucidato / con un'asse / nel mondezzaio Pier Paolo / tenta di risuscitare", ma anche testi dove il rimando non è esplicitato, come *Tate Gallery Shop*. De Fanti spiega puntualmente anche il rapporto di

Różewicz con la cultura tedesca, con la filosofia di Jaspers, Wittgenstein, Heidegger, Adorno, con i classici della letteratura, ma anche con i contemporanei, coi quali condivide molti postulati programmatici: Langgässer, Eich, Weyrauch, Brinckmann e soprattutto Hans Magnus Enzensberger. Del resto la postfazione di questo volume è affidata proprio a un poeta tedesco, Matthias Kneip (1969) che, nello scritto *Ospite del "Signor Tadeusz"*, ripercorre le visite del poeta polacco a suo padre e la successiva frequentazione e amicizia con Różewicz.

Sulla scelta antologica operata da De Fanti ciascuno potrà dire che manca questa o quell'altra poesia; è comunque una scelta ben equilibrata, che cerca di coprire tutti i periodi e tutte le tematiche del poeta polacco. Di fronte a questo compito anche le molte pagine di questa antologia possono sembrare poche (forse il carattere delle lettere è troppo grande?), e anche un'introduzione di 41 pagine appare come una sintesi estrema. Su una cosa siamo tutti d'accordo: l'antologia che copre i sei decenni dell'attività poetica di Różewicz non poteva non iniziare con la poesia più emblematica della letteratura post-Auschwitz (tuttavia non inserita da Verdiani nella sua raccolta del 1964), *Ocalony* [Superstite]:

Ho ventiquattro anni
 sono sopravvissuto
 condotto al macello.

Ecco termini vuoti sinonimi:

uomo e animale
 amore e odio
 nemico e amico
 buio e luce.

[...]

Cerco un insegnante un maestro
 che mi renda la vista l'udito la parola
 che dia alle idee e alle cose un nuovo nome
 che separi la luce dalle tenebre".

E anche a chiusura di questo lungo viaggio, ottima sembra la scelta di *Dlaczego piszę?* [Perché scrivo?]:

talvolta la "vita" nasconde
 Ciò
 che è più grande della vita

Talvolta le montagne nascondono
 Ciò
 che sta dietro le montagne
 perciò bisogna spostare le montagne
 ma io non ho i necessari

mezzi tecnici
 né la forza
 né la fede
 che sposta le montagne
 perciò non lo vedrai
 mai
 lo so
 e per questo
 scrivo.

Resta comunque la sensazione che tutto questo sia solo un assaggio e si scorre l'indice in fondo al libro con la speranza di vedere presto nuove traduzioni delle tante belle poesie rimaste escluse da questa raccolta.

Leonardo Masi

T. Kibirov, *Latrine*, a cura di C. Scandura, *Le Lettere*, Firenze 2008

La casa editrice Le lettere ha pubblicato in questo agile volumetto il poema di Timur Kibirov *Latrine* (in originale *Sortiry*), in edizione bilingue con un ampio commento introduttivo della traduttrice Claudia Scandura, che risulterà assai utile al lettore poco addentro al contesto culturale in cui l'opera di Kibirov si colloca.

La pentapodia trocaica delle 106 ottave rimanda a un componimento dal tono classicheggiante, cosa peraltro non rara nella produzione di Kibirov; si veda ad esempio l'esapodia giambica con cesura al mezzo (l'alessandrino russo) nel poema *Letnie razmyšlenija o sud'bach izjaščnoj slovesnosti* [Riflessioni estive sui destini delle raffinate lettere], che già nel titolo strizza l'occhio alla tradizione alta (nella sua recensione al poema, A. Levin nota che le ottave che compongono il poema kibiroviano rimandano ironicamente al poema di Puškin *Domik v Kolomne* [La casetta a Kolomna], <<http://www.levin.rinet.ru/TEXTS/kibirov.htm>>), tanto nel senso della ricercatezza della forma utilizzata, quanto, ad esempio, nel rimando, contenuto nel titolo, al Dostoevskij di *Zimnie zametki o letnich vpečatlenijach* [Note invernali su impressioni estive]. L'accento alla tradizione alta e alle "raffinate lettere" contrasta grandemente con il tono e il contenuto del poema; a proposito di questo contrasto, come anche dell'apparente inconciliabilità del metro alessandrino con il contenuto del poema A. Nemzer nota: "[...] le riflessioni estive sui destini delle

raffinate lettere sono scritte con il nobile, trionfale 'alessandrino russo' [...] Con un 'verso ricercato' si narra di materie basse: della mancanza di mezzi finanziari" (A. Nemzer, "Timur iz puškinkoj komandy", T. Kibirov, *Kto kuda – a ja v Rossiju...*, Moskva 2001, p. 21), e non solo; il poema si apre infatti con l'immagine di un cane pastore che espleta i suoi bisogni nell'erba.

L'abbassamento del registro ha quindi un senso precipuo per la poesia di Kibirov, come per quella del concettualismo *in toto*, alla fase tarda del quale l'autore di *Latrine* sicuramente appartiene. A. Hansen-Löve rileva che "le categorie di 'elevato', 'grandioso' nella cultura ufficiale (staliniana) si trasformano nell'idillio della vita quotidiana, mentre le manifestazioni della quotidianità sovietica, della banalità acquistano un carattere eloquente o vengono recepite come accenni a strutture culturologiche ed etnografiche" (A. Chansen-Leve, "Estetica ničtožnogo i pošlogo v moskovskom konceptualizme", *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 1997, 25, p. 215), anche se la predilezione per una scrittura di questo tipo non è, ovviamente, appannaggio del concettualismo:

Loro [i formalisti] per la prima volta nella critica letteraria mondiale dimostrano interesse per i fenomeni del basso, del triviale, per ciò che era esteticamente imperfetto (prove di scrittura giovanili, opere epigoniche, e così via) e che ha ricevuto una giustificazione teorica in quanto fenomeno del contesto comunicativo, "sfondo della ricezione", campo semiotico del "mercato", in cui la supremazia dei letterari "generali/classici" e delle opere "epocali" riceve ulteriore affermazione e nuovi indici di distinzione", *Ibidem*.

Ma proprio a partire dagli anni Sessanta, da correnti letterarie, quindi, che precorsero il postmodernismo vero e proprio, queste categorizzazioni incominciano a giocare un ruolo di primo piano non tanto come fenomeno letterario, ma come sostituto delle "raffinate lettere", come momento provocatorio, polemicamente contrapposto a ciò che era il modello di scrittura imposto dall'alto, e quindi agli stessi concetti di "alto" e "bello". Nel contesto della letteratura dell'ultimo trentennio, Kibirov è uno di coloro che sfrutta maggiormente questo tropo, accanto, ovviamente, a scrittori come V. Sorokin, che ha però delle finalità estetiche e compositive completamente diverse da quelle dell'autore di *Latrine*.

Kibirov stesso nell'intervista a Filipp Nikolaev afferma: "Da adolescente e in gioventù mi facevano incredibilmente arrabbiare quando in poesia c'erano indicazioni di posti e del momento dell'azione", ma

oggi ritengo la cosa più preziosa in poesia quella famigerata porcheria, dalla quale nascono i versi [...]. Oggi vedo il mio compito nel tentativo di salvare, di conservare tutto il possibile [...] per questa ragione nei miei versi l'abbondanza di *realija* della vita sovietica, della politica sovietica, della zoologia sovietica in realtà è dettata non tanto da afflizione del senso civile o da indignazione, quanto invece dal tentativo di proteggere dall'oblio quello che in effetti era immondizia. Qualunque cosa sia stata, essa è stata la nostra vita e deve essere rappresentata in maniera esteticamente definita e sensata, <<http://imperium.lenin.ru/~verbit/Stihi/kibirov-interview.html>>.

Non vorrei però in questa sede entrare nel dettaglio di discussioni che mi porterebbero lontano dall'oggetto di questa recensione.

Kibirov è un poeta lirico o, come ammette lui stesso in un'intervista, epico, ma fautore di un epos intrinsecamente antiutopico, in cui i valori tradizionali sono sconvolti, rovesciati. Questo procedimento ha come scopo la creazione di un tipo di poesia che, pur discendendo in linea diretta dal lirismo tradizionale, prima di tutto di Puškin e Blok, risenta dei cambiamenti sociali e di mentalità del periodo di cui è figlia. Il romanticismo di Kibirov è proprio quello che emerge da *Latrine*, un romanticismo che deve necessariamente fare i conti con la realtà in cui vive il poeta. Partendo da questi assunti, *Latrine* si pone nel filone della tradizione dotta, laddove essa si sposta verso temi "bassi". Tanto C. Scandura, quanto A. Nemzer citano tra i precursori di Kibirov Deržavin, Puškin, Lomonosov e i poeti Oberiu, in particolare Zabolockij, ma accanto a essi lo stesso Kibirov pone altri riferimenti culturali, che spaziano da Marziale, Cincinnato, Artistofane e Menandro a Rabelais e Swift, fino a Gor'kij e Oleša.

La trama del poema *Latrine* potrebbe essere sinteticamente riassunta come la descrizione della vita del protagonista, il poeta stesso, le varie tappe della quale sono rievocate attraverso le latrine dei posti che l'hanno visto crescere. Quindi il bagno in cortile delle case nelle province di Mosca e Ufa e quello in casa in Čita, i bagni della casa dello studente e della caserma, e così via. In realtà il lirismo di Kibirov as-

socia a ognuna di queste tappe della vita eventi particolari, storielle e aneddoti ironici e divertenti, ma che nel contesto dell'opera acquistano la valenza di un'epopea profondamente umana e personale, del racconto di un'epoca, vista attraverso il luogo in cui la persona godeva di maggior libertà in Urss. Non a caso il poeta dedica uno spazio assai ampio alle scritte che di volta in volta gli è capitato di leggere sui muri dei bagni pubblici, luogo in cui il controllo sul cittadino era sensibilmente inferiore rispetto alla norma, in cui ci si poteva esprimere liberamente e dare sfogo ai propri pensieri. Quella che descrive Kibirov è una visione parossistica e personale dell'Unione sovietica attraverso il buco della serratura (o un'apertura praticata nelle pareti della cabina-bagno in cortile), è il racconto della scoperta della propria sessualità in un paese in cui il tema del sesso era tabù. La trama della narrazione è frammentaria, fatta di interruzioni e riprese, di esclamazioni dirette agli amici, primi uditori immaginari del poema *in fieri* che danno l'idea di un *divertissement*, di una composizione per sé e coloro con i quali ci si incontrava a bere e declamare versi nelle cucine, ma quest'impressione non è che l'ennesimo tentativo di Kibirov di sviare il lettore.

Come nota Claudia Scandura nell'introduzione a *Latrine*, questo poema si snoda lungo tre direttive tematiche: quella amorosa-sessuale, quella della vita militare e quella del viaggio, e ognuna di queste linee ha delle peculiarità proprie, viste appunto attraverso la prospettiva inconsueta dei servizi caratteristici di ognuna di esse.

In realtà vedere *Latrine* come poema di formazione, come racconto della crescita dell'autore-protagonista mi sembra riduttivo; *Latrine* è un racconto metaletterario, che parla della tradizione classica e di quella sovietica, è un dialogo ininterrotto, seppur parodistico e beffardo, con Puškin prima di tutto, ma anche con l'amato Blok e con i poeti-simbolo di intere generazioni di lettori sovietici, poeti come Mežirov, Evtušenko e Voznesenskij, i *bardy* (i cantautori degli anni '60 e '70, a partire dagli *estradniki* Bejbutov e Vizbor a Okudžava e Vysockij fino a Galič). Il citazionismo spesso cede il posto alla parodia proprio per giungere a desacralizzare il testo poetico e quindi a plasmare la parola poetica

perché si adatti a un contesto di decadenza morale e sociale, come quello in cui si nasce questo poema.

Latrine, quindi, è un'opera che può essere vista anche come specchio delle tendenze letterarie dei tardi anni '80, come espressione della produzione della generazione concettualista più giovane; Kibirov accantona gli stilemi tipici della letteratura degli anni '70 per rivolgersi a una descrizione sineddotica della società del tempo, che avrebbe avuto e ha ancora oggi una portata estetica ben più ampia di quanto, forse, pensava lo stesso Kibirov all'inizio degli anni '90.

Massimo Maurizio

B. Chersonskij, *Semejnyj archiv*, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva 2006; Idem, *Ploščadka pod zastrojku*, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva 2008

Boris Chersonskij (1950) è uno scrittore odessita affermatosi non più tardi di quindici anni fa, per lo più soltanto in Ucraina, dove sono uscite diverse raccolte, ma sempre con tirature estremamente ridotte e oggi praticamente irrimediabili. Si tratta di: *Vos'maja dolja* [L'ottava parte, 1993], *Vne ogrady* [Fuori dal recinto, 1996], *Semejnyj archiv* [Archivio di famiglia, 1997], *Post Printum* (1998), *Tam i togda* [Là e allora, 2000], *Svitok* [Rotolo, 2002] e anche riscritture di testi biblici, raccolte nei volumi *Kniga chvalenij* [Libro di lodi, 1994] e *Poezija na ruže dvuch zavetov. Psalmy i ody Salomona* [Poesia al confine tra i due Testamenti. Salmo e odi di Salomone, 1996].

In Russia il primo libro di Chersonskij, *Semejnyj archiv* [Archivio di famiglia], è uscito soltanto nel 2006, catalizzando immediatamente l'attenzione dei lettori. Esso è in realtà una miscellanea di cicli "ucraini", precedentemente pubblicati che presenta al pubblico le molte facce della poesia chersoniana, grandemente raffinata, ma al tempo stesso immediatamente comprensibile. La ricercatezza emerge già dal punto di vista formale: il poeta mescola con maestria il verso libero o il *dol'nik* (uno dei versi accentuativi della metrica tradizionale russa) con versi regolari, sempre caratterizzati da un andamento prosastico, ma contemporaneamente fluido e scorrevole. Ogni poesia di *Semejnyj ar-*

chiv, eccetto quelle che costituiscono l'ultima parte del libro, *Pis'ma k Marine* [Lettere a Marina], dedicate alla poetessa M. Temkina, rappresenta una descrizione in versi di fotografie risalenti ai periodi più disparati: l'inizio e la metà del XX secolo, gli anni '90, il tramonto del periodo zarista e l'era sovietica, ma tutte sono accomunate dal fatto di appartenere alla storia della famiglia del poeta, una famiglia ebrea, con tradizioni e costumi ebraici che risiedeva tanto nell'Unione sovietica afflitta da un antisemitismo latente, quanto anche in paesi in cui questa piaga era ben più evidente, come nell'Europa dei tardi anni '30 e dei primi anni '40. Più che una cronaca familiare, *Semejnyj archiv* è una rivisitazione personale della storia, di quella storia che abbraccia diverse epoche, usi, mondi. Le "fotografie poetiche" di Chersonskij arrivano tanto dalla natia Ucraina, quanto anche dalla Bessarabia, dalla Kolyma o da Brooklyn e in ognuna di esse si affastellano rabbini, tradizioni, nomi, insegnamenti, e anche quando non se ne parla direttamente i versi restano comunque connotati da un ebraismo diffuso e percettibile, che suscita associazioni con la tradizione di I. Babel'. Chersonskij dipinge un affresco che curiosamente mescola il sacro al profano, il personale al pubblico, la S maiuscola della Storia con tante vite invisibili che acquistano valore in quanto testimonianze individuali, soggettive del proprio tempo.

Nella critica della letteratura contemporanea è in voga la definizione di *Novyj epos* [Nuovo epos], riferito per lo più alla produzione di poeti come F. Svarovskij, A. Rovinskij, L. Švab e altri.

Il "nuovo epos" è costituito da testi, simili a frammenti di scenari per film, ad appunti per romanzi, a pezzi di dialoghi di film, a testi che stanno dietro alla scena rappresentata, a una sinossi. [...] L'autore del "nuovo epos" sta dietro al testo, è invisibile, e non può essere assimilato né all'eroe, né al narratore, tanto che talvolta pare che lui, l'autore, semplicemente non esista. Egli non tenta di convincere il lettore, non gli suggerisce nulla. Non analizza né dà giudizi sul comportamento dei protagonisti. Non cerca di spiegare nulla. Semplicemente inserisce un frammento di vita altrui in una cornice invisibile ed esso all'improvviso acquista un'importanza precipua, metafisica (cito dalla relazione *Čto takoe "novyj epos"* [Che cos'è il "nuovo epos"], letta il 13 febbraio 2008 al club Proekt OGI, Mosca, pubbli-

cata alla pagina <<http://www.openspace.ru/literature/events/details/1249/>>).

Se nella poetica di Svarovskij il Nuovo epos crea un microcosmo fantastico, originale, ma chiaramente frutto di fantasia, la poetica di Chersonskij poggia su fondamenti realistici e veritieri, ma le premesse con cui il poeta si avvicina ai propri testi sono le stesse di cui parla Svarovskij: non a caso il teoretico del Novyj epos annovera tra i seguaci di questa corrente anche l'autore di *Semejnyj archiv*. Nella produzione di Chersonskij l'epica appare in nuce, come l'elemento che spinge a scrivere la propria saga familiare. Proprio come nel racconto epico le vicissitudini personali dei protagonisti si sviluppano sullo sfondo delle vicende della Storia, riflettendo inevitabilmente le proprie brutture sulle esistenze di coloro che vi si imbattono.

Ma le diverse epoche e i diversi luoghi non sono che lo sfondo di queste poesie, in cui il ruolo primario è riservato alla storia, come si diceva, raccontata con le parole dei protagonisti, che il poeta reinterpreta, rilegge, ricostruisce osservando le "fotografie", reali o fantastiche che siano. Il messaggio che emerge da *Semejnyj archiv* è che la storia non è quella dei libri, ma quella del quotidiano; il necessario e involontario coinvolgimento dei protagonisti nelle maglie della storia rende quest'ultima tangibile, vicina, presente, nella maggior parte dei casi in maniera molto dolorosa; la rende un processo intimo, quindi, indipendentemente dal fatto che si parli delle purghe del 1937, di un gioco di carte nella Odessa del 1913, dell'Nkvd o dei ricordi dei protagonisti di questi avvenimenti a quarant'anni di distanza. Ogni fatto che viene ricordato o descritto entra a far parte del progetto che sta alla base di questo libro, è la tessera di un mosaico immenso, che può essere visto soltanto da grande distanza, da quella distanza che regala la visione sobria dell'autore, anche quando si tratta di avvenimenti che l'hanno coinvolto in prima persona. *Semejnyj archiv* nel suo complesso è un racconto costruito con la tecnica del montaggio soggettivo, una serie di immagini, soltanto il complesso delle quali offre una panoramica esaustiva.

Ploščadka pod zastrojku [Area per costruzioni, 2008] può essere visto in qualche modo come la

prosecuzione del discorso incominciato con *Semejnyj archiv*, rappresentandone al tempo stesso un arricchimento; il tema religioso viene approfondito, in particolare nella sezione *Meditacii* [Meditazioni], ma soprattutto viene ripreso e ampliato il tema della storia, ferma restando la visione volutamente parziale e soggettivistica, che informava la raccolta precedente. L'uomo, testimone del proprio tempo diventa qui storia egli stesso, espressione di quella storia che si palesa nelle manifestazioni più triviali del presente, come le code per i prodotti alimentari durante la perestrojka o le frasi antisemite sentite dai compagni di scuola. In *Ploščadka pod zastrojku*, in misura ancora maggiore che in *Semejnyj archiv*, la storia penetra nella vita personale dei protagonisti e acquista senso soltanto in questa prospettiva, come insieme di simulacri, di simboli vuoti che hanno riempito l'infanzia del protagonista e di coloro che egli rievoca. Il messaggio che emerge da queste liriche è che i miti sono il segno morto di un passato degno di menzione soltanto in relazione alla piccola storia personale di ognuno, come parte di una saga personale, trascorsa nel dolore che si protrae ancora nel presente. La storia del mondo, la religione si mescolano e, anche quando sembrerebbero non riguardare strettamente l'io del poeta, nei fatti risultano molto più vividi e presenti di quanto non possa apparire a prima vista:

Cristo, com'è noto, resta nell'ombra. Pilato avvolto è dalla luce.

"Che cos'è la Verità?" Questo giorno di primavera è stupendo.

I bambini in cortile fan rumori, sembrano dire "mettilo in croce!";

probabilmente è qualcos'altro. Dalla stanza la voce non si sente.

Molte liriche che compongono questo libro possono essere interpretate in chiave religiosa, ma si tratta di una religiosità particolare, che ha l'aspetto dell'etica, di una religiosità che ai rigidi precetti sostituisce regole tese a disciplinare il vivere comune e la vita di ognuno nello specifico. È una religione personale, una rielaborazione di antichi dogmi e adattata alle lezioni lasciate dagli avi. La tematica ebraica informa tutta la raccolta, ma in particolare la sezione *Chasidskie izrečeniya* [Detti chassidici], che raccoglie brevi detti, il frutto di una saggez-

za atavica e popolare, in cui interagiscono profano e mistico, quotidiano ed eterno. Essi rappresentano il tentativo di fermare sulla carta l'eredità culturale di un popolo intero, vista attraverso le parole dei vecchi ai giovani, il passaggio di consegne dell'esperienza da parte chi ne ha già usufruito e l'ha accumulata a coloro che dovranno farne tesoro.

Quello di *Ploščadka pod zastrojku* è un mondo di segni, i cui frammenti sono sparsi tutt'attorno alla narrazione, frammenti che il lettore deve recuperare e ricomporre, è un mondo illusorio nella sua concretezza, un mondo al limite del ricordo e della sfera sensibile, che dischiude relazioni inimmaginabili e imprevedibili nella loro logicità e ovvietà.

Sono viaggiatore e forestiero. Io sono nato in quella parte
Dove nessuno è mai ritornato e da dove colui che si diparte
Mai fa ritorno, dove suonano con grande arte
Tutto Beethoven su una corda sola, dove in un vetro sudicio
può ritrarti
Chiunque sia di fronte o di profilo e verrà fuori un ritratto
Di madre, di una famiglia, d'un paese altrui. Sono un uomo
già fatto.
Sono viaggiatore e forestiero. Non opprimermi l'anima,
fatti da parte.

La musa di Chersonskij parla con intonazioni gioiose, apparentemente briose, fa uso di giochi di parole, rievoca volentieri giochi e feste, ma a fronte di tutto ciò il lettore non può fare a meno di rilevare un'ombra sulla voce e sulle grida spensierate, un'ombra pronta a fagocitare il mondo attorno o a scomparire. Proprio una tale indeterminatezza rende il ricordo insopportabilmente presente, accenna all'inevitabile ritorno di un ieri che non sa o non vuole limitarsi a essere se stesso, ma che costantemente sfocia nell'oggi e, si sa, sfocerà nel domani, con tratti leggermente cambiati, ma con lo stesso, tetro bagliore negli occhi.

Massimo Maurizio

M. Dinelli – A. Jampol'skaja, *Lenin. Dalla Pravda a Prada: storie da una rivoluzione*, Neon!, Milano 2008

“Russia: campo di manifestazione degli aspetti subconsci, distruttivi della civiltà occidentale”. Questo pensiero di Boris Grojs viene posto da Marco Dinelli come epigrafe al proprio racconto *Il confine fra*

due mondi. Il fondo di dolorosa verità che vela la citazione non impedisce però, tanto a Dinelli quanto ad Anna Jampol'skaja, di raccontarci con leggerezza un mondo che sarà pure l'epifania della degenerazione delle nostre virtù ponentine, ma che di endogeno ha prodotto e continua a produrre in gran quantità.

Lenin è una raccolta di racconti brevi (a eccezione di *Russità* scritto da Dinelli – una bonaria presa in giro dei concettualisti moscoviti sulla falsariga dei testi poetici di Lev Rubištejn), divisa in due sezioni. La prima, *La Russia ai tempi di Celentano (Urss)*, firmata dalla Jampol'skaja, è dedicata alla Russia sovietica. La seconda, *Guerra fredda 2.0* è un ritratto a tessere della Russia post-1991 composto da Dinelli. Se entrambi le sezioni mantengono lo stesso generale tono di affettuosa ironia, la prima ci sembra più riuscita nel suo garbo lessicale, quasi impeccabile nell'assenza di cadute nello stile linguistico. Dinelli qualche volta cade, non rovinosamente per fortuna, ma abbastanza da farci sottolineare che il libro susciterebbe comunque il plauso dei lettori anche se venissimo a sapere che negli anni Novanta i ricchi non riscuotevano le simpatie del Cremlino, piuttosto che “stavano [loro] sul cazzo” – a loro come al popolo, secondo le reiterazioni dell'autore. Lasciando da parte ridicoli moralismi stilistici, i cazzi cazzuti, l'ovvio *pizdec*, quasi rituale nel capitolo omonimo dedicato al tema, i coglioni e quant'altro nulla aggiungono alla vivacità e alla veridicità della prosa di Dinelli, ma hanno spesso un mortifico effetto di banalizzazione, di *dejà entendu*. Ciò è un peccato in un libretto che altrimenti scorre veloce e che ci regala un quadro puntuale e divertente (amaro, a volte) della Russia di ieri e di oggi.

Le prose della Jampol'skaja prendono spunto da episodi di vita vissuta. Nata e cresciuta a Mosca dove ancora abita, l'autrice parte da situazioni-tipo di cui ha fatto esperienza nell'infanzia e prima giovinezza in Urss e su di esse costruisce dei camei che, assemblati, ci danno un'idea di come scorreva la vita negli ultimi lustri di esistenza dell'Unione sovietica. Da italianista qual è, la Jampol'skaja ha un occhio sempre rivolto al potenziale lettore occidentale e non si perde in chicche da specialisti (d'altra parte fuori luogo in un libro del genere), ma riflette su

ciò che è accessibile al medio fruitore di cultura generale, facendo leva su argomenti che anche coloro che non coltivano un particolare interesse per la Russia possono conoscere. Ecco allora l'immancabile omaggio ad Adriano Celentano, un *must* per le orecchie sovietiche; la sconfessione della secolare *pruderie* russa da parte di due adolescenti durante i noiosissimi funerali di Leonid Brežnev, oppure la ricerca affannosa delle donne sovietiche di trovare un giusto viatico alla loro civetteria, cucendosi i vestiti con i cartamodelli della rivista *Burda Moden*, che negli anni Settanta faceva furore. A questo si aggiungono i periodici tirocini, di squisito sapore sovietico, nei *kolchozy* oppure nelle fabbriche. La sottile linea rossa che unisce queste vicende è lui, Lenin che, nelle storie dell'autrice, fa capolino quasi dappertutto, sotto forma di busto o di distintivo, come effigie sulla scatola della nonna in *palech*, o come immagine che lo ritrae bambino, biondo e cicciottello, ma con lo sguardo assertivo e consapevole di un adulto. Divertenti sono due racconti a lui dedicati, promettenti già nel titolo: *Come ho lavato Lenin* e *La prima volta che l'ho visto*. Se nel primo apprendiamo di come all'allieva di scuola media Anna Jampol'skaja toccò di lavare un busto di Lenin con il grosso reggiseno della bidella Irina per penuria di stracci, nel secondo il sorriso ce lo strappa il contrasto fra il titolo, foriero di aspettative su un'ipotetica, intrigante *romance* e il reale oggetto della narrazione. L'autrice ci spiega, infatti, che la prima volta che vide Lenin fu probabilmente su una scatola della nonna paterna e di come ora quella scatola "l'abbiamo ficcata in mezzo a libri che non leggiamo mai, in seconda fila sullo scaffale, e ce ne siamo dimenticati". Una storia d'amore deludente che molti, in Russia e fuori, hanno vissuto.

Diverso ma specularmente l'antefatto che ha ispirato i racconti di Dinelli. Non potendo vantare un pedigree autoctono, l'autore fa tesoro della sua esperienza russa cominciata nel 1991 e mai tramontata per confezionare *sketch* e racconti sulle molte sfaccettature della Russia post-sovietica. L'italiano che non conosce il paese viene trasportato in una dimensione che spesso può sembrare curiosa o bizzarra (i bermuda proibiti al Mausoleo di Lenin perché offendono la memoria del compagno, o la fis-

sa dei russi per gli ebrei, oppure l'aura del miliziano nella cultura del *byt* russo), ma che per l'italiano russofilo ha un che di caramente familiare. Il persistente odore di "miscela ammuffita, benzina e fumo puzzolente di sigarette" che nei primi anni Novanta faceva tanto Unione sovietica, l'esperienza della *banja*, immancabile per uno straniero che voglia immergersi nelle tradizioni popolari russe, il filosofeggiare sull'anima russa in cucina e sui pianerottoli delle case davanti a vodka e sigarette sono un classico per molti frequentatori della Russia. A questo riguardo, è interessante sottolineare la complementarità dei punti di vista dei coautori, uno interno, l'altro esterno. Sebbene i periodi toccati siano consecutivi, finito il libro, si ha l'impressione di avere un quadro a tutto tondo di certi aspetti della Russia degli ultimi quarant'anni e che certe caratteristiche, figlie di una determinata epoca, si ritrovino – seminascoste, evolute o camuffate – in quella successiva, segno di una tipicità che definisce la Russia *tout-court*. Emblema di questa continuità è certamente Lenin che nella sezione di Dinelli pure ritorna nelle sue mille pelli, non ultima quella della "reincarnazione putiniana", posta a conclusione del libro. Ma non solo. Altra testimonianza culturale sovietica e post- è certamente la famosa metropolitana di Mosca, celebrata dall'autore in un pezzo di virtuosismo narrativo e stilistico – *Metropolitana* appunto. In un paio di pagine Dinelli ci restituisce in tutta la sua frenesia, il suo pulsare, la sua velocità i ritmi della metropolitana moscovita, ritmi che attraversano la Russia da quasi un secolo e che ripropongono in un microcosmo quelli macroscopici (reali e metaforici) di questa città selvaggia. In un tunnel sotterraneo e male illuminato un individuo tenta di farsi strada fra la folla in movimento e poi, nel treno, risucchiato dal vortice umano, aspetta pazientemente di uscire dal vagone, attento a non muoversi troppo per evitare traumatici contatti con l'altro e quasi sempre sopraffatto da "spiacevoli interferenze olfattive". Scatta fuori dal treno alla rincorsa delle scale mobili fra spinte e spintoni per "salire, salire, salire finché non vedo, finalmente, la luce".

Eugenia Gresta

Due punti di vista a confronto sull'Unione sovietica.

C. Rossella, *Vodka. Superalcolici e socialismo reale*, Mondadori, Milano 2008;

M. Dinelli – A. Jampol'skaja, *Lenin. Dalla Pravda a Prada: storie da una rivoluzione*, Neon!, Milano 2008

Vodka. Superalcolici e socialismo reale di Carlo Rossella è una raccolta di racconti “veri, falsi, verosimili”, come ci tiene a precisare l'autore, ambientati nell'Unione sovietica del periodo della cosiddetta “stagnazione” del periodo di Leonid Il'ič Brežnev. Anche *Lenin. Dalla Pravda a Prada: storie di una rivoluzione* di Anna Jampol'skaja e Marco Dinelli è una raccolta di racconti ambientati nell'Unione sovietica durante gli ultimi anni della sua esistenza, stavolta vissuti in prima persona dai due autori, l'una russa, cresciuta nell'Urss, l'altro italiano che vive da tempo in Russia.

Ambedue le raccolte, pubblicate quasi contemporaneamente, parlano di una Russia per molti versi mitica, quella dei film di 007, l'Unione sovietica della guerra fredda, quel paese che in occidente era stato mitizzato o demonizzato a uso e consumo della politica e della propaganda. Quell'impero quasi totalmente inaccessibile ai “comuni” turisti e per questo motivo immaginato più che conosciuto, idealizzato e denigrato, amato di un amore platonico da taluni e temuto con ossequioso rispetto da altri.

Quella che viene dipinta nelle due raccolte di racconti è proprio quella Russia di cui in occidente non si sapeva molto – o meglio, si sapeva soltanto quello che era lecito sapere – ritratta, però, in ambienti diametralmente opposti. Da una parte abbiamo l'Urss delle ambasciate, dei diplomatici, dei giornalisti stranieri, degli alberghi lussuosi e dei negozi per soli stranieri, delle donne “facili”, e della vodka a fiumi (magari accompagnata da caviale e altre prelibatezze per pochi eletti); dall'altra parte facciamo la conoscenza con l'Urss della gente comune, delle file ai negozi, dei cartamodelli, delle effigi di Lenin e dei miti occidentali, della femminilità, del tabù del sesso. E di tutto quello che non rientra nell'immaginario collettivo della Russia sovietica e che, invece, è la realtà di milioni di russi.

Attraverso queste due antitetiche raccolte di rac-

conti riusciamo ad avere due punti di vista sull'Unione sovietica che sono complementari visto che l'Urss non è stata soltanto quella dei racconti di Rossella come è esistita anche un'altra Urss che Jampol'skaja e Dinelli probabilmente non hanno avuto il piacere di conoscere, se di piacere si tratta.

L'epoca di Brežnev (1964-1982) durante la quale sono ambientati i racconti di Rossella viene definita dagli storici come periodo di stagnazione, in quanto la politica del Pcus, dopo le grandi e, allo stesso tempo, ambigue aperture del predecessore Nikita Chruščev, vide un ritorno al conservatorismo e immobilismo e soprattutto al trionfo delle “mafie familiari” (N. Werth), sorta di “feudalesimo sovietico”. Tutto ciò produsse una stagnazione dell'economia e un lento ma pertinace sgretolamento dell'ideologia. Riferendosi a questo periodo Carlo Rossella scrive:

L'alcol era il piedistallo sul quale si reggeva la dittatura comunista, una droga di Stato, un narcotico di massa, voluto e opportuno diffusore di apatia, una cura per i malati dell'anima, i frustrati, gli alienati, gli emarginati (dall'Introduzione, p. 6).

Ed ancora:

Il tramonto del comunismo cominciò con le timide campagne di Andropov contro la vodka. Si accelerò nel 1985, con Michail Gorbaciov, il primo segretario generale del partito totalmente astemio. [...] E furono gli alti gerarchi alcolizzati a scatenare contro di lui il golpe del 1991 (dall'Introduzione, pp. 6 e 9).

Le figure principali attorno alle quali si snodano i racconti di *Vodka* sono soprattutto donne giovani o non più troppo giovani, la cui vita segue i ritmi lenti e macchinosi del partito. Così incontriamo la compagna K., segretaria al Comitato centrale, irreprensibile donna in carriera, la cui vita è scandita da impegni istituzionali, serate tra diplomatici e cene di lavoro, ma che si scopre innamorata di una sua collaboratrice. Troviamo il sedicente comunista che fa continui viaggi dall'Italia alla Russia con la scusa di visitare il paese del socialismo e poi si scopre essere un contrabbandiere. Conosciamo il massaggiatore personale di Brežnev che molti pensano sia una spia del Kgb per il comportamento ambiguo. E poi c'è Ol'ga, appena adolescente, figlia di un giornalista straniero molto in vista al Cremlino, dedita all'alcol per trovare stimoli ed emozioni diverse. Ci spo-

stiamo ad Erevan con un giornalista e il suo interprete, vite che si incrociano per pochi giorni, sguardi che si indagano, avventure amorose che si vivono e si immaginano.

La carrellata di donne sovietiche, il cui alito sa sempre di vodka e tabacco, continua con Irina, che accetta i doni di Bruno ma che non gli si vuole concedere perché “per fare l’amore non è ancora innamorata”. Lui, però, non ci sta, tenta di violentarla e finisce ammazzato. Quindi c’è Elena che deve provare la virilità di un amico perché questo ottenga il trasferimento agognato in Africa, dalla quale era stato richiamato per sospetta omosessualità. Al contrario, il professore S., biologo occidentale e medico sportivo, viene incaricato dalla Cia di verificare la vera natura biologica di due atlete russe, troppo superiori alle altre atlete per essere veramente donne. Nel bagno turco di un prestigioso albergo per stranieri “lavorano” due gemelle: una, Isabella, è interessata agli occidentali e alla loro cultura, mentre l’altra, Aldona, è invece più interessata a ottenere informazioni preziose e segrete. E per finire Kabul: la storia di una passione avvolgente tra un russo e un’afgana, Hanifa, finita in tragedia per una rappresaglia nei confronti dell’uomo.

Storie di donne e di uomini, storie di sesso e solitudine, di malizia e semplicità, in cui onnipresente è la vodka, che aiuta a obnubilare le coscienze in un mondo fatto di apparenza e di inganno. Questa è l’Unione sovietica che emerge dai racconti di Carlo Rossella: un paese immerso nella nebbia, destini che si incrociano o si sfiorano anche grazie alla vodka, che serve per oltrepassare la cortina dell’apparenza e arrivare alla vera essenza della persona; ma che aiuta anche a superare le difficoltà di relazione per raggiungere il proprio obiettivo: beve Irina quando invita Bruno in camera, beve Ol’ga per trovare il coraggio di spogliarsi davanti all’anziano amico del padre, bevono le due compagne omosessuali e grazie alla vodka si dichiarano il reciproco amore. La vodka è sempre presente nei racconti di Rossella e funge da medicina che tutto guarisce, soprattutto le ferite dell’anima.

Di tutt’altra ambientazione sono i racconti raccolti in *Lenin. Dalla Pravda a Prada: storie di una rivoluzione* scritti da Anna Jampol’skaja, russa ma or-

mai italiana di adozione, e Marco Dinelli, italiano ma russo di adozione. Se il mondo di Rossella era quello delle ambasciate, degli alberghi di lusso per soli stranieri, delle mete esotiche come l’Armenia o l’Afganistan, il mondo dei racconti di Jampol’skaja e Dinelli è quello quotidiano, degli appartamenti condivisi, dell’*obščezitje* (parola russa che viene comunemente tradotta con “ostello” o “studentato” ma che significa molto di più, come dice la sua traduzione letterale “vivere comune”), delle serate passate nelle cucine a discutere di politica e filosofia. Insomma è la vita reale, quella che in occidente non è conosciuta abbastanza e che non ha niente di eclatante, ma è costituita da mille piccoli gesti quotidiani, semplici desideri, attraverso i quali si è compiuta la rivoluzione di cui si fa riferimento nel titolo della raccolta.

I racconti di Anna Jampol’skaja, in gran parte ispirati all’esperienza personale ci svelano l’Unione sovietica degli anni Settanta-Ottanta attraverso gli occhi di una ragazza che sta crescendo mentre un impero si sta piano piano sgretolando sotto i suoi piedi. L’autrice ci racconta con estrema semplicità e padronanza di linguaggio come “quella sovietica era una civiltà improntata sull’idealismo [...] solo che la realtà era tutt’altra cosa”: alle ragazze intelligenti e costumate venivano ovviamente preferite le ragazze carine e allegre. E il desiderio delle ragazze era vestire alla moda ma nei negozi si trovava soltanto abbigliamento “alla sovietica”, cose brutte, che non rendevano giustizia alle bellezze locali. E allora, se non si voleva vestire in modo omologato, c’erano tre possibili vie di uscita: il mercato nero, al quale si potevano avvicinare soltanto i più facoltosi, come nel caso della sartoria, che confezionava abiti su misura ma costosi. La terza via e la più sfruttata era quella di Burda, la mitica rivista di cartamodelli che permetteva a ognuna di cucirsi i propri abiti a seconda dei gusti e delle capacità. E a scuola era previsto anche un corso dedicato all’arte sartoriale. E poi c’erano le file ai negozi da affrontare: con la penuria di merci che c’era, appena si veniva a sapere – soprattutto grazie al passaparola – che un certo prodotto era disponibile in un tale negozio, si formavano immediatamente delle immense file di donne che, pazienti e fiduciose, rimanevano là fuori anche

per giorni pur di accaparrarsi il desiderato prodotto. Con la perestrojka cambiò non solo il modo di fare politica ma anche il modo di acquistare e di vestirsi: vennero aperti grandi mercati dove era possibile acquistare di tutto, anche il superfluo e i sovietici sentirono la parola “consumismo” per la prima volta. Cominciò così anche il rapporto privilegiato con l'Italia: i prodotti erano sempre accompagnati dalla scritta *made in Italy* anche se la veridicità dell'asserzione lasciava molti dubbi. Cominciarono poi ad apparire le prime boutique di stilisti italiani, stavolta davvero italiani, che a tutt'oggi “per il 99% dei russi è un amore platonico” (p. 16).

Jampol'skaja ci accompagna alla scoperta della Russia sovietica attraverso i suoi ricordi di bambina e adolescente: così il nonno leggeva la Pravda e non metteva mai in dubbio ciò che c'era scritto, portava la nipotina al Museo Lenin nel quale è conservato il vagone con il quale fu trasportata la salma di Lenin e mentre la piccola Anja era più interessata alla locomotiva e a quella bella stella rossa davanti, il nonno si faceva scappare qualche lacrima ripensando al “padre della patria”.

Il racconto intitolato *I funerali di Brežnev e l'educazione sessuale* ci regala un'immagine di ragazza russa totalmente agli antipodi da quella che abbiamo visto nei racconti di Carlo Rossella. L'episodio che racconta l'autrice è comico e allo stesso tempo tenero: descrive i primi approcci dell'adolescente Anna con il sesso. Questo era un argomento tabù, non esisteva l'educazione sessuale a scuola e tutto ciò che gli adolescenti sapevano era il frutto del passaparola. Per non trovarsi impreparate al momento del primo bacio, allora, le ragazze avevano cominciato a esercitarsi tra di loro, trovando, però, quantomeno disgustosa l'idea di toccare con le labbra quelle della compagna.

Il curriculum scolastico prevedeva anche l'esercitazione militare che comprendeva la marcia, la conoscenza del kalašnikov, l'uso della maschera anti-gas. Per i ragazzi era un modo come un altro per fare qualcosa all'aria aperta, lontano dai libri e quindi sopportavano di marciare nel cortile della scuola cantando inni patriottici, si divertivano a smontare e rimontare velocissimamente il fucile automatico ma odiavano rimanere in aula con quella in-

gombrante e scomoda, ma soprattutto antiestetica, maschera anti-gas.

Fino a qualche anno fa – o forse tuttora – possedere una pelliccia in Italia era simbolo di ricchezza: le signore che la posseggono la sfoggiano soprattutto in occasioni mondane (feste, ricevimenti, prime teatrali) e non per necessità, sicuramente non per proteggersi dal freddo, che nella maggior parte della nostra penisola non è mai tale da richiedere la pelliccia. Jampol'skaja ci spiega, invece, che cosa significa avere una pelliccia in Russia. Sicuramente non è uno status symbol, anzi. Le pellicce all'interno di una famiglia passano di generazione in generazione, subiscono modifiche, accorciamenti, allungamenti ma rimangono sempre tremendamente pesanti e impediscono i movimenti più semplici. Così fin da bambini, i genitori avvolgono in pellicce pesanti e *over-size* i propri figli per proteggerli dal freddo, che lì è davvero degno di questo nome. E così imbacuccati, tra cappelli di lana, sciarpe che coprono quasi totalmente il viso, muffole alle mani, i bambini russi sembrano degli “omini Michelin”, goffi e totalmente incapaci di muoversi come vorrebbero. L'autrice ammette di odiare le pellicce e di non averle volute indossare fin dall'adolescenza.

Durante l'infanzia e l'adolescenza dell'autrice onnipresente è stata la figura di Lenin, non soltanto perché a ogni angolo della città si trovavano statue, riferimenti, targhe, ma perché qualsiasi cosa si facesse veniva giudicata in base al metro di Lenin: Anna ricorda la storia secondo la quale Lenin da bambino smontava (o rompeva) ogni giocattolo che gli veniva donato così come avrebbe fatto da adulto con il mondo, lo avrebbe smontato e rimontato secondo i suoi gusti.

Nei racconti della Jampol'skaja, dunque, troviamo un'Unione sovietica intima, familiare, quotidiana fatti di semplici gesti, di innocenti desideri di ragazzina, niente in comune con quella stessa Unione sovietica che ha dipinto Carlo Rossella nella sua raccolta di racconti.

Marco Dinelli, laureato in russo e profondo conoscitore di questo mondo, descrive la Russia post-sovietica dal punto di vista di uno straniero che si trova a vivere e convivere in una realtà profondamente diversa da quella italiana. Nei racconti di Di-

nelli credo si rispecchino tutti coloro che abbiano avuto la fortuna di passare, consapevolmente, qualche tempo in Russia per studio o lavoro con il desiderio di comprendere quella realtà che sembra tanto distante dalla nostra (almeno agli occhi di coloro che non la conoscono). Leggendo, si sente quell'odore di muffa misto a varechina inconfondibile e onnipresente negli anditi dei condomini e degli studentati; si vedono i marciapiedi coperti di neve e le malefiche pozze che se non sei bravo a saltare ti ingurgitano tutta la gamba fino al ginocchio; si rivivono quelle infinite serate nelle cucine degli *obščezitie* tra lo sgradevole odore del cibo cucinato dagli orientali, quello del cavolo bollito e quello delle sigarette di infima marca, a parlare dei massimi sistemi, dalla letteratura alla politica, dallo sport al cibo; ti senti ticchettare nella testa i tacchi vertiginosi delle altissime donne russe che volano sopra ai quei trampoli anche sui marciapiedi gelati e tu, invidiosa, ti chiedi "Ma come faranno a non slogarsi una caviglia?". Tutto questo e tantissimo altro si trova nei racconti di Dinelli. Gli stereotipi sull'Italia, per esempio, che un italiano è costretto a sentirsi ripetere tutte le volte che parla con un russo e gli dice di essere italiano: il calcio più bello del mondo, la musica più melodiosa del mondo, il cibo più buono del mondo, il cinema, l'arte, Cipollino di Gianni Rodari (fiaba conosciutissima nell'ex Unione sovietica ma quasi sconosciuta in Italia), Celentano e Toto Cotugno, i mobili italiani.

A chiunque sarà capitato di avere a che fare con il "miliziano" russo: Dinelli ci racconta un episodio che ben descrive che cosa rappresenti per i russi questa figura. Ai tempi dell'Unione sovietica il miliziano era rispettato in quanto era il rappresentante della legge, grazie a lui c'era ordine e particolari problemi per le strade non si registravano. Con la caduta dell'Unione sovietica, anche al miliziano quel sistema "perfetto" fatto di comandi e ordini eseguiti è crollato sulla testa e anche lui si è trovato a dover sopravvivere spesso a spese degli altri. Così essere fermati da un miliziano – di solito grosso quanto un armadio – significa dover sborsare una piccola tangente perché questo chiuda un occhio e soprattutto non passi alle vie di fatto.

La parte del libro che comprende i racconti di Di-

nelli è intitolata *Guerra fredda 2.0*, come un omonimo racconto in cui l'autore ci descrive in che cosa consista la nuova "guerra fredda" con gli americani, o per meglio dire, in che cosa si sia trasformata la guerra fredda dei missili e delle corse nello spazio dopo la fine dell'Urss. Tutto si riduce a una gara finalizzata a battere un record detenuto dagli americani, antichi nemici. Si tratta di gonfiare una borsa dell'acqua calda in cui erano infilate altre due borse (!). I due militari cimentatisi nell'impresa non la portano a compimento ma nella platea è un tripudio di bandiere russe a dimostrazione che i russi – come coloritamente apostrofa Dinelli – restano "sempre più cazzuti degli americani".

Dinelli ci spiega, a modo suo, anche chi siano i cosiddetti "nuovi russi": "una nuova razza di superuomini nata per fottare l'homo sovieticus, fottergli le figlie e i soldi, sfotterlo per il suo stile di vita e per l'ideologia in cui aveva creduto" (p. 168). Il sogno del nuovo russo ha sostituito il sogno del comunismo, quello che prima si poteva sognare soltanto adesso è diventato realtà ma soltanto per pochi eletti; il popolo continua a sognare di poter prima o poi entrare a fare parte della casta. La Russia dei primi anni Novanta si trasforma così in un film americano pieno di effetti speciali, dove è possibile quasi tutto e dove si va al casinò lasciando la pistola all'armeria (prima di andava al teatro lasciando la pelliccia "riciclata" al guardaroba), si spendono migliaia di rubli soltanto per divertirsi a veder trotolare il cameriere in su e giù per la sala esaudendo i tuoi desideri; le ragazze sono disposte a tutto pur di passare il confine tra sogno e realtà, per sedersi su una Mercedes ultimo modello e passare la serata con un nuovo ricco anche se questo ha "il muso da quadro cubista e [...] l'espressione da elettroencefalogramma piatto".

Negli anni dell'Unione sovietica la parola-chiave dell'esistenza era "concretezza": tutto ciò che si faceva doveva essere indirizzato a un obiettivo concreto, ideologicamente irreprensibile. Adesso la parola-chiave dei nuovi russi è "apparenza": l'importante è vivere "come" in un film americano, quello è l'obiettivo dei giovani e poco conta se, dopo, alla ragazza venuta dal popolo che si è seduta sulla Mercedes, tocchi cercarsi un nuovo compagno perché quello di prima è stato ammazzato in un re-

golamento di conti. Nell'arco degli anni Novanta i nuovi russi, ma non tutti, si sono trasformati in oligarchi, sono diventati parte del potere e assoggettati alla politica (o viceversa?) e costituiscono una minima percentuale sulla totalità della popolazione russa ma fanno sì che Mosca sia la città con più alta densità di milionari al mondo.

Tutto è relativo.

Emanuela Bulli

M. Sabbatini, *“Quel che si metteva in rima”: cultura e poesia underground a Leningrado*, [Collana di Europa orientalis 8], Europa Orientalis, Salerno 2008

Il libro di Marco Sabbatini è il risultato di un lungo lavoro scrupoloso condotto sull'underground leningradese, un argomento che soltanto qualche anno fa ha trovato una propria, tardiva sistematizzazione e la diffusione che merita in ambito russo con la pubblicazione di antologie e lavori specifici. Parlo, ovviamente, della formazione di un filone di ricerca dedicato a questo argomento; fin dalla fine dell'Urss pochi ricercatori entusiasti hanno incominciato immediatamente le proprie ricerche e pubblicazioni, per lo più però in ambiti molto ristretti che non godevano del necessario appoggio. Voglio ricordare in questa sede prima di tutto le antologie *U goluboj laguny* [Alla laguna azzurra] di K. Kuz'minskij e *Samizdat veka* [Il samizdat di un secolo], come anche i lavori di pionieri dello studio della cultura del sottosuolo come I. Achmet'ev, V. Erl' e altri.

Il titolo del volume di Sabbatini testimonia dell'ampio raggio di azione in cui si muove; le parole virgolettate sono quelle del titolo di una poesia di V. Krivulin, eletto come *trait d'union* ideale per molti dei fenomeni tipici della cultura del sottosuolo. Sabbatini tesse una ragnatela, ogni filo della quale mostra una delle diverse manifestazioni della vivacissima scena non ufficiale della Leningrado della seconda metà del XX secolo, fornendone al lettore italiano, per la prima volta, uno spaccato fedele e esauriente. La volontà di offrire un quadro il più dettagliato possibile porta l'autore a includere nella propria analisi, oltre a scrittori e artisti anche pensatori e musicisti.

Il libro è costituito da nove capitoli (Dal terrore al disgelo, La bohème e l'assurdo ai margini del sessantotto, L'aura esistenzialista, Mito e *byt* del sottosuolo, L'apologia del samizdat, Eresie e pathos religioso, Tempo di antologie, Il crepuscolo della “seconda cultura”, Quel che si metteva in rima), da una ricchissima bibliografia di circa 40 pagine comprendente lavori russi, americani e europei che, oltre a testimoniare la minuziosità del lavoro ha anche un valore intrinseco, come strumento di lavoro per lo studioso italiano. In conclusione al volume vengono presentati gli indici di alcune delle riviste più importanti della cultura non ufficiale, delle quali si è fatta menzione nel corso del lavoro, come *Lepta*, *Ostrova*, *Severnaja počta* e *Obvodnyj kanal*.

Il lavoro di Sabbatini appare indubbiamente pionieristico, quanto meno nell'ambito della slavistica italiana, che fino a oggi e fatta eccezione per pochi casi isolati, non ha dedicato la dovuta attenzione alla cultura alternativa sovietica, alcuni esiti della quale rivestono, per lo sviluppo dell'arte e delle lettere in Urss, un'importanza talvolta maggiore di quella ufficiale e riconosciuta. L'autore di *“Quel che si metteva in rima”* indaga in maniera estremamente approfondita tutte le correnti letterarie e artistiche dell'epoca, presentando in chiosa a ognuna di esse una scelta di liriche o testi, particolarmente pregnanti per il contesto preso in esame e che fungono da illustrazione. Uno sguardo complessivo a *“Quel che si metteva in rima”* non può quindi trascurare l'importanza di questo libro “anche” come cretomania dell'underground leningradese, che presenta al lettore italiano molti poeti che fino a oggi non hanno trovato posto nelle traduzioni che pure compaiono di tanto in tanto nel nostro paese. Sabbatini propone liriche di R. Mandel'stam, del gruppo degli Aref'evcy, di G. Semenov, L. Vinogradov, V. Ufljand, D. Bobyšev, M. Eremin, G. Gorbovskij, B. Tajgin, L. Vasil'ev, dei poeti del gruppo Verpa (A. Chvostenko e A. Volochonskij prima di tutti), del gruppo Chelenupty (V. Erl' e A. Mironov e altri), T. Bukovskaja, K. Kuz'minskij, L. Aronzon, V. Širali, S. Vol'f, V. Krivulin, E. Švarc, S. Stratanovskij, A. Morev, O. Grigor'ev, O. Ochapkin, S. Zav'jalov, A. Dragomoščenko, V. Filippov, del gruppo del Mit'ki, di D. Grigor'ev, di S. Magid, O. Jur'ev e A. Skidan. Il pri-

mo poeta di questa lista è nato nel 1932, l'ultimo nel 1965 e l'inizio della loro attività si colloca rispettivamente negli anni '50 e nell'ultimo decennio del sistema sovietico; anche soltanto questi semplici dati mostrano come l'analisi di Sabbatini abbracci una quantità di fenomeni molto ampia. Questo è uno dei meriti maggiori di questo lavoro. Tutte le liriche proposte sono riportate in originale e in traduzione italiana, di modo da permettere anche a coloro che non abbiano una conoscenza sufficiente della lingua russa di penetrare il significato dei testi, spesso accompagnati da un commento filologico molto puntuale e approfondito.

Di fatto Sabbatini propone al lettore di compiere un pellegrinaggio attraverso la cultura non ufficiale della Leningrado del periodo 1950-1990. L'esposizione estremamente minuziosa dell'autore di queste pagine riesce a trasmettere l'atmosfera culturale del tempo, prendendo in esame tanto i luoghi di incontro (i caffè Malaja Sadovaja e Sajgon, per esempio), quanto anche i diversi circoli (il seminario di O. Ochapkin e altri seminari di tendenza mistico-religiosa, il Šimpozium di E. Švarc, il Seminario di teoria generale dei sistemi di S. Maslov, il seminario filosofico-religioso di T. Goričeva o quello filologico di V. Krivulin).

Particolare attenzione è riservata ai concorsi letterari della cultura samizdat, come il premio A. Belyj, e alle antologie, come la succitata *U goluboj laguny* di K. Kuz'minskij, ma soprattutto alle riviste, completamente o in parte afferenti al circuito non ufficiale, da Lepta o 37 fino ai periodici degli anni '80, i redattori dei quali cercavano di renderli accessibili a un pubblico più numeroso e composito, rispetto a quanto avveniva nel decennio precedente, anche attraverso l'inserzione di queste pubblicazioni nel circuito ufficiale.

La frenetica successione delle manifestazioni culturali prese in esame permette al lettore di cogliere i diversi aspetti di quel periodo, in cui coesistevano l'una a fianco all'altra politicizzazione e completa indifferenza per tutto ciò che esulava dal contesto artistico-letterario, coraggio civile e paura delle conseguenze della propria attività clandestina. L'insieme di questi tratti costituisce l'affascinante mosaico di un'epoca culturalmente vivacissima che Sabbati-

ni confronta addirittura con il secolo d'Argento (la grande stagione culturale che va dall'inizio del Novecento ai primi anni dopo la rivoluzione d'ottobre), in particolare l'autore pone l'accento sulla "rivoluzione del linguaggio poetico" (termine di V. Krivulin, p. 355) portata avanti dal Secolo di bronzo (denominazione comunemente accettata per il periodo che è oggetto d'analisi in questo libro), ma anche la novità delle tendenze "che per lungo tempo costituiscono il subconscio della cultura russa contemporanea [di allora]" (Ibidem).

"*Quel che si metteva in rima*" è una lettura affascinante e coinvolgente, grazie a uno stile molto originale che combina con sapiente perizia osservazioni di carattere filologico e scientifico con una leggerezza espressiva di stampo quasi romanzesco.

L'importanza di questo lavoro per la comunità scientifica italiana mi pare fuori discussione, ma questo libro è destinato a un pubblico ben più ampio, permettendo anche a colui che non è addentro le tematiche analizzate, non soltanto di penetrare l'ambiente letterario e artistico del tempo, ma di farsi un'idea piuttosto completa e precisa tanto delle manifestazioni culturali nel loro complesso, quanto anche delle loro interazioni reciproche che contribuiscono a formare una subcultura autonoma, alternativa e parallela a quella ufficiale. Di questo ambiente culturale, incredibilmente ricco di suggestioni e chiavi di lettura della cultura russa contemporanea in Italia, a differenza di quanto avviene in molti altri paesi dell'Europa occidentale, ancora oggi viene sminuita l'importanza. Spero vivamente che "*Quel che si metteva in rima*", insieme ai pochi libri su temi simili usciti in precedenza (si vedano, ad esempio, i lavori di G. Piretto 1961. *Il sessantotto a Mosca*, Bergamo 1998, e *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Torino 2001, ma anche *L'utopia spodestata. Le trasformazioni culturali della Russia dopo il crollo dell'Urss* di M. Martini, Torino 2005), possa rendere giustizia agli eroi della cultura indipendente non allineata, nonché al tentativo di proporre un modello culturale autonomo e alternativo che per quasi quattro decenni ha coinvolto alcuni delle menti più brillanti della Russia.

Massimo Maurizio



Negli ultimi anni in Italia hanno visto luce saggi, raccolte antologiche e monografie dedicate all'underground di Mosca (si vedano diversi contributi del numero monografico di Russica Romana, 2004, dedicato alla letteratura russa contemporanea; *Mosca sul palmo di una mano: 5 classici della letteratura contemporanea*, Pisa 2005; E. Gresta, *Il poeta è la folia. Quattro autori moscoviti: Vsevolod Nekrasov, Lev Rubinštein, Michail Ajzenberg, Aleksej Cvetkov*, Bologna 2007), laddove la parallela esperienza leningradese è rimasta piuttosto circoscritta al ruolo di termine di paragone delle specificità "moscovite".

L'opera qui recensita ha il merito di occuparsi della poesia non ufficiale di Leningrado e di inserirsi in un filone di studi internazionali già consolidato dal quale sono sorte opere di diverso carattere: dall'imponente "censimento spirituale" *U goluboj laguny* – antologia curata da K. Kuz'minskij che, negli Usa, tra il 1980 e il 1986, ha dato voce a centocinquanta poeti di Leningrado – sino ai lavori *Undegraund. Istorija i mify leningradskoj neoficial'noj literatury* (Moskva 2002) di S. Savickij e *Samizdat Leningrada 1950-e-1980-e. Literaturnaja Enciklopedija* (Moskva 2003), curato da D. Severjuchin.

Le diverse anime di questi studi rivivono in "*Quelle che si metteva in rima*": ricostruzione storica, antologia poetica, testo critico. Sin dall'introduzione, l'autore evidenzia la peculiarità dell'underground di Leningrado legato allo spazio geografico e culturale che lo ha generato: con il suo retaggio letterario e mitologico, Pietroburgo rappresenta un territorio specifico rispetto alla realtà poetica moscovita coeva. Tale aspetto emerge soprattutto nelle poesie in originale e in traduzione, che esplicano, integrano o, semplicemente, accompagnano il testo.

Diviso in nove capitoli, il volume si apre (cap. I) con premesse storiche e culturali dalla rivoluzione agli anni del terrore, utili anche a definire il mito della città, che, nel passaggio da Pietrogrado a Leningrado, è sottoposto a una nuova elaborazione. Notevole è lo sforzo di fare emergere i prodromi letterari dell'underground, dalle voci dei simbolisti a quelle degli *oberiuty* e di evidenziare il raccordo con le avanguardie quale affiora sin dall'attività degli *aref'evcy*, uno dei primi gruppi non ufficiali.

Ad esso si deve il recupero della fusione tra poesia e arti figurative – "filo conduttore" (p. 37) dell'underground stesso – e di un *modus vivendi* alternativo, ritmato da inedia, alcol e malattia, come rivela la parabola esistenziale in particolare di uno dei suoi esponenti, il poeta Roal'd Mandel'stam: stroncato giovanissimo dalla tubercolosi, egli diventa vittima e eroe della propria epoca e della città.

Dopo aver ricordato le "oasi" della letteratura non ufficiale (ad esempio il circolo letterario Derzanie), l'autore passa in rassegna il volto leningradese del disgelo (cap. II) – (non troppo dissimile da quello moscovita): letture pubbliche di versi, diffusione del *magnitizdat*, incontri nelle sale per fumatori delle biblioteche e, più tardi, nei caffè della città (ad esempio Sajgon). Al margine tra ufficialità e non ufficialità nascono una serie di almanacchi e riviste, ma con il crepuscolo dell'ambigua apertura delle autorità, alla fine degli anni Sessanta, si determina una spinta decisiva per l'elezione dell'underground a unico spazio di esistenza della poesia non convenzionale per schiere di scrittori non ufficiali, mossi da una ricerca artistica e etica, diretta da un lato verso nuove forme di sperimentalismo verbale (come per Verpa di A. Chvostenko e A. Volochonskij, promotori di una ricerca poetica e musicale vicina a quella dei futuristi e, più tardi, per i Chelenukty di Erl', che traghettano l'esperienza dell'avanguardia degli anni Venti sino a oggi), dall'altro attraverso l'abbandono all'alcol, all'alienazione o l'emigrazione a un distacco dal modo di essere dell'*homo sovieticus*. Emblematico il caso del "parassita" Iosif Brodskij, passato nel corso degli anni Sessanta dall'ospedale psichiatrico al lager, condannato al silenzio in patria e invitato infine dalle autorità a lasciare il paese. Accanto alla sua vicenda, l'invasione di Praga, l'arresto dei pochi manifestanti sulla piazza Rossa e il conseguente giro di vite che dalla capitale si diffonde sino a Leningrado, contribuiscono a tracciare una cesura fra l'epoca del disgelo e il ristagno. A Leningrado un ulteriore spartiacque specifico è rappresentato nel 1970 dal suicidio, a soli trentun anni, del poeta Aronzon, un avvenimento che segna la fine di un'epoca e apre una fase di ripiegamento in se stessi dei poeti non ufficiali (cap. III), determinando inoltre una nuova immagine della città, pronta

a esibire metamorfosi ma anche metastasi del proprio mito: alle acque torbide fanno eco bassifondi e cortili di memoria raskol'nikoviana, svelati dall'autore soprattutto attraverso le istantanee verbali dei poeti non-ufficiali (cap. IV). L'analisi di questa fenomenologia poetica urbana getta un ponte verso la realtà moscovita coeva, con le baracche di Cholin, la sudicia quotidianità della lirica di Sapgir, il mondo alcolizzato di Venedikt Erofeev.

Sotto l'immobile palude della superficie pulsa tuttavia una vivace vita sotterranea caratterizzata, come nota l'autore, da un cronotopo alternativo a quello ufficiale: qui trovano spazio i poeti che di giorno, nella Leningrado ufficiale, nascondono il proprio volto dietro alle maschere di operai, guardiani, spazzini e fuochisti. Poeta rappresentativo di questo sottosuolo è Krivulin che riallaccia l'esperienza dell'underground alla vita clandestina dei primi cristiani nelle catacombe. L'interesse per la spiritualità, parallelismi tra i seguaci di una religione e i letterati (cap. VI), la scelta di motivi religiosi e l'introduzione di reminiscenze testuali alimentano la poesia di alcuni protagonisti dell'underground, che si sentono investiti di un "apostolato" della coscienza dissidente (p. 243).

Sporadiche e osteggiate restano le manifestazioni "in superficie": nello stesso anno della *Bul' dozernaja vystavka* (1974) a Mosca – interrotta dalle autorità con l'invio dei bulldozer – l'esposizione alla Casa della cultura Gaz a Leningrado vede la partecipazione di più di 52 artisti non ufficiali. Questi spazi espositivi 'rubati' rappresentano un'occasione per confrontarsi e per percepire l'incontro-scontro generazionale interno alla stessa cultura non ufficiale. Episodi peraltro rari, perché la non scontata accondiscendenza delle autorità non include la parola, come dimostra il vetro alla presentazione di un'antologia (cap. V) di poeti non ufficiali nella cornice della stessa mostra di Leningrado. Appropriato dunque il titolo del capitolo, "L'apologia del samizdat", che si dimostra essere luogo esclusivo della poesia underground: qui vivono parallele e speculari architetture sotterranee rispetto alla superficie con almanacchi, convegni, seminari, sino all'istituzione del premio letterario "Belyj".

I frutti del samizdat riemergono negli anni Ot-

tanta (cap. VII) grazie ai diversi tentativi di pubblicazioni ufficiali. Le controverse vicende dell'edizione dell'almanacco *Krug* mostrano il persistente ostracismo delle autorità rispetto a creazioni alternative: le incursioni censorie faranno slittare la pubblicazione dal 1981 al 1985.

In questi anni di implosione dell'epoca sovietica – ma anche della "seconda cultura" (cap. VIII) che da essa è germinata – la transizione trova una delle voci più significative nei Mit'ki, ideali custodi quindi della memoria dell'underground per il loro passato umano e artistico, che si rivelano il *trait d'union* con gli *aref'evcy* e i nuovi gruppi artistico-letterari (in particolar modo moscoviti), nonché i creatori di una nuova pagina del mito della città, destinata a mutare nuovamente nome – e quindi "segni" – con il referendum del 6 settembre 1991.

L'esaurimento dell'underground è trattato anche nell'ultimo capitolo che offre inoltre interessanti spunti di riflessione: dalla ricostruzione della coscienza che il "secolo di bronzo" – quello dell'underground leningradese – della poesia russa ha di sé, al rapporto tra le due capitali letterarie negli ultimi quindici anni e alle diverse anime del postmodernismo da esse prodotto. Pietroburgo offre infatti, dal punto di vista dell'autore, un postmodernismo "alla 'leningradese'", caratterizzato da una strategia "che avvicina i miti e i *topoi* di diverse poetiche su un piano dialogico" (p. 359).

In appendice sono riportati gli indici delle principali antologie e riviste non ufficiali. Vale spendere un'ultima parola sulle traduzioni delle poesie (che non è possibile per ragioni di spazio qui esaminare) che hanno il merito di aver presentato esempi di una tradizione letteraria ancora poco conosciuta se non per i suoi protagonisti più noti, di averla inserita in un contesto di ricostruzione storico-critico e di averne dato in molti casi un'interpretazione puntuale.

Laura Piccolo

Il romanzo della libertà, Vasilij Grossman tra i classici del XX secolo, a cura di G. Maddalena e P. Tosco, Rubbettino, Soveria Mannelli (Cz) 2007

L'opera di Vasilij Semenovič Grossman è stata a lungo una delle vittime della repressione sovietica.

L'opera più della persona. Se infatti lo scrittore non affrontò mai arresti, gulag o violenze fisiche, l'ostracismo che subì negli ultimi anni della propria vita provocò per lunghi anni una sorta di morte intellettuale, dapprima contemporanea e poi successivamente alla morte fisica. Negli anni, lentamente e con difficoltà, la sua opera è riuscita a sollevarsi dalla fredda tomba in cui era stata relegata, a essere riscoperta e studiata con sempre maggiore interesse, sospinta anche da alcuni eventi decisivi (il ritrovamento del manoscritto di *Žizn' i sud'ba* [Vita e destino]; l'apprezzamento di grandi intellettuali mondiali, come Heinrich Böll; il forte sostegno delle comunità ebraiche). Questa onda lunga, dopo aver attraversato il continente americano e quello europeo (ultimo grande innamorato è quello spagnolo; in Russia, invece, l'onda ha provocato solo timidi spruzzi...), è finalmente giunta anche in Italia. Motore di questa rinascita (o nascita?) degli studi grossmaniani è il Centro studi Vita e destino, istituito dal Centro culturale Pier Giorgio Frassati di Torino. Formato da studiosi (e ci tengo a sottolineare, anche e soprattutto da "giovani" studiosi) mossi non solo da un comune interesse per l'opera di Vasilij Grossman, ma anche da una vera e propria urgenza divulgativa, nasce (cito dal sito <www.grossmanweb.eu>) "dall'esperienza di una mostra e di un convegno internazionale dal titolo *Vita e destino. Il romanzo della libertà e la battaglia di Stalingrado* che si sono svolti a Torino nei mesi di dicembre 2005, gennaio e febbraio 2006", proseguendo poi la sua opera con l'esportazione della mostra dedicata a Grossman e alla *Stalingradskaja bitva* a Buenos Aires, Mosca, Monaco di Baviera fino a Gerusalemme, e con un secondo convegno, tenutosi nell'arco di tre giorni nel febbraio 2009, con la partecipazione di numerosi e rinomati studiosi di caratura mondiale (V. Strada, Fel'dman, Berelowitch, Graybosch, F. Malcovati, Kasatkina, Nizza, per citarne alcuni).

Di pari passo, il Centro Studi Vita e Destino ha svolto una notevole attività editoriale, partecipando alla pubblicazione italiana della splendida biografia di John e Carol Garrard (*Le ossa di Berdičev*, Milano 2009), riconosciuta come la più importante opera biografica su Vasilij Grossman, e contribuendo anche alla pubblicazione, con Rubbettino nel 2007,

degli atti del convegno da cui ha origine il centro studi stesso.

Il libro rappresenta il primo esemplare italiano di lavori collettanei su Vasilij Grossman. Coscienti di questo aspetto pionieristico, i due curatori (Giovanni Maddalena, ricercatore di filosofia teoretica presso l'Università del Molise, e Pietro Tosco, oggi dottorando in letterature straniere presso l'Università di Verona ma, al momento della pubblicazione degli atti, fresco di laurea) propongono un apparato critico di tutto rispetto per facilitare la ricezione dei contributi, dando prova di grande professionalità. Da segnalare, oltre alla prefazione di Michele Rosboch, presidente del Centro Frassati, il breve messaggio di Claudia De Benedetti, consigliere nazionale dell'Unione comunità ebraiche italiane, dall'emblematico titolo "La lezione della memoria".

Tornando all'apparato critico, oltre a un'introduzione (pp. 3-10) capace di mettere in risalto i nodi focali degli articoli contenuti e di fornire un ventaglio molto ampio di letture e interpretazioni dell'opera grossmaniana, i curatori propongono una nota biografica, una nota storica e una bibliografia essenziale.

La nota biografica (pp. 13-26) è molto esauriente, e ricostruisce dettagliatamente le vicende di vita dello scrittore, dalla nascita (a Berdičev nel 1906) in una famiglia di mercanti ebrei non credenti (motivo per cui Grossman non riceve un'educazione religiosa e si esprime sempre in russo, ignorando completamente l'yiddish); passando per la gioventù, caratterizzata da una formazione scientifica e dal nascente della vocazione letteraria; giungendo all'ingresso nella letteratura ufficiale, con la benedizione di Gor'kij; ai terribili anni della guerra, durante i quali perde l'amata madre ma acquista una grande fama in patria con i suoi reportage dal fronte, e in particolare da Stalingrado; al dopoguerra, segnato da grandi difficoltà legate al clima antisemita degli ultimi anni staliniani e alla "conversione", ovvero alla messa in discussione delle radici dell'esperienza sovietica, che sfocia infine nella scrittura di *Vita e destino* (continuazione "convertita" di *Za pravoe delo* [Per una giusta causa]), il grande romanzo su Stalingrado che rappresenta con ogni probabilità il vertice dell'opera di Grossman, e di *Vse tečët* [Tutto scorre],

povest' di straordinaria fattura in cui vengono attraversate le sciagure del "tempo sovietico", dai gulag al *holodomor* per risalire, con il piglio dello storico (o forse del filosofo della storia), fino alla radice stessa dello stato sovietico, a Lenin e a Stalin; terminando, infine, con le ultime vicissitudini, le calunnie, il rifiuto di pubblicare, la confisca dei manoscritti e la morte, nel 1964.

A seguire, o meglio a completare la nota biografica, vi è un'interessantissima nota storica (pp. 27-30) relativa alle peripezie che hanno portato alla pubblicazione del romanzo *Vita e destino*, una nota utile non solo a ricostruire le avventurose fasi della pubblicazione, ma anche a rendere il clima storico e le difficoltà di pubblicazione che hanno attraversato gli anni a cui si riferiscono gli eventi.

La bibliografia essenziale (pp. 271-302) è più che essenziale. Vi si ritrovano tutte le edizioni degli scritti di Grossman in russo, oltre a monografie, saggi e articoli in sei lingue e l'elenco delle traduzioni italiane delle opere dello scrittore russo aggiornato all'anno di pubblicazione.

Tale eccellente apparato permette anche ai neofiti di affrontare i saggi contenuti con tutti i mezzi, diretti e indiretti, per avere una piena consapevolezza delle vicende umane dell'autore e dei contenuti della sua opera. E i saggi stessi, firmati da alcune delle penne più importanti della slavistica nazionale e internazionale, affrontano l'argomento da diversi punti di vista (letterario, filosofico, linguistico), cercando di sciogliere il bandolo della matassa provocata dal difficile connubio tra la mole di contenuti dell'opera di Grossman e la scarsa considerazione che la stessa ha avuto, non riuscendo purtroppo a volte a evitare di ritornare, in diversi saggi, sulla stessa citazione (esemplare, a tal riguardo, è la scena di *Vita e Destino* del colloquio tra l'*obersturmbannführer* Liss e il bolscevico Mostovskoj in cui viene proposto il "blasfemo" paragone tra nazismo e comunismo: la scena viene citata in ben otto saggi su dodici...).

Ciò nonostante, e comprendendo anche la difficoltà di affrontare un tema ancora da sviscerare, gli articoli contenuti rappresentano un'antologia critica di prim'ordine. Il livello generale degli articoli è elevato, e alcuni in particolare meritano di esse-

re menzionati: il lungo lavoro di Adriano Dell'Asta (pp. 41-68), ad esempio, parte dall'opera di Grossman e dal paragone tra nazismo e comunismo per poi prendere le forme di un grande affresco sul totalitarismo, che chiama in causa Hannah Arendt; i saggi filosofici, e in particolare quello di Maddalena (pp. 251-264) sulla filosofia teoretica di Grossman (ma quello di Giuseppe Riconda sulla "religione" di Grossman, alle pp. 221-250, non è da meno), permettono di tirare le fila dei discorsi messi sul tavolo dagli articoli che li precedono, affrontando il problema chiave della libertà (concetto basilare nella seconda fase della produzione dello scrittore) nelle sue sfaccettature filosofiche, nelle sue origini e nei suoi esiti, apparentemente nichilisti ("Quando l'uomo muore, con la vita finisce anche la libertà", p. 258) e in realtà definiti nella formula dell'inestituibile "umano nell'umano" (p. 260); interessanti, poi, gli articoli che mettono in rapporto Grossman con la tradizione delle lettere russe (a parere di chi scrive, invece, i richiami con Orwell descritti da Frank Ellis alle pp. 175-198 sono un po' troppo generici e francamente forzati), soprattutto gli articoli di Aucouturier sulla filosofia della storia tolstojana in confronto con quella grossmaniana, e quello di Lazar Lazarev, capace non solo di polemizzare con molti dei suoi colleghi riguardo al rapporto tra Tolstoj e Grossman (un luogo comune pubblicistico trito e ritrito, p. 211, trattandosi più che di un "influsso", di un legame "a livello capillare, artisticamente molecolare", p. 213) e quello dello scrittore di Berdičev con Čechov (per la verità ben analizzato anche da Sarnov) ma anche di rilevare con grande lucidità la ben più difficile relazione tra Grossman e Dostoevskij, tramite poche, illuminanti frasi.

Un plauso a parte merita l'articolo di Anna Bonna, unica linguista nel novero degli autori. Il suo lungo articolo (pp. 89-127) ha il pregio di cogliere nella lingua e nelle scelte stilistiche di Grossman il suo "dissenso linguistico", ovvero la trasposizione stilistica dei mutamenti di posizione che tanto avevano messo in crisi l'autore e che ne hanno informato l'ultima parte della sua produzione. Il tutto viene fatto tramite l'analisi e la contrapposizione tra il discorso totalitario (cui antonomasia è lo slogan *ne boltaj!*, "non ciarlare!"), caratterizzato dalla limi-

tazione dell'enunciabile, e il discorso antitotalitario, che trova nel dialogo sincero la sua espressione massima.

In generale, si può rimproverare agli autori di aver scarsamente preso in considerazione l'attività letteraria di Grossman precedente la "conversione" e di aver approfondito *Vita e Destino* a tal punto, che anche *Tutto scorre*, opera di livello elevatissimo, ne è rimasta schiacciata; così come, a voler cercare il pelo nell'uovo, si può biasimare la scarsa attenzione dedicata dai curatori alle traduzioni dall'inglese, che risultano abbastanza farraginose e pesanti da leggere ("Altre storie, infine, coinvolgono amici e parenti della famiglia Šapošnikov, come il direttore [...], il militare al fronte, quello che cerca di organizzare [...] e quella che è trasportata...", p. 165; "Questo, come Černecov osserva, è davvero una 'terra di lupi'", p. 185; o, ancora, il mantenimento della sintassi inglese: "La responsabilità morale è distrutta. 'Delitto e consiglio' sostituiscono 'delitto e castigo'. Davvero la stessa nozione di delitto è diventata ridondante", p. 186).

Tolti i dettagli, nel complesso il libro rappresenta la posa della prima pietra della critica grossmaniana in Italia, e non può non essere accolto con grande soddisfazione non solo dallo slavista, ma in generale dall'intellettuale, cui è restituito un profilo esauriente dell'opera di quello che ormai a livello internazionale viene considerato uno dei maggiori scrittori del Novecento. E che finalmente in Italia trova l'attenzione che merita, grazie anche agli sforzi del Centro studi Vita e destino che, a mio modesto parere, hanno preparato il terreno alla nuova edizione del romanzo, tradotto magistralmente da Claudia Zonghetti per Adelphi e uscito nel novembre 2008, che per la prima volta in Italia propone la traduzione della versione integrale del romanzo, e che, finalmente, riscuote il successo di pubblico che un'opera come quella di Vasilij Grossman indubbiamente merita.

Andrea Gullotta

T. Kataeva, *Anti-Achmatova*, Euro-Info, Moskva 2007

Nell'estate del 2007, la casa editrice Euro-Info ha pubblicato questo libro, immediatamente diventato

non soltanto un best seller, ma l'edizione più "scandalosa" dell'anno. L'opera resta ancora in testa alle classifiche di vendita dopo più di un anno dalla pubblicazione, un evento alquanto inconsueto per una monografia letteraria. *Anti-Achmatova* di Tamara Kataeva è uno studio paradossale e polemico sul primo nome femminile di grande rilievo nella storia della letteratura russa: poetessa e profetessa, erede di Puškin, la Dante del suo tempo, incarnazione del destino della Russia nel ventesimo secolo, "Anna di tutte le Russie".

Anti-Achmatova si articola in una raccolta di testimonianze sull'Achmatova alla maniera del *Puškin nella vita* di Vikentij Veresaev, con la differenza che in questo caso gli estratti della letteratura memorialistica sono corredati da copiosi commenti dell'autrice. Il volume, in tutti i suoi ottanta capitoli e 765 pagine scritte dalla Kataeva, vuole mostrare al lettore come nacque e si sviluppò il mito dell'Achmatova, mito che, secondo l'autrice, non fu altro che la campagna promozionale di maggior successo del ventesimo secolo.

Obiettivo principale dell'argomentazione della Kataeva è provare che l'Achmatova dedicò tutta la sua vita alla consapevole e deliberata costruzione della propria biografia e del proprio culto e che, grazie a quest'artificio, riuscì a occupare una posizione di assoluta preminenza nella letteratura russa del XX secolo. In parte Tamara Kataeva è riuscita nel suo intento, nella misura in cui le citazioni, raccolte da fonti note e pubblicate da tempo (la maggior parte delle citazioni di *Anti-Achmatova* proviene dalle memorie di Lidija Čukovskaja, Michail Arđov, Anatolij Najman, Faina Ranevskaja, Nadežda Mandel'štam ed Emma Gerštejn), dimostrano in alcuni casi come l'immagine dell'Achmatova che Kataeva vuole mostrarci abbia in effetti poco a che vedere con quella comunemente accettata dalla critica e dalla cultura contemporanea: martire e vittima, sopravvissuta alle repressioni di Stalin e al decreto di Ždanov, aristocratica ed erede della cultura del secolo d'argento, patriota che rifiutò l'emigrazione e scrisse "sono stata con il mio popolo".

Tuttavia, la costruzione di una propria immagine pubblica da parte dell'Achmatova è stata già oggetto di uno studio di stampo post-strutturalista di Alek-

sandr Žolkovskij (*Anna Achmatova: cinquant'anni dopo*, 1996, articolo che Kataeva sostiene di aver letto soltanto dopo la pubblicazione del suo antilibro), che ha inteso documentare come l'immagine dell'Achmatova rappresenti l'altra faccia della medaglia del totalitarismo staliniano. Secondo lo studioso russo, da tempo trapiantato negli Stati Uniti, Achmatova condivideva con il regime le basi culturali, psicologiche e sociali della tecnologia del potere. Il saggio di Žolkovskij conferma che l'Achmatova controllava meticolosamente tutte le pubblicazioni che la riguardavano, bandiva dalla sua cerchia chiunque manifestasse il sia pur minimo disaccordo con i suoi giudizi, bollava con termini dispregiativi gli studiosi intenti a studiare le sue opere e prescriveva il modo con cui i posteri avrebbero dovuto onorarla. Questo suo comportamento rassomiglia alle strategie del potere sovietico e suggerisce un parallelo con il culto della personalità di Stalin. Le radici di ciò sono da individuarsi, secondo Žolkovskij, nella cosiddetta "sindrome di Stoccolma", condizione psicologica in cui la vittima tende ad assumere il sistema di valori del suo oppressore. In questa interpretazione il sistema totalitario crea, anche nel comportamento dell'oppositore al regime, una forma latente di totalitarismo.

Mentre Žolkovskij incentra l'analisi del culto della personalità dell'Achmatova e la sua smitizzazione sull'analisi semiotica del comportamento quotidiano come categoria storico-psicologica di Jurij Lotman, i rimproveri della Kataeva riguardano esclusivamente la morale della protagonista del suo libro. L'autrice accusa la poetessa di essere stata una cattiva madre e moglie. In ogni pagina del suo antilibro, Kataeva definisce l'Achmatova ignorante e bugiarda, "una stracciona sporca e squilibrata", l'accusa del tradimento del figlio e degli amici e ammette che, fosse stato per lei, le avrebbe vietato di scrivere poesie. Contrapponendola agli altri poeti della sua generazione (in particolare a Pasternak, Mandel'stam, Cvetaeva) Kataeva rileva come questi ultimi, pur avendo sofferto più dell'Achmatova, non tendevano costantemente a porre l'accento sulle sofferenze subite per far crescere l'ammirazione nei propri confronti. Inoltre, l'autrice afferma che Anna Achmatova "si è collocata da sola nel novero

dei grandi poeti ("Noi quattro", il verso dell'Achmatova riferito a Mandel'stam, Cvetaeva, Pasternak e a sé stessa, è più volte ripetuto dalla Kataeva), ma nessuno dei suoi grandi contemporanei la considerava tale".

Kataeva rinfaccia principalmente ad Achmatova le aspirazioni e i tratti caratteriali: la brama di ottenere gloria mondiale, l'ambizione di vedersi assegnato il premio Nobel, la pigrizia, l'egoismo, il rancore, il disprezzo verso le persone, la cattiva conoscenza delle lingue straniere dalle quali traduceva.

Riportiamo soltanto un piccolo frammento dei commenti indignati dell'autrice di *Anti-Achmatova*, messi in grassetto, forse, per rimarcare la sua indignazione nei confronti della poetessa, o forse per indicare – se ciò fosse stato possibile – la giusta strada da percorrere all'Achmatova:

Tutti esaltavano l'atto eroico dell'Achmatova. Ma dov'è questo eroismo? Viva e vegeta, non è mai stata imprigionata. Perdeva soltanto i mariti, ex o altrui. Non ha combattuto, non è restata a Leningrado durante l'assedio. Non ha recitato davanti ai soldati dell'armata rossa. Eludeva i doveri, si arrabbiava, [il tempo di guerra l']ha passato ubriaca nel letto con un'amica. Ostentava i cappelli che le erano stati regalati. Per un certo tempo non l'hanno pubblicata, è vero; ma era lei che non scriveva. Non scriveva perché pensava che non sarebbe stata pubblicata e non provava l'imperativo spirituale di scrivere. Tutto questo, anche se con una forzatura, si può forse chiamare eroismo. Al contrario, altri sarebbero stati pubblicati, ma ugualmente non scrissero. La questione non è poi così univoca, sebbene non assomigli troppo all'autentico eroismo. Non ha firmato lettere di protesta e neppure ha taciuto dimostrativamente. Ha scritto lodi sperticate a Stalin, questo è certo. Anche ciò le viene talvolta attribuito come un atto eroico. [...] Il suo unico figlio è stato incarcerato per un totale di 14 anni e se questa è un'impresa eroica, l'eroismo dell'Achmatova somiglia a quello di un personaggio misto di Pavlik [Morozov e Aleksandr] Matrosov, che avrebbe ostruito la feritoia delle fortificazioni con il corpo del proprio padre. Non sappiamo quali possano essere i sentimenti filiali di questo ibrido; ma nell'Achmatova di sicuro qualcosa non andava nel suo amore verso il figlio.

Come si vede dalla citazione, la Kataeva innalza le debolezze umane dell'Achmatova all'archetipo universale dei sette vizi capitali. Oltre alle testimonianze sull'Achmatova, nel testo sono inseriti brani di lettere di Čechov e di Pasternak, evidentemente per puntellare le ragioni della pessima opinione che ha

l'autrice nei riguardi della poetessa. La cosa che accomuna queste fonti è l'evidente circostanza che esse non hanno nulla a che fare con Anna Achmatova: Čechov funge da modello di bontà, mentre le lettere di Pasternak alla moglie illustrano, secondo il pensiero della Kataeva, come i mariti amino le mogli buone, mentre Achmatova era pigra e una cattiva madre, motivi per i quali gli uomini non l'amavano.

Nel libro sono presenti molteplici assurdità di questo tipo oltre a numerosi altri errori (che, per motivi di spazio, non è possibile qua passare in rassegna), le citazioni riportate in *Anti-Achmatova* sono estrapolate dal loro contesto e la Kataeva non le ha controllate, cercando invece di volgerle a sostegno della propria ipotesi. Inoltre, la struttura del libro è assai fragile e soffre altresì dalla reiterata ripetizione delle stesse citazioni.

Nonostante l'ampio materiale raccolto, non si può definire *Anti-Achmatova* uno studio scientifico, giacché i commenti della Kataeva, pur essendo talvolta arguti e fondati, non sono mai obiettivi: sono deliberatamente escluse dal libro le citazioni caratterizzanti l'Achmatova in maniera positiva e l'autrice interpreta anche testimonianze intrinsecamente neutrali come negative nei confronti dell'Achmatova, fino a farsi prendere più che da un feroce disprezzo, da un autentico odio verso l'oggetto del suo studio. *Anti-Achmatova* è quindi l'espressione di un odio e di un'isteria che non hanno nulla a che fare con la riflessione scientifica (nell'intervista concessa alla trasmissione Shock culturale della radio Eco di Mosca, l'autrice ha dichiarato, infatti, di essere laureata in difettologia – si occupa cioè di disturbi del linguaggio – e di essere priva di competenze specifiche in campo letterario) o con la ricerca della verità sulla poetessa.

L'errore più grave della Kataeva è che, nonostante l'ampia bibliografia, da cui si evince che l'autrice ha letto abbastanza sulla protagonista della sua opera, ella tralascia un momento molto importante. Si tratta di uno di quei casi in cui biografia e opera non sono concepibili l'una senza l'altra: l'Achmatova, in qualità di erede dei simbolisti, tendeva a far coincidere la propria vita e le proprie opere, nonché di utilizzare queste ultime a scopi autopromozionali (aspetto recentemente esplorato in *Crea-*

ting Life: The Aesthetic Utopia of Russian Modernism, a cura di Irina Paperno e Joan Grossman, Stanford 1994, oltre agli studi – in russo – di demistificazione di Puškin di Andrej Sinjavskij-Terc *Passeggiate con Puškin*, Londra 1975 e ai lavori di Boris Groys sul discorso “totalitario” nel suo *Lo stalinismo ovvero l'opera d'arte totale*, Torino 1988). Tentando di smascherare il mito dell'Achmatova, Kataeva si perde lungo gli ottanta capitoli, concentrandosi su materiali che non hanno relazione alcuna né con la vita, né con le opere della poetessa, come per esempio il capitolo sulla menopausa dell'Achmatova.

In definitiva, l'esperimento di critica letteraria “casereccia” tentato dalla Kataeva nel suo anti-libro, dimostra come l'Achmatova e gli altri scrittori del suo secolo non abbiano bisogno di avvocati difensori della loro morale, ma di uno studio libero da preconcetti ideologici e di critica letteraria. Si spera che *Anti-Achmatova* possa servire da stimolo ad altri critici letterari per svolgere un lavoro di questo tipo.

Tat'jana Korneeva

A. Niero, *L'arte del possibile. Iosif Brodskij poeta-traduttore di Quasimodo, Bassani, Govoni, Fortini, De Libero e Saba*, Cafoscarina, Venezia 2008

Non solo poeta, ma poeta-traduttore. Un aspetto spesso trascurato, e per certi autori forse trascurabile, ma che è esperienza letteraria fondamentale in Iosif Brodskij, anche se diversa nella sostanza nelle due fasi della sua biografia, ovvero prima e dopo l'emigrazione dall'Unione sovietica. Il pregio originario del lavoro di Alessandro Niero è insito proprio in questa riaffermazione. Con acume e certissima precisione l'autore ci offre uno spaccato emblematico di versioni poetiche italiane del Brodskij “sovietico”, ovvero prodotte prima del 1972. Si tratta di quello scorcio biografico in cui il poeta “non ufficiale” sopravvive in patria come traduttore letterario, soprattutto dall'inglese, lingua che frequenta sin da giovanissimo, ma anche dal polacco che apprende da autodidatta, e dall'italiano, di cui è all'epoca pressoché digiuno. La “riproduzione” russa dei poeti italiani in questione, da Quasimodo a Saba, è resa possibile per Brodskij dal *podstročnik* [la traduzione interlineare], una versione intermedia “di servizio” affian-

cata all'originale. È una pratica del tradurre poesia che trova particolare diffusione in epoca sovietica, soprattutto in un momento storico-culturale come quello del dopo Stalin. Nella sua introduzione, A. Niero opportunamente ribadisce l'attenzione rivolta in Urss alle letterature straniere e alle traduzioni letterarie negli anni Cinquanta-Sessanta, periodo in cui è interesse diretto della dirigenza di partito incentivare una condivisione multiculturale e sovranazionale dell'ideologia. In tal senso, Iosif Brodskij pressoché reietto come poeta, alla fine degli anni Sessanta si inserisce in veste di traduttore in un canale privilegiato dell'editoria sovietica. Il primo poeta italiano che incontra Brodskij è Salvatore Quasimodo, di cui Niero analizza nel primo capitolo le versioni della *Lettera* e di *Ai quindici di Piazzale Loreto*. Come sottolinea l'autore, la presenza di Quasimodo in Unione sovietica è importante sin dalla seconda metà degli anni Cinquanta, grazie anche a poeti-traduttori quali L. Martynov e B. Sluckij, ma la sua affermazione è piena alla fine degli anni Sessanta, quando nel 1968 E. Solonovič gli dedica ampio spazio nella sua raccolta antologica *Ital'janskaja lirika. XX vek* [Lirica italiana. XX secolo]. Quasimodo risulta essere uno dei poeti italiani preferiti da Brodskij, tanto che Niero a conclusione delle analisi dei due testi tradotti indugia con ulteriori considerazioni sui momenti di contatto tra Brodskij e il poeta di *Ed è subito sera*. Sin da questo primo capitolo è chiaro lo schema con cui Niero struttura il discorso anche nei successivi dedicati agli altri cinque poeti: l'attenzione sull'analisi filologica delle traduzioni è ravvivata dalla premessa sulla ricezione degli autori italiani in questione in Urss, per essere poi seguita dalla ricerca di spunti di riflessione sulle eventuali interferenze e influenze di poeti e traduzioni nella lirica brodskiana. Ad esempio, nel primo capitolo, è quanto mai significativo il recupero che Niero fa del ruolo di Boris Sluckij (anch'egli traduce Quasimodo) nell'attività giovanile di Brodskij poeta e traduttore.

Nei tre capitoli successivi, che costituiscono idealmente la prima e più variegata parte del libro, l'autore sofferma la sua attenzione ancora sulle vicissitudini storico-editoriali e sulle motivazioni ideologiche che in Urss hanno condotto alla ribal-

ta la poesia italiana figlia della Resistenza partigiana. Se ne deduce che Brodskij spesso traduce in questo periodo su commissione, per lavoro, e anche per questo motivo le versioni da Giorgio Bassani (*I giocatori*), Corrado Govoni ("Ho bisogno di piangere, ma non posso..."), Franco Fortini (*Coro di deportati ed Europa*), nonché da Libero De Libero (*Per gli uccisi alle Fosse Ardeatine...*), sono da considerarsi occasionali. Si tratta di poeti "minori" con cui Brodskij non ha confidenza, né molta affinità, ma è proprio qui che la sua vena di traduttore dimostra un grande eclettismo e tende a cristallizzarsi come virtù linguistica in lotta con la spontanea inclinazione poetica. Quelle di Brodskij non sono versioni scontate e aderenti all'originale. Lasciano è vero perplessi certe scelte traduttive tutt'altro che sobrie; le deviazioni (a volte svarioni) sono semanticamente rilevanti, come con Bassani, in altri casi palesi dal punto di vista formale (metrico, strofico, fono-lessicale), come ad esempio in *Chor izgnannikov* [Coro degli esiliati] di Fortini, tanto da portarci a pensare che la brodskiana *traduction-recréation* [traduzione-rifacimento], secondo la definizione di E. Etkind, somigli più a una "ambigua" esperienza letteraria, che sfuma pericolosamente i contorni "artigianali" del tradurre. Non può tuttavia che restare sospeso qualsiasi giudizio definitivo su Brodskij traduttore dall'italiano; quello del testo intermedio da rielaborare è oggettivamente una variabile tutt'altro che trascurabile. Emblematico è il caso di *Pamjati ubitych v Adreatičeskich katakombach* [Alla memoria degli uccisi alle Fosse Adreatine] versione da Libero De Libero, che Niero restituisce a Brodskij e che non va quindi attribuita come in passato a Evgenij Solonovič (quest'ultimo ne ha dato conferma); in questa lirica, di non facile interpretazione e traduzione, esce ridimensionato il valore civile e storico dell'evento narrato e come ci fa notare Niero, spicca non solo lo svarione delle Fosse Adreatine (che evoca un "Adreatiche"), ma anche la serie di discordanze con l'originale sul piano della resa semantica, tanto da far dubitare dell'adeguatezza del *podstročnik*.

La seconda ideale parte del libro si concentra interamente su Umberto Saba, ultimo poeta preso in analisi nel libro e tradotto in modo più sostanzioso

da Brodskij. La ricezione in Urss di Saba è significativa e ben documentata da Niero: già nel 1958 appare una versione per mano di N. Zabolockij, mentre del 1974 esce la raccolta di 130 liriche tradotte *Kniga pesen* [Il canzoniere], dove Brodskij, già in esilio e “persona non grata” in patria, non compare tra i traduttori, ma è celato dietro N. Kotrelev, che funge da suo prestanome. Niero si sofferma anche sul primo “incontro” di Brodskij con il poeta triestino, che risale al 1968 quando E. Solonovič contattò il poeta leningradese per alcune traduzioni di Saba.

Da *Autobiografia* a *Lettera* sino alle cosiddette versioni “ritrovate” (ufficialmente attribuite a Kotrelev), come *Più soli* o *Mezzogiorno d'inverno*, sono molti i passaggi interessanti di Brodskij traduttore di Saba, un confronto che passa anche attraverso le forme del sonetto e che Niero rende più completo chiamando in causa le versioni di altri traduttori. A impreziosire il discorso su Saba, è l'ultimo sottocapitolo dedicato a una versione inedita di *Ritratto della mia bambina* (in Brodskij *Portret moej devočki*); una ritrovamento significativo, oltre che curioso, con cui Niero porta a quattordici il numero totale delle versioni di Brodskij da Saba.

Nonostante l'attenzione particolare rivolta al poeta triestino, e pur considerando le scelte formali ricorrenti nelle altre versioni brodskiane (l'uso o meno di rime, strofe corrispondenti, o l'uso del metro – spesso giambico), non ci sono sufficienti elementi sistematizzanti per determinare una strategia traduttiva univoca di Brodskij dall'italiano. Resta l'invito alla lettura paziente dell'analisi circostanziata di ogni singola versione, per calarsi di volta in volta nella pratica del tradurre. Un pensiero finale va speso per la lunga prefazione, in cui Niero oltre a dare una visione completa di Brodskij traduttore ci offre, soprattutto per bocca del poeta, una serie di profonde osservazioni di assoluta attualità e utilità sulla traduzione, quell'atto di civiltà che è “comune denominatore spirituale” capace di animare tra loro differenti culture.

Marco Sabbatini

M. Maurizio, “*Bespredmetnaja junost' A. Egunova: tekst i kontekst*”, Izdatel'stvo Kulaginoj-Intrada, Moskva 2008

Nel luglio del 2008 Massimo Maurizio pubblica in lingua russa e per la piccola casa editrice moscovita Kulaginoj-Intrada il libro “*Bespredmetnaja junost' A. Egunova: tekst i kontekst*” [“La giovinezza astratta” di A. Egunov: testo e contesto], facilmente ordinabile *on line* all'indirizzo <http://www.intrada-books.ru/maurizio/massimo_bib.html>.

Si tratta della prima edizione in volume singolo della seconda e definitiva redazione del poema *Bespredmetnaja junost'* di Andrej Egunov, composto tra il 1918 e il 1933 e successivamente rielaborato dall'autore tra il 1933 e il 1936. Già apparso sulle pagine della rivista *Moskovskij nabljudatel'* nel 1991 grazie a N. Kazanskij e presente nella *Sobranie proizvedenij Andreja Nikoleva (A.N. Egunova)* [Raccolta delle opere di Andrej Nikolev (A.N. Egunov)] curata nel 1993 da G. Morev e V. Somsikov, il testo è qui pubblicato e solo parzialmente emendato sulla base del manoscritto conservato nell'archivio personale di V. Somsikov, nel quale il curatore ha avuto modo di lavorare, riuscendo anche ad accedere a materiali inediti tratti dalla corrispondenza di Egunov. Il contesto letterario e culturale cui il titolo del volume fa riferimento e nel quale il poema si inserisce è invece quello della cosiddetta estetica leningradese del periodo compreso tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta, intesa, come d'obbligo, all'interno della più ampia cornice interpretativa rappresentata dal concetto di testo pietroburchese. L'intento esplicito di Massimo Maurizio consiste infatti nel tentativo, a mio avviso perfettamente soddisfatto, nonostante la brevità del volume, di definire il significato del poema e il ruolo del suo autore all'interno di tale panorama letterario e culturale.

Noto agli specialisti russi di letteratura greca e latina come filologo e innovativo traduttore e a non molti ricercatori sia russi che stranieri come poeta e romanziere, Andrej Egunov è un personaggio solo apparentemente minore della scena intellettuale di quell'epoca. Se per un verso egli contribuisce a mantenere viva nel corso degli anni Venti in Unione sovietica la tradizione letteraria e poetica prerivoluz-

zionaria, per un altro negli anni Sessanta è anche uno dei pochi sopravvissuti testimoni di una linea di sviluppo della letteratura russa altrimenti destinata all'oblio. Egunov e la sua opera costituiscono infatti un importante legame tra un passato apparentemente sepolto e una contemporaneità che, a molti decenni di distanza, ne riscopre il valore e il significato. Amico ed estimatore non solo della poesia di Konstantin Vaginov, ma anche di Michail Kuzmin, Egunov è secondo Gleb Morev uno degli ultimi rappresentanti della generazione degli umanisti pietroburghesi, nonché un influente autore appartenente a quella che Tat'jana Nikol'skaja definisce *nemagistral'naja linija* [linea secondaria] della tradizione letteraria novecentesca russa.

Cresciuto in una famiglia della piccola e decaduta nobiltà di provincia, già per la sua vicenda biografica Egunov si presenta come un campione assolutamente rappresentativo dei drammatici anni che egli si trova a vivere. Tra il 1905 e il 1913 studia a San Pietroburgo, dapprima presso l'Istituto Tenišev, quindi filologia classica e slava all'università. Inizia la sua attività accademica e di traduttore nel 1923 con la pubblicazione delle *Leggi* di Platone in russo, ma è costretto ad abbandonare l'università per tenere corsi di lingua tedesca nelle *rabfak*. Nella seconda metà degli anni Venti forma, insieme a A. Boldyrev, A. Dovatur e A. Michankov, come lui giovani filologi e studiosi di letterature classiche, il gruppo *Abdem*, con l'obiettivo di occuparsi dei classici della letteratura greca, letti su antiche edizioni e tradotti oralmente nel corso di incontri piuttosto informali. Risultato di questi incontri è la pubblicazione delle traduzioni collettive del romanzo *Le avventure di Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio nel 1925 e delle *Storie etiopiche di Teagene e Cariclea* di Eliodoro nel 1932. Nel 1931 riesce inoltre a pubblicare un romanzo dal proustiano titolo *Po tu storonu Tuly* [Dalla parte di Tula], dopo aver ricevuto tuttavia un rifiuto per la raccolta di racconti *Miletskie novelly* [Novelle di Mileto] e non essere mai riuscito a veder pubblicati i propri versi. Arrestato nel 1933 in relazione al cosiddetto affare Ivanov-Razumnik, viene confinato a Tomsk, dove ha modo di conoscere e frequentare il filosofo Gustav Špet e il poeta Nikolaj Kljuev. Nel 1938 viene trasferito a Novgorod, do-

ve stringe amicizia con le sorelle di Zinaida Gippius, Tat'jana e Natal'ja, con i filosofi Ivan Andreevskij e Segrej Askol'dov e il critico Boris Filippov e dove, nell'agosto del 1941, viene fatto prigioniero dai tedeschi che lo trasferiscono nei dintorni di Amburgo. All'arrivo degli americani, le autorità sovietiche lo spostano quindi a Berlino e nel settembre del 1946 gli danno la possibilità di fare ritorno, come molti altri *Ostarbeiter*, in Unione sovietica, dove tuttavia lo attende un secondo arresto e il trasferimento nel gulag in cui rimarrà fino al 1956. Al momento del suo definitivo rientro a Leningrado, nonostante le ovvie difficoltà, Egunov riprende tuttavia la sua attività di studioso, scrittore e poeta: non solo trova impiego presso il Puškinskij Dom, ma riesce anche a pubblicare numerose traduzioni (tra cui il *Fedro* di Platone, la *Elena* di Euripide e soprattutto la raccolta *Gomer v russkich perevodach XVIII-XIX vekov* [Le traduzioni russe di Omero dal XVIII al XIX secolo]) e vede crescere intorno a sé un sempre maggiore interesse per la propria poesia degli anni Venti e Trenta, circolante in Unione sovietica in forma di samizdat e all'estero grazie alla raccolta *Sovetskaja potaennaja muza* [La recondita musa sovietica], pubblicata nel 1961 a Monaco grazie alla cura di Boris Filippov. L'interesse per la sua poesia non diminuisce d'altra parte con la sua morte, avvenuta nel 1968, e porta, a partire dagli anni Ottanta, alla pubblicazione di molte sue liriche in varie riviste e almanacchi e successivamente alla già citata raccolta completa delle sue opere e ancora più recentemente, nel 2001, al volumetto contenente i versi di *Elisejskie radosti*, entrambi curati da Gleb Morev.

Non vanno inoltre dimenticati, come sottolinea Tat'jana Nikol'skaja in un saggio dedicato al ricordo di Egunov, gli incontri che tra il 1965 e il 1968 si tengono nel suo appartamento leningradese, durante i quali ogni domenica si riunisce un gruppo di giovani studiosi e critici, composto proprio da Tat'jana Nikol'skaja, da suo marito Leonid Čertkov, dal filologo classico Aleksandr Gavrillov, dal traduttore e studioso dell'opera di Michail Kuzmin, Genadij Šmakov, cui si uniscono i più anziani Aristid Dovatur, Jakov Borovskij, Sof'ja Poljakova. Nel corso di queste riunioni si presta particolare attenzione all'opera di autori fino a quel momento del tutto

dimenticati e che diventeranno oggetto privilegiato delle ricerche dei più giovani frequentatori dell'appartamento di Egunov. Avvicinando il suo uditorio alla poesia e alla prosa di Konstantin Vaginov, di cui ama ricordare soprattutto il poema drammatico *Tysjača devjat' sot dvadcat' pjatyj god* [L'anno 1925, 1925] e il romanzo *Kozlinaja pesn'* [Il canto del capro, 1927] e alla poesia di Michail Kuzmin, di cui predilige il poema *Forel' razbivaet led* [La trota rompe il ghiaccio, 1929], Andrej Egunov si presenta concretamente come uno dei custodi della memoria di quella *intelligencija* arivoluzionaria nei confronti della quale, per usare le parole di Jurij Tynjanov, nella storia della letteratura è stata commessa una grave ingiustizia, dovuta all'influenza della corrente letteraria vincitrice.

Non è un caso infatti che il capitolo centrale del libro di Massimo Maurizio, dedicato al commento di *Bespredmetnaja junost'*, definisca il poema un classico sconosciuto. Sulla scorta delle parole di A. Lunačarskij (*nevedomyj klassik* [classico sconosciuto]) e del critico N. Bogomolov (*podzemnyj klassik* [classico sotterraneo]), Maurizio individua e riconosce in Egunov uno di quegli autori degli anni Venti e Trenta che, seguendo percorsi carsici e sotterranei, conserva e rielabora la tradizione e l'eredità del cosiddetto secolo d'argento, attraversa in silenzio la cultura d'epoca staliniana e infine influenza profondamente la letteratura non ufficiale del periodo poststaliniano, fino a raggiungere il concettualismo degli anni Settanta e Ottanta. Si tratta d'altro canto di un percorso di analisi già da tempo individuato dalla critica russa ma che ancora oggi in Italia stenta a trovare spazio principalmente a causa di obsolete remore ideologiche che impediscono spesso di guardare al fatto letterario con la necessaria lucidità. Lucidità che tuttavia non manca a ricercatori non figli, ma forse solo nipoti, della Guerra fredda come Massimo Maurizio e Marco Sabbatini, autore del recente volume *“Quel che si metteva in rima”*: *Cultura e poesia underground a Leningrado* (Salerno 2008).

Nonostante qualche piccola incertezza terminologica in relazione alle definizioni di avanguardia, postavanguardia e modernismo, il libro di Massimo Maurizio giunge dunque a conclusioni importanti e soprattutto ben motivate. Aperto da un'attenta ri-

costruzione della biografia di Andrej Egunov e da una breve storia del testo, il volume presenta la seconda redazione del poema *Bespredmetnaja junost'*, seguita nella prima appendice anche dalla prima redazione, accompagnandola a una dettagliata analisi del poema articolata in due capitoli. Come già accennato, il capitolo *“Nevedomyj klassik”*: *Andrej Egunov i ego poema “Bespredmetnaja junost'”* definisce e illustra la poetica e il ruolo di Egunov nel contesto della storia letteraria russa, mentre il successivo, *“Bespredmetnaja junost': analiz teksta”*, analizza lingua, stile, tema, dimensione spazio-temporale, intreccio, personaggi e riferimenti intertestuali del poema, senza mai perdere di vista il contesto culturale cui essi fanno riferimento. Altrettanto accurato sembra inoltre essere anche l'apparato bibliografico, scrupolosamente suddiviso in una prima sezione dedicata alle opere letterarie di Egunov, una seconda ai suoi lavori scientifici e una terza alla letteratura secondaria.

Va da sé, in conclusione, sottolineare l'importanza di questa pur breve pubblicazione da parte di un “giovane” russista italiano che, a dispetto di ogni precarietà, con passione e testardaggine riesce a trovare spazio e riconoscimento tra i ricercatori madrelingua con un volume estremamente specialistico ma che sa anche riflettere l'amore del suo curatore per gli argomenti affrontati.

Milly Berrone

B. Sokolov, *Rasšifrovannyj Dostoevskij*, Eksmo, Mosca 2007

In questa ponderosa opera critica (oltre 500 pagine), Boris Sokolov, storico e studioso di letteratura noto soprattutto per i suoi scritti su Michail Bulgakov, analizza la poetica dostoevskiana attraverso la lente dell'interpretazione cristiana. *Rasšifrovannyj Dostoevskij* [Dostoevskij decifrato] si articola come un viaggio attraverso le quattro opere principali di Dostoevskij, scritti nei quali trovano la loro massima espressione i temi connessi con le problematiche della dottrina cristiana. Il saggio, pur non brillando particolarmente per originalità dal momento che si rifà ampiamente alla critica esistente – con stralci di citazioni che si estendono a volte anche per diverse pagine – ha se non altro il pregio della sistematicità

e presenta qualche spunto di riflessione.

Sokolov cerca di decriptare i codici di cui si è avvalso Dostoevskij quando ha disseminato, in maniera più o meno velata, i suoi romanzi di simboli che rimandano alla tradizione cristiana: numeri, luoghi, personaggi che illustrano concrete immagini e massime evangeliche, situazioni che alludono a episodi delle Sacre Scritture e così via.

A distinguere la scrittura dostoevskiana è, secondo il critico, la brillante capacità dello scrittore di mescolare le verità di fede con la verità che deriva dalla conoscenza e dalle esperienze della vita quotidiana, creando dei personaggi vivi che vengono percepiti dai lettori come persone reali. A tale verosimiglianza contribuiscono indubbiamente le esperienze personali e il travaglio interiore che l'autore riversa in essi, l'esistenza di prototipi reali cui Dostoevskij si è ispirato e le riflessioni filosofiche dello scrittore che con il suo pensiero prefigura già alcuni aspetti di quello di Nietzsche e di Freud, ma, al di là di questo, resta il talento di Dostoevskij di riuscire a rappresentare nelle sue opere la convivenza di oscure passioni con la fede pura. È nell'ambito di tale ambivalenza che si inserisce la sua abilità nell'affrontare i cosiddetti *prokljatye voprosy* [temi maledetti].

Sokolov fa un grande uso di fonti documentarie ricostruendo la genesi dei personaggi, delle situazioni narrative e l'origine delle favole attraverso lo studio dei prototipi, le testimonianze di contemporanei, le lettere, gli articoli, le pagine di diario e, soprattutto per quanto riguarda gli atti criminosi, la cronaca nera dei giornali e gli atti dei processi che Dostoevskij seguiva con grande interesse.

Nel capitolo dedicato all'esegesi di *Delitto e castigo*, Sokolov sottolinea l'importanza attribuita da Dostoevskij alla sofferenza, unica via attraverso la quale l'uomo può accedere alla felicità – ciò che spiega, tra l'altro, l'assenza di un "banale *happy end*" nelle opere dell'autore – e si sofferma sul pentimento di Raskol'nikov rilevandone la matrice cristiana, pur riconoscendo che a spingere il protagonista verso la rinascita o rigenerazione spirituale è stata soprattutto la coscienza del fallimento del proprio napoleonismo, del tentativo di elevarsi al di sopra del gregge dell'umanità tremante. Per il critico,

uno dei temi chiave di Dostoevskij è quello della sofferenza per il riscatto dai peccati dell'umanità, un Leitmotiv che ricorre incessantemente in tutti i grandi romanzi dello scrittore, in forme diverse che diventano via via più complesse e raggiungono l'apice nei *Fratelli Karamazov*.

Nel capitolo dedicato all'*Idiota*, Sokolov riscontra un ribaltamento dei ruoli dei personaggi rispetto a *Delitto e castigo*; laddove nel secondo era Sonja a rappresentare la salvezza spirituale e a spingere Raskol'nikov al pentimento, nell'*Idiota* è invece il principe Myškin, il "Cristo russo", a cercare, invano, di salvare Nastas'ja Filippovna. Ciò accade perché neanche un eroe "assolutamente buono" come il principe Myškin può fare qualcosa contro il male del mondo, può riuscire ad arginare devastanti passioni umane come quella d'amore e quella per il denaro.

Come aveva già rilevato Berdjaev, l'amore dei personaggi di Dostoevskij – un amore che come la *stichija* non conosce limiti né misura – porta alla rovina e, nella sua demonicità, può condurre alla follia non solo chi lo vive ma anche chi vi assiste. Creando un eroe sul modello di Cristo, e in scala minore di Don Chisciotte e Jean Valjean, Dostoevskij si proponeva non solo di contrapporre all'amore passionale di Rogožin l'amore "cristiano" che il principe Myškin prova per Nastas'ja Filippovna (un amore puro, libero da passioni, che mira alla rigenerazione e alla salvezza dell'amata), ma anche di trasmettere al mondo il messaggio della necessità di recuperare i legami con l'etica cristiana.

Sokolov si dedica a una lunga disanima delle affinità ideologiche tra Dostoevskij e il marchese de Sade, entrambi, a suo avviso, impegnati in un combattimento interiore contro i dubbi religiosi. Accomunati dalla convinzione che l'uomo "è capace di qualsiasi cosa" (de Sade) e che, se trionfa l'ateismo, tutto è permesso (Dostoevskij), essi tendono verso un unico obiettivo, quello di suscitare, ciascuno con i propri mezzi, la massima avversione possibile nei confronti del peccato per cui, alla fine dei conti, il principio di de Sade secondo cui "l'obbrobriosità del vizio salverà il mondo" non è che il rovescio della medaglia della massima dostoevskiana in base alla quale "la bellezza salverà il mondo". E la possibilità

della salvezza, secondo Sokolov, Dostoevskij non la nega a nessuno.

Giulia Gigante

M. Flores, 1917. *La rivoluzione*, Einaudi, Torino 2007

Perché la rivoluzione russa ha avuto tanto successo? Perché ancora oggi, a novant'anni di distanza, è considerata la rivoluzione per eccellenza? Sembrano queste le domande a cui Marcello Flores cerca di dare una risposta all'interno del suo bellissimo libro, *1917. La rivoluzione*. Flores, insegnante di Storia contemporanea e Storia comparata all'Università di Siena, sceglie per il suo ultimo lavoro un titolo solenne, il quale evoca tutta l'importanza e la potenza dell'argomento trattato. Un piccolo libro – quello dello studioso – poco più di 130 pagine, nel quale vengono esaminate con arguzia e intelligenza le premesse, gli eventi e le conseguenze dell'ottobre russo, e in cui si può oltretutto apprezzare una particolare attenzione verso lo stile: malgrado la “pesantezza” dell'argomento Flores riesce sempre a mantenere viva nel lettore l'attenzione e l'interesse grazie a una scrittura scorrevole e vivace, quasi di “calviniana memoria”. Al di là di qualsiasi orientamento politico che il lettore possa avere e delle conseguenze positive o negative della rivoluzione russa – soprattutto se si considerano le varie analisi storiche e sociologiche postume – lo studioso scava con acume negli avvenimenti di quegli anni ripercorrendo e tracciando le dinamiche cruciali e il senso logico degli stessi. Ciò nonostante, non dimentica mai le conseguenze che quella stagione storica ha inevitabilmente lasciato e che la società contemporanea sente oggi più attuali che mai, e non rimane incurante neppure dinnanzi alle impressioni che, a novant'anni di distanza, si possono avere guardando indietro. Le circostanze che portarono alla rivoluzione non vengono mai decontestualizzate, così il contesto storico e sociale assume nel testo un forte valore denotativo: Flores non dimentica di sottolineare la situazione di forte crisi vissuta dalla società russa all'indomani dell'ingresso in guerra o l'indebolimento economico già in atto da alcuni anni, e soprattutto quella voglia di cambiamento che già aleggiava all'interno del popolo russo, indicando in

questi elementi il seme che avrebbe poi dato origine a uno degli eventi più importanti del Novecento. Infatti, nota con vigore l'autore: “la mobilitazione del più grande esercito [...] non riusciva a nascondere un'instabilità della compattezza sociale e una fragilità delle istituzioni” (pag. 120). E aggiunge inoltre come il contesto della guerra andrà a naturalizzare i mesi (e gli anni) di violenza fisica (e non solo) che accompagneranno i fatti del febbraio. Flores – è importante notare – sebbene impasti le mani nella storia non sposta l'attenzione verso sterili giudizi morali, non è questo il fine del suo libro; piuttosto, cerca di individuare i motivi fondamentali delle ragioni che portarono i bolscevichi al potere. A dispetto di quanto appena detto, lo studioso non può far a meno di osservare quanto sia stata realmente importante la componente ideologica e la visione di se stessi come “avanguardia cosciente, incarnazione della Storia e del Destino del mondo” (pag. 125). Tuttavia, questa visione comporta l'identificazione del proprio potere con la storia da cui il mantenimento del riconosciuto potere viene legittimato oltre ogni limite “democratico”. La capacità tattica dei bolscevichi, mostra Flores, è indiscutibile, sia per quella storiografia che ha sempre avuto gesti d'apprezzamento verso la rivoluzione, sia per quella che considera la vittoria dell'ottobre tragica per la democrazia. Il passaggio (in pochi mesi) dall'essere una presenza minoritaria nella società e nelle istituzioni alla conquista del potere denota assolutamente una capacità e un'abilità non indifferenti. A queste capacità dei bolscevichi fanno da cornice gli errori commessi da coloro che osannavano la caduta dello zarismo e ritenevano i bolscevichi inadatti a gestire il potere. Altro argomento nodale del testo, correlato alle capacità politiche del partito, è quello del delicato tema delle “masse”: in “Lenin. L'uomo, il leader, il mito” Robert Service disegna un ritratto di Lenin dalle mille sfaccettature dalle quali emerge, però, un minimo comune denominatore, ovvero la capacità tattica e dialettica con cui il capo del partito intende “sfruttare” le passioni delle masse. È da questo testo che Flores parte per un'attenta analisi delle dinamiche partito/massa: Lenin desiderava che i bolscevichi apparissero come un partito la cui missione fosse quella di realizzare una rivoluzione

del popolo e per il popolo. Correlato al tema della dialettica usata da Lenin, Flores non può non soffermarsi sui simboli della rivoluzione: “si potrebbe parlare del trionfo del rosso in generale, non solo nelle bandiere” (pag. 43). Ma lo storico tende a precisare come la bandiera rossa diventi il “simbolo del bolscevismo solamente nel corso della guerra civile” (pag. 45). L’attenzione dedicata da Flores al tema del rapporto tra rivoluzione e i suoi simboli è sicuramente tra le parti più interessanti e avvincenti del testo, soprattutto se lo si vuol intendere da un punto di vista sociologico, e come ricorda lo stesso autore furono soprattutto i mesi successivi al febbraio a costituire il periodo di penetrazione più profonda, arrivando a considerarla quasi una “moda”. L’ultimo capitolo, intitolato “Il mondo e l’ottobre”, è l’occasione per Flores di rispondere a quelle domande iniziali che sembrano aleggiare su tutto il testo: è l’opportunità per scavare nelle radici del mito (e di come questa pagina di storia abbia potuto affascinare e ammaliare per decenni l’occidente e intere generazioni, a tal punto da vedere nella rivoluzione russa un modello, una fonte di ispirazione o una fonte di riflessione sul quotidiano e sul futuro). Per Flores, “la forza della narrazione bolscevica della rivoluzione” (pag. 131) risiede proprio nel costringere non solo le altre forze politiche, ma la stessa popolazione a schierarsi inevitabilmente dalla loro parte. Questo schema e questo tipo di comportamento, riflette l’autore, verrà applicato non solo in Russia, ma anche all’estero, e sarà proprio questo atteggiamento a spingere buona parte del movimento operaio a inserirsi attivamente all’interno dell’Internazionale comunista. Nonostante quest’ultima valutazione fatta dallo storico padovano, il testo di Flores rimane uno scritto di ampio respiro, che trasuda la vivacità dell’ottimismo che inizialmente impregnava l’idea del cambiamento. Un testo che è un invito alla conoscenza e alla riflessione, per tutti coloro (studiosi e non) che vogliano imbattersi e approfondire una delle pagine di storia che inevitabilmente ha cambiato, e tuttora influenza, il nostro modo di vivere, di pensare e le nostre ideologie.

Dario Ravalli

J. Hösler, *Slovenia – Storia di una giovane identità europea*, postfazione di J. Pirjevec, traduzione italiana di P. Budinich e S. Reina, Beit Casa Editrice, Trieste 2008

Il volume dello storico tedesco Joachim Hösler (edizione originale *Slowenien. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Regensburg 2006) viene a colmare una lacuna non solo e forse non tanto nel panorama librario di lingua tedesca, dove peraltro pochi anni prima era già uscito *Slowenien* di Petra Rehder (sia pure con un taglio molto più culturologico e politico piuttosto che storico), ma soprattutto in quello italiano. Si sentiva infatti davvero la mancanza di una presentazione, necessariamente sintetica ma a tutto campo, di una nazione che, pur risalendo la sua identità a più di mille anni or sono, ha raggiunto la piena indipendenza politica appena nel 1991 e il relativo riconoscimento internazionale nel 1992, quindi in un tempo molto vicino a noi. Si tratta poi di un paese che confina con l’Italia e che ha avuto con il suo ben più grande e popoloso vicino occidentale una lunga storia di rapporti e scambi, anche se purtroppo non privi – soprattutto nel secolo appena trascorso – di conflitti e attriti in parte a tutt’oggi irrisolti.

Se il lettore friulano e quello della Venezia Giulia avranno senz’altro molto da scoprire su questo vicino che spesso in passato hanno sentito più distante di quanto fosse in realtà, una tale presentazione sarà tanto più utile e si spera anche stimolante per tutti gli altri italiani, per i quali la Slovenia continua a essere per lo più un paese poco conosciuto. E questo nonostante l’integrazione della piccola repubblica in tutte le principali organizzazioni europee, *in primis* l’UE, e dal gennaio del 2007 anche il più ristretto gruppo dei paesi euro. Se i fattori appena menzionati hanno senz’altro contribuito, insieme all’indubbia attrattiva turistica delle montagne e di altre bellezze naturali della Slovenia, a imprimere pian piano, nella coscienza dei suoi vicini occidentali, quei tratti che rendono questo paese un *unicum* nel variegato mosaico europeo, il libro di Hösler lo farà meglio comprendere come tassello irripetibile e costitutivo di quella complessa compagine che costituisce il “continente antico”.

Il volume, che si presenta in formato standard con

una veste grafica gradevole, si articola in diversi capitoli, per uno spaccato cronologico che abbraccia circa 1.500 anni, dalla colonizzazione pre-slava ai giorni nostri.

Come osserva Jože Pirjevec nella sua postfazione, l'autore comprensibilmente vede le cose da un punto di vista tedesco. Se ciò da una parte offre al lettore italiano una prospettiva interessante, essendo appunto "terza", cioè né slovena, né italiana, dall'altra si intravedono talvolta dei limiti interpretativi. Quando per esempio a p. 17 citando i medioevisti Krahwinkler e Wolfram (la cui interpretazione egli sembra condividere) Hösler scrive "Quanti allora si misero in cammino verso Roma con Alboino furono chiamati 'longobardi', quelli che invece rimasero nell'Alpe Adria divennero 'ávari' o , 'slavi'", egli sembra tenere in scarso conto una questione fondamentale come quella della lingua, affermando a mio parere piuttosto superficialmente – come nota anche Pirjevec – che comunque si sarebbe trattato di "popolazioni eterogenee" in tutto e per tutto.

Giustamente Hösler vede nella Carantania (VII-X secolo) uno dei primi nuclei di uno stato slavo nel territorio in questione, anche se in questo – come in altri casi – egli dimostra di non conoscere a fondo la storiografia slovena, di cui anzi dà l'impressione di aver letto soltanto ciò che è stato tradotto in tedesco o in altre lingue occidentali.

L'autore tratta in modo piuttosto serio e approfondito il Medioevo sloveno (forse un po' più di spazio avrebbe potuto essere dedicato al ruolo giocato in campo culturale dai conventi religiosi), concentrandosi soprattutto sui conti di Celje, l'ascesa degli Asburgo e il re Mattia Corvino. Di quest'ultimo, da un punto di vista culturologico sarebbe stato forse interessante accennare all'eventuale collegamento con *Kralj Matjaž*, in Slovenia notissimo personaggio di ballate, fiabe e canti popolari. Più che alle rivolte contadine, che vengono comunque abbastanza approfondite, Hösler dedica spazio al grande evento religioso-culturale del secolo, la riforma protestante, soffermandosi anche sulle reazioni a essa, cioè controriforma e ricattolicizzazione dei primi decenni del secolo successivo. Sia in relazione a questo che ad altri periodi storici, l'autore dimostra particolare attenzione per le questioni sociali, fornendo

costantemente precisi dati statistici e demografici, che egli spiega e interpreta in modo valido e interessante.

Abbastanza seguito è l'aspetto culturale: giustamente viene sottolineato l'apporto fondamentale, attraverso i secoli, di personalità come il padre del protestantesimo sloveno Primož Trubar, il geniale e infaticabile erudito Valvasor, il monaco "risvegliatore" Pohlin, il mecenate Zois, i letterati Linhart e Vodnik, il filologo Kopitar, il poeta Prešeren e altri.

Per quanto riguarda il secolo dei lumi, naturalmente sono al centro della sua attenzione le riforme di Maria Teresa d'Austria e di suo figlio Giuseppe II. Meno obiettivo a mio parere egli si dimostra nel valutare le imprese napoleoniche in terra di Carniola, dove l'istituzione delle "province illiriche" – pur con tutti i suoi limiti – suscitò probabilmente nel popolo sloveno molte più simpatie per il condottiero francese di quanto lo stesso Hösler sia portato ad ammettere.

In modo molto dettagliato vengono esposti i tumulti e la generale irrequietezza del 1848, di cui l'autore tuttavia tende a sminuire un po' troppo l'aspetto etnico-nazionale-linguistico a scapito di quello sociale, pure certamente molto presente. Giustamente invece egli sottolinea la forza – ancora nell'Ottocento e tanto più nei secoli precedenti – del "patriottismo provinciale", per cui all'interno del territorio che oggi chiamiamo Slovenia gli abitanti sentivano, oltre alla generica appartenenza al mondo slavo e alla parallela fedeltà all'imperatore tedesco (o austriaco), un particolare attaccamento alla propria regione, cioè alla Carniola, Stiria o Carinzia.

Molto severo – e a mio vedere non sempre giustificatamente – è il giudizio di Hösler sulle posizioni culturali e politiche del clero e dei partiti cattolici sloveni, che tra Ottocento e Novecento produssero personaggi del calibro del vescovo (e da dieci anni beato) A.M. Slomšek, apprezzato perfino (ed è tutto dire) da parte della storiografia comunista degli anni Settanta, e dei politici J.E. Krek e A. Korošec, vero pilastro – quest'ultimo – della politica slovena e anche jugoslava negli anni Venti e Trenta del secolo appena trascorso.

In modo chiaro e approfondito l'autore tratta i drammatici eventi della prima guerra mondiale e il

difficile periodo tra le due guerre, dedicando però pochissimo spazio – come nota anche Pirjevec – alla lotta (armata e culturale allo stesso tempo) degli sloveni del Litorale contro l’oppressione fascista nel corso del famigerato “ventennio”, dopo che il trattato di Rapallo del 1920 aveva lasciato entro i confini italiani ben trecentomila sloveni, cioè un quarto dell’intera popolazione, come del resto riportato anche nel libro. Alla lotta degli sloveni del Litorale, che insieme ai croati dell’Istria – anch’essi sacrificati sull’altare della ragion di stato – furono di gran lunga i primi antifascisti d’Europa, perseguitati in maniera spesso feroce, l’autore dedica appena 4-5 righe, menzionando peraltro le due principali organizzazioni di lotta clandestina, il Tigr e la Borba.

Generalmente l’autore dimostra comprensione anche per le difficoltà incontrate dagli sloveni nell’impatto traumatico con le formazioni statali che seguirono al crollo dell’Impero Austro-Ungarico: il brevissimo Stato degli sloveni, dei croati e dei serbi, seguito subito dopo (con significativa inversione) dal Regno dei serbi, dei croati e degli sloveni, e infine, a partire dal 1929, dalla Jugoslavia. Forse l’offensiva denominazione di *Dravska banovina* [Banato della Drava], inventata dal regime centralista di Belgrado appositamente per cancellare il nome della Slovenia e quindi la sua identità, sarebbe stata meglio tra virgolette.

Notevole sensibilità è dimostrata dall’autore nel trattare il delicato tema della drammatica contrapposizione tra partigiani e domobranzi all’interno della terribile vicenda dell’occupazione nazifascista della Jugoslavia in generale e della Slovenia in particolare. Anche nel successivo capitolo relativo al dopoguerra, dal 1945 all’indipendenza, Höslser si muove con disinvoltura tra la presa di potere e il consolidamento della posizione di Josip Broz Tito, trattando con cognizione di causa le diverse questioni spinose sul tappeto, dalle epurazioni al rivoluzionamento dell’economia, ai confini da definire con Austria e Italia, alla cosiddetta “autogestione” (*samoupravljanje*), fino al ruolo della federazione multietnica, la Sfrj, tra i paesi non allineati. Con dovizia di particolari sono trattati gli ultimi anni della Jugoslavia, dalla morte di Tito vista come cesura ai primi passi della Slovenia verso la futura autonomia.

Molto buona anche la parte conclusiva del volume, comprendente non solo la progressiva rapida integrazione del paese – dopo la brevissima “guerra” contro l’esercito jugoslavo, la proclamazione dell’indipendenza e il riconoscimento della stessa – in tutte le istituzioni internazionali, ma anche interessanti brevi paragrafi che aiutano il lettore a conoscere meglio la Slovenia di oggi, come “Il bilancio economico”, “I rapporti con i paesi confinanti”, “Le minoranze in Slovenia”, “Gli Sloveni all’estero”, “Chiesa e cultura”, “La rielaborazione del passato”. Quasi inevitabile in questa fase molto più vicina a noi un maggior margine di soggettività nelle prese di posizione. Poco condivisibile è a mio parere l’indulgenza dell’autore nel giudicare per esempio un telefilm italiano targato Rai di qualche anno fa, *Il cuore nel pozzo*, che chiamare insulso e fazzioso è fargli un complimento, mentre l’autore sembra quasi meravigliarsi delle fin troppo blande proteste slovene all’epoca della messa in onda. Da vero tedesco, Höslser viceversa all’occasione non risparmia nel corso del libro aspre critiche alla politica dei propri connazionali.

Per concludere, qualche osservazione più tecnica e formale. Giusta è a mio parere la decisione dell’autore di scrivere il nome storico tedesco delle località trattate (accanto a quello sloveno), almeno alla prima occorrenza, come del resto viene precisato subito all’inizio. Altrettanto corretta, per la versione italiana, la scelta di usare – quando esistente e di uso corrente – il nome italiano con le stesse modalità. Forse però si poteva segnalare anche il nome slavo per quelle località, oggi al di fuori dei confini sloveni, che rientravano (in un’epoca o nell’altra) nei confini etnici di questa nazione e/o sono particolarmente importanti nella coscienza collettiva di questo paese: si veda il caso della località di Viktring presso Klagenfurt (Celovec in sloveno), il cui convento cistercense, con i suoi 867 anni, una delle più antiche culle della cultura del paese, reca parallelamente al nome tedesco, storicamente e tutt’ora, quello sloveno di Vetrinj.

Apprezzabile è anche – ormai *rara aves* nel generale malcostume di trascrivere parole di varie lingue, tra cui quelle slave (con alfabeto cirillico e non solo) secondo l’ortografia inglese o con altri improbabili

pasticci del genere – il corretto uso della trascrizione scientifica. Fa piacere insomma vedere una volta tanto scritto correttamente perfino il nome dell'ex presidente russo *Gorbačëv*. Buona anche l'idea di indicare all'inizio del libro le lettere dell'alfabeto sloveno con la pronuncia di quelle che si discostano dall'uso italiano.

Non manca qualche piccola disattenzione, come il nome della città di Škofja loka scritto costantemente in modo errato come *Škofija loka*, o quello del letterato giansenista Japelj riportato sempre alla tedesca come *Japel*, nonostante l'espressa intenzione dell'editore di adottare, in caso di una pluralità di tradizioni, la grafia slovena, scelta a mio parere condivisibile. Il titolo del *Saggio di una storia della Carniola* di A.T. Linhart (p. 76) è citato solo in traduzione italiana, mentre sarebbe stato meglio indicare, almeno tra parentesi, anche quello originale (*Versuch einer Geschichte von Krain*), tanto più che alla stessa pagina è menzionata, solo in francese, la famosa commedia di Beaumarchais *La folle journée ou Le Mariage de Figaro*. Compare inoltre qualche errore qua e là, come la data d'uscita del primo fascicolo del giornale letterario *Kranjska Čbelica* (è citato il 1833 invece del 1830), e si dice che il sacerdote e predicatore protestante Primož Trubar dovette fuggire da Lubiana due volte, nel 1540 e nel 1542, mentre in realtà egli scappò nel 1540 per tornare a Lubiana nel 1542; l'ultima e più drammatica fuga del padre della riforma slovena risale invece a più di vent'anni dopo (1565). Dopo di allora il sacerdote non poté più far ritorno in patria, e infatti morì in Germania, a Derendingen, nel 1586.

Non si vede dove Hösler abbia trovato il dato che il già citato "Leonardo da Vinci sloveno", J.V. Valvasor avrebbe parlato di *Krainer* e *Kranjci* come di due gruppi distinti (p. 63), mentre in realtà i due termini stanno invece semplicemente a indicare la denominazione degli abitanti della Carniola rispettivamente in tedesco e in sloveno. Nella cronologia alla fine del volume è poi presente un "Granducato di Carniola" al posto del corretto "Ducato di Carniola" (p. 266).

Molto utili risultano le varie cartine storiche, si sente invece la mancanza di una mappa della Slovenia attuale. Numerose e ben scelte le foto, in parte

anche a colori. Estremamente valide le otto pagine della già citata cronologia. Ottima infine l'idea di riportare alla fine del libro brevi biografie di personaggi importanti per la storia del paese, cui si rimanda alla loro prima occorrenza nel corso del testo. Segue la bibliografia che rivela le carenze probabilmente linguistiche dell'autore cui si è già accennato più sopra: tra le opere citate, quelle in lingua slovena sono pochissime. Il tutto si conclude con l'indice dei nomi e quello dei luoghi.

Il volume – i cui pregi in generale sopravanzano di molto i difetti – guadagna anche dalla postfazione di Jože Pirjevec, che da "storico, sloveno e triestino" – come scrive lui stesso – in una dozzina di pagine integra e corregge qualche punto di vista dell'autore tedesco. È auspicabile che questo gradevole e interessante libro contribuisca davvero, anche in considerazione del fatto che è scritto da un autore *super partes*, al dialogo sloveno-italiano. A riprova della comprensione talora scarsa e difficoltosa tra queste due nazioni, lo stesso Pirjevec nelle ultime battute della sua prefazione sottolinea eloquentemente "il fatto stesso che per conoscere la storia degli sloveni, in un momento in cui le frontiere fra i due paesi vengono aperte nell'ambito dell'accordo di Schengen, sia necessario tradurre un testo dal tedesco".

Maria Bidovec

F. Gentilini, *Infiniti Balcani. Viaggio sentimentale da Pristina a Bruxelles*, Pendragon, Bologna 2007

Questo libro è un saggio in forma di diario di viaggio che ripercorre le tappe professionali di Fernando Gentilini. Nato a Subiaco nel 1962, diplomatico dal 1990, scrittore per passione, Gentilini ha trascorso buona parte della sua carriera a Bruxelles, presso le istituzioni europee, e i Balcani, prima come rappresentante di Javier Solana e poi del governo italiano. Questo suo libro, vincitore del premio Grinzane-Cavour 2007 per la saggistica, è diviso in dodici capitoli preceduti da un prologo ed è dedicato alla parte occidentale dei Balcani. Gentilini ci racconta del Kosovo precedente l'indipendenza da Belgrado, della Serbia del dopo-Milošević, dell'indipendenza del Montenegro, della questione macedone e della Bosnia-Ercegovina come culla dell'Europa. Su questa tela si innesta l'Europa delle istitu-

zioni. Gentilini mette a fuoco propositi, questioni e limiti della politica di Bruxelles nell'area prima e dopo le guerre della ex Jugoslavia, ne analizza l'antitetività di visione, contesa fra localismo ed europeismo, sintetizza com'è percepita l'Europa unita dai Balcani. Il libro è dunque un compendio di riflessione politica (sempre e comunque strettamente personale) e slancio intellettuale, mirato ad arricchire il testo di informazioni che forse non ci permettono di prevedere quello che sarà il futuro, europeo o meno, dei Balcani, ma che certo ci traghettano in una dimensione corale del mondo al di là dell'Adriatico. Gentilini tesse una trama fitta di vissuto personale, curiosità locali, storia e letteratura che ci restituisce il ritratto vivo di una zona densa di tensione politica, ma anche culturale, lontana da Bruxelles eppure sprofondata nel cuore dell'Europa, zoppicante nel suo sviluppo sociale, ma prepotentemente ricca nella sua multietnicità. Ed ecco quindi che Belgrado diventa la città bianca, un mosaico a più tessere che non è solo storia cittadina e nazionale, ma è anche letteratura, esperienza di vita, categoria dello spirito. Attraverso l'occhio della storia, Gentilini cerca di capire come si è evoluta la Serbia nel Novecento, dopo il Congresso di Berlino, ma la voce storica cede il passo, a breve giro di posta, a quella visionaria di Goran Petrović che nel suo romanzo, *69 cassette*, crea una città del cuore e della mente che negli anni Trenta palpita di gente oziosa che passeggia, di clacson stridenti e di bimbi e di venditori di ciambelle che gridano per offrire leccornie ai passanti. Ma la vena di Gentilini non si esaurisce nella complementarità storico-letteraria. Vero obiettivo dell'autore è far parlare la Belgrado umana. Gli interessa dirci di Milo e Svetlana, gli amici che lo ospitano quando è nella capitale, e raccontarci del loro appartamento e degli oggetti che lo abitano, commentare le foto sugli scaffali dello studio e le passioni letterarie dei due belgradesi.

Anche il Kosovo, il paese dei corvi, prende forma nella sovrapposizione di più piani. Ad esso si fa subito cenno nell'incipit del libro che si apre con la partenza di Gentilini da Pristina per far rientro a Bruxelles dopo due anni di missione. L'autore si sofferma poi sui Balcani visti da Bruxelles per immergersi di nuovo nella realtà kosovara nel terzo capi-

tolo. L'idea di iniziare un testo dedicato ai Balcani rievocando la partenza da essi, è un escamotage narrativo che permette a Gentilini di ripercorrere *au rebours* i posti toccati durante il viaggio di ritorno: Pristina, Prizren, al confine con l'Albania, Tropoje con i villaggi e le montagne albanesi, Scutari, Cattaro e il Montenegro, la Croazia marittima di Dubrovnik e Spalato, l'Ercegovina, per arrivare a Zagabria e da lì a Bruxelles. Il resoconto, sentito e partecipato, delle diverse tappe è disseminato di curiosità. Uno dei codici d'onore kosovari e albanesi, il *kanun*, è spiegato con dovizia di particolari, ma a esso si affiancano le difficoltà che l'autore ha incontrato a parlarne con le donne del luogo, confinate a un ruolo ancillare in una società patriarcale come quella kosovaro-albanese. Il bagliore storico avuto dal Kosovo nel tardo ottocento con la nascita della lega di Prizren si scontra con la locale arretratezza sociale, esemplificata, nella cronaca, dall'incontro casuale con un uomo in sella a un asino, armato di fucile e di telefonino – un omaggio ai tempi che corrono. E così, attraverso una narrazione sinuosa che intesse continuamente informazioni personali e cultura locale *lato sensu*, Gentilini si fa largo fra i luoghi da lui toccati. L'intreccio, la polifonia, l'accostamento di più livelli mai uniformati, mai fusi in una sola voce, ma anzi, spesso in antitesi fra di loro, garantiscono un'eterogeneità di momenti narrativi che, da un lato investe il libro fin nella sua struttura e, dall'altro, duplica l'andamento antitetico (se non apertamente contraddittorio) della storia culturale degli Slavi del sud. Nella Prefazione leggiamo che l'autore ha concepito questo testo sull'onda dell'ispirazione emotiva, senza badare che fosse un prodotto "ben proporzionato e luccicante come le mele di serra che si vendono adesso". Al di là dei propositi, l'impressione che questo libro rende è quella di una volontà scrittoria che faccia trasparire e vibrare tutta la complessità balcanica, attraverso l'interiorizzazione del principio antinomico come *genius loci* e sua cifra cognitiva. E difatti, la felice intuizione del testo sta proprio nello squilibrio strutturale, nel racconto diseguale delle vicende balcaniche che affianca alla logorrea autoriale sugli argomenti di elezione una certa ritrosia su momenti non necessariamente marginali, ma senz'altro di minore interesse

per Gentilini. *Infiniti Balcani* non è un diario-saggio canonicamente ineccepibile. Difetta di organicità nella narrazione e di rigore nella composizione, elude ogni discrezione nel trasmettere passioni e inclinazioni emotive e questo porta l'autore, di tanto in tanto, a delineare una realtà che risulta sopraffatta dal sentimento. Eppure è proprio in questa scrittura così libera, sprezzante di qualsivoglia canonicità che sta il fascino del Gentilini scrittore. Egli è sapiente nel manovrare cuore e testa, convincente nella sua noncuranza delle regole dell'arte, abile nel confezionare un testo che, sottraendosi a definizioni troppo rigide, si presenta come un prodotto semplicemente bello.

Eugenia Gresta

L. Tolstoj – T.A. Kuzminskaja, *Memorie di una contadina*, traduzione e cura di I. Panfido, Casagrande, Bellinzona 2008

Il testo in oggetto presenta numerosi motivi di interesse, in quanto sollecita la necessità di un complesso di differenti approcci storiografici, sia pur connessi tra loro. Pubblicato una prima volta nella rivista *Vestnik Evropy* nel 1886 con il titolo di *Bab'ja Dolja*, grazie all'interessamento di Tolstoj, questo libro venne poi riproposto alla stampa nel 1902, in una edizione mondata – probabilmente per volontà dello stesso scrittore – dai brani considerati maggiormente scabrosi secondo l'ottica del tempo, per poi essere diffuso (nel 1922, in lingua francese) presso il pubblico europeo-occidentale. La traduzione italiana, operata da Isabella Panfido, è condotta sulla base dell'edizione originale.

Il libro consiste nella trascrizione delle memorie confidate oralmente da parte di Anisja – una serva della gleba nata intorno ai primi anni Quaranta dell'Ottocento in un villaggio nelle vicinanze di Jasna Poljana – a Tat'jana Andreevna Kuzminskaja, sorella di Sof'ja Tolstaja, e poi rielaborate sotto la sovrintendenza di Lev Tolstoj, il quale provvide a improntare la fedele trascrizione operata dalla cognata alle esigenze religiose del *tolstolstvo*, la filosofia "anarchico-cristiana" che era venuto elaborando a partire dal 1878 in avanti, senza che fosse venuto per questo meno l'atteggiamento spontaneo e privo di moralismi edificanti che doveva per forza di cose

caratterizzare il testo nella versione raccontata dalla stessa Anisja.

Narrata secondo la diretta schiettezza del *prostonarod'e*, e abbondante di termini colloquiali e vernacolari, la vicenda si sofferma sulla ricostruzione della storia della vita della stessa Anisja, intesa dall'infanzia sino all'età anziana, e in particolare sulle sue sofferenze, sulle terribili miserie materiali e sulle rare – ma comunque profonde – gioie. Questo tema, inteso in termini assoluti, si offre a una lettura "di genere", la quale ci permette di mettere a fuoco l'asprezza della condizione delle donne contadine in particolare (ma di tutti gli esseri umani, più in generale) al tempo della Russia ottocentesca. Ciononostante, il vitalismo della protagonista, intriso di un fatalismo profondo quanto il suo stesso spirito di sopportazione, fa sì che il libro "divent[i] una novella buona, un verbo che, nella assoluta semplicità e crudezza del racconto orale, assume il peso di testimonianza storica ed esempio di vita", secondo il commento di Isabella Panfido. In questo modo, il matrimonio con Danilo, un giovane contadino imposto dalla famiglia, sulla base di esigenze economiche piuttosto che su quelle del cuore, la nascita dei figli (alcuni dei quali morti prematuramente, per via degli insopportabili stenti) vengono cristianamente accettate dalla protagonista, e le sue parole possono così restare "salde e positive, di una concretezza elementare e salvifica, dettata dal profondo segno di religiosità dello spirito popolare russo, in un ininterrotto rapporto di obbedienza al disegno divino".

In relazione a ciò, ritengo che il passo più esemplificativo sia quello in cui Anisja confessa come, dopo essere stata costretta a sopportare con spirito di rassegnazione la vicinanza del marito, prese ad amarlo nel momento in cui ebbe un figlio da lui, peraltro nato in circostanze tutt'altro che semplici: "parlando mi prende la mano e io non la sposto, ma anzi sono contenta che tenga la mia mano tra le sue. Gli parlo e lo guardo negli occhi: come mi è caro, adesso, tanto caro, come se qualcosa si fosse sciolto nel mio cuore. Dal quel momento non ho più smesso di volergli bene".

Vista sotto le lenti della storia politica e di quella sociale, la vicenda di Anisja pone in rilievo le no-

te contraddizioni scaturite in seguito alla liberazione dei contadini rispetto al giogo della servitù della gleba, culmine della fase riformistica e “liberale” della prima parte del regno di Alessandro I. Per effetto di ciò, numerosi contadini poveri non riuscirono a riscattare la propria emancipazione, finendo costretti a lavorare alle dipendenze dei medesimi aristocratici di cui erano già stati i servi, oppure a tentare la ventura per mezzo dell’emigrazione pionieristica oltre gli Urali. La via della Siberia, sino a quel momento, era stata percorsa da pochi; si erano avventurati sin laggiù solo alcune guarnigioni militari, le quali avevano il compito di presidiare un territorio solo nominalmente spettante all’Impero zarista, ma in realtà *tabula rasa* –; i lavoratori coatti – è proprio al seguito del marito Danilo, condannato ai lavori forzati per un furto di poco conto cui si ridusse per colpa della fame, che Anisja svolse la sua terrificante anabasi siberiana, accompagnata dai figli ancora molto piccoli –; infine, i primi coloni che, sebbene lo stato scoraggiasse – ancora sino a questa fase – l’emigrazione verso la Siberia, diedero vita all’epopea della colonizzazione dei territori orientali dell’Impero.

In sede di conclusione, è opportuno sottolineare adeguatamente che il testo scritto da Tolstoj e da Tat’jana Kuzminskaja costituisce una riprova dello “strano amore fisico” provato dal romanziere russo “per l’autentico popolo lavoratore”, e per le persone semplici e oneste che popolavano le campagne russe, a suo modo di vedere portatrici dei più autentici ed elevati valori cristiani.

Andrea Franco

L'Europa dei giovani: sguardi su autori emergenti e nuove tendenze nelle letterature europee contemporanee, a cura di M. Boschiero, M. Piva, M. Prandoni, Cleup, Padova 2007

Il desiderio di scoprire il presente si respira fin dal titolo: *L'Europa dei giovani: sguardi su autori emergenti e nuove tendenze nelle letterature europee contemporanee*, un libro che si occupa di nuove generazioni di scrittori, di casi letterari emergenti, di letteratura dei giovani, un vera e propria “finestra aperta” sulle nuove espressioni letterarie dell’Europa del XXI secolo. Quando si inizia a dare uno sguardo alle prime pagine si scopre che l’ampia rassegna sul-

le nuove tendenze europee è il risultato di una iniziativa promossa da un gruppo, anch’esso altrettanto giovane, di dottorandi, assegnisti, neolaureati in lingue e letterature straniere all’Università di Padova. Il volume è infatti la raccolta degli atti della giornata di studi tenutasi il 6 dicembre 2006 presso l’Università patavina dedicata alla presentazione degli studi sulle panoramiche letterarie contemporanee e al confronto tra gli scrittori di diverse nazionalità europee.

Il volume si sviluppa in quattordici saggi. Ogni contributo è dedicato a una specifica area culturale europea oltre che alla presentazione di uno o due autori di rilievo, che, se considerati nel contesto unitario dell’opera, ci forniscono una visione piuttosto ampia, anche se allo stesso tempo parziale, delle realtà letterarie odierne. La complessità e vastità del campo di ricerca non avrebbero permesso di delineare un quadro completo ed esaustivo di tutte le tendenze letterarie contemporanee; da qui la scelta degli autori di muoversi attraverso “sguardi” che si sono soffermati, non solo su scrittori che hanno goduto di un immediato successo editoriale, ma anche su figure emergenti spesso trascurate dai *curricula* accademici o estranee al successo di critica e/o di pubblico. Il filo conduttore che ci conduce da un testo all’altro e che in un certo qual modo ordina il materiale di per sé eterogeneo, poiché frutto di quattordici mani diverse e di altrettante esperienze di studio e ricerca, è dato dall’individuazione di argomenti ricorrenti e suggerimenti interpretativi comuni.

Il libro si apre con il saggio *Gioventù e letteratura in Spagna. La traiettoria letteraria di Jose Angel Mañas*, che indaga la linea della narrativa spagnola intenta a riflettere la realtà vissuta dalla gioventù della Spagna degli anni Novanta. Quella che è stata definita la Generazione X, nota anche come Generazione Kronen, dal successo del primo romanzo di Mañas, *Historias del Kronen* che scatenò un vero e proprio fenomeno culturale tanto da diventare nome di battesimo di un’intera generazione. Una traiettoria letteraria che attraversa un universo fortemente in crisi, privo di speranze future, è la stessa che ritroviamo nelle pagine dello scrittore olandese Arnon Grunberg, inizialmente associato dalla criti-

ca alla *Generatie Nix* [Generazione Niente]. Anch'egli esprime il disorientamento dei giovani dei primi anni Novanta, il senso di noia e inutilità che pervade la dimensione presente e l'età dell'adolescenza. Entrambi esempi delle dinamiche generazionali che rifiutano i modelli passati, la loro ribellione è consapevole, è volutamente provocatoria e priva di riferimenti alla generazione precedente di cui vedono il misero fallimento. Ancora più aspra e violenta è l'opposizione ai vecchi regimi portata avanti ne *I giovani poeti emergenti nelle letterature romena e la forza del pomodoro. Identità generazionale tra incudine e martello...* La dichiarazione di "doppia rottura", sia con le radici storiche che con la società attuale, fa della Generazione 2000 romena la manifestazione più aggressiva del conflitto contro la tradizione culturale del secolo scorso.

Scrittrici che si rivolgono esclusivamente a un *target* adolescenziale, la russa Irina Denezhkina e la polacca Dorota Masłowska sono tra le autrici della Generazione *next*, coloro che nascono negli anni Ottanta e che riscuotono un immediato successo editoriale grazie al debutto sulla scena letteraria del *teen novel*. La loro è invece una ribellione inconsapevole che esclude totalmente il confronto con il mondo adulto; i loro personaggi si muovono solamente in un tempo presente; non vi è scontro o ribellione, ma totale immersione nella dimensione mediatica del nuovo millennio.

Una visione diversa è quella che viene fuori dal saggio dedicato alla più recente poesia britannica d'immigrazione *Luoghi non giurisdizionali: il corpo nella giovane poesia britannica* attraverso le parole dell'anglo-nigeriana Patience Agdabi, della caraibica Valerie Bloom, di Dorothea Smartt e di Judith Bryan. Tutte voci – queste – che crescono nell'ambiente cittadino delle moderne metropoli multietniche e che si ritrovano a pieno titolo nell'idea di poesia come *happening* e *reading*, in quanto evento che accade in luoghi concreti, che ritrova il gesto, la musica e il corpo, ultimo involucro "di una vita non espropriabile [...] ultima frontiera di un essere nello spazio e tra gli altri" (p. 50). Una frase che sembra adatta anche a descrivere quello che è stato etichettato come il "Woodstock letterario croato", il festival della letteratura alternativa contempora-

nea croata, noto come Fak (Festival alternativne književnosti), al quale è dedicato il saggio *Quando la letteratura imitò Woodstock ovvero il fenomeno del Fak in Croazia*. Inaugurato nel 2000, il festival itinerante di letteratura pubblica ha trovato l'ampio consenso del pubblico e dei media. Anch'esso in un certo modo espressione di un incontro tra corpo e parola, tra immagine e suono, si è servito della formula festival-concerto per portare sulla scena le voci più significative della scena letteraria croata contemporanea.

Di "scrittura seriale" si parla quando ci si riferisce alla copiosa produzione letteraria di due autrici francesi Amelie Nothomb e Eliette Abecassis, due scrittrici "fedeli" al mercato editoriale tanto da pubblicare con scadenza regolare i propri romanzi. Il termine infatti vuole sottolineare la periodicità della loro scrittura, che inevitabilmente crea attese nella critica e nel pubblico, suscitando di anno in anno un interesse crescente per questa "scrittura al femminile", che si offre come "corrispettivo editoriale dei *serial* che imperversano alla tv" (p. 124). Risulta però difficile delimitare il ruolo delle scrittrici solo nell'ambito di questi due aspetti stereotipati della scrittura: ogni nuovo romanzo dimostra di essere il risultato di un sapiente *mix* tra l'abilità stilistica e l'attenzione per la lingua, tra la promozione pubblicitaria e il fenomeno mediatico. Un ulteriore esempio della fortunata combinazione tra il talento dell'autore e la capacità di saper gestire l'immenso successo che lo ha travolto e lanciato sulla scena letteraria internazionale è quello dell'emergente scrittore tedesco Kehlmann, al quale è dedicato il contributo *Le ragioni di un successo: Daniel Kehlmann e il suo bestseller...*

Voci del tutto originali, difficilmente assimilabili alle nuove tendenze, sono quelle dedicate a Nicole Müller: *un disincantato sguardo femminile sulla Svizzera d'oggi* e al *Fräuleinwunder* e il debutto di Juli Zeh *sulla scena letteraria tedesca*. Entrambi cercano di sconfiggere quella tendenza che spinge a etichettare ogni fenomeno e che rischia di ridurlo a una definizione semplicistica e minimizzatrice. Da un lato la scrittrice svizzera Nicole Müller si batte contro la classificazione della letteratura lesbica di genere in una precisa "categoria", superando le distin-

zioni tra generi, tra letteratura maschile e letteratura femminile, nel tentativo di dare voce a un io narrante che non porti decisamente all'emarginazione. Al contrario, Juli Zeh tenta di differenziarsi nettamente dalle dinamiche generiche e generazionali, che troppo facilmente incasellano le nuove tendenze letterarie, in nome di una rivendicazione da parte della giovane letteratura delle tematiche politiche e sociali, come strumento critico della realtà contemporanea.

I saggi dedicati al famoso scrittore russo Viktor Pelevin, alla greca Amanda Michalopulu e alla poetessa galega Estibaliz Espinosa possono essere considerati come esempi di letteratura contemporanea che forniscono un terreno fertile per un'indagine critica degli elementi stilistici, strutturali e linguistici. Le complesse linee narrative dei romanzi che trattano trame originali, come quelle ambientate nel contesto galego, o la lingua multiforme di Pelevin, intrisa di giochi di parole e di termini stranieri, offrono nuovi e interessanti spunti interpretativi sul piano della lingua.

Un invito alla lettura è il saggio *Jaroslav Rudiš e Petra Hůlova: nuovi orizzonti nella prosa ceca contemporanea*, un percorso letterario alla scoperta delle caratteristiche della letteratura ceca degli ultimi anni, un invito a percorrere le strade intraprese dai due giovani scrittori. Diverse esperienze che partono dalla Repubblica ceca e arrivano a Berlino per Rudiš e in Mongolia per Hůlova e che confermano "la strada della diversificazione" (p. 183) intrapresa dalla letteratura ceca.

Le quattro sessioni che hanno scandito la giornata di studi hanno rappresentato anche un'occasione, non secondaria alle finalità accademiche, per favorire la collaborazione e l'incontro tra persone che condividono gli stessi interessi, per promuovere inviti alla lettura, per suscitare una curiosità comune volta ad approfondire, anche in seguito, quelle voci che hanno saputo catturare l'attenzione di chi condivide la passione per le letterature straniere, di chi va alla scoperta di giovani scrittori di successo, di chi dedica tempo e studio alle nuove espressioni letterarie, ma anche semplicemente di chi di questa "Europa dei giovani" si sente parte.

Valentina Silvestri

Modest Musorgskij (nella cunetta)

Tutto in lui è fiacco e inespressivo, mi sembra che egli sia un perfetto idiota. Non ha niente dentro (Vladimir Stasov, 1863).

Musorgskij è quasi un idiota (Milij Balakirev, 1863).

Nelle liriche di Musorgskij c'è l'aspirazione a prendere degli argomenti della vita russa senza scopo particolare, ma per lo meno senza le scene ripugnanti (Valentina Serova, 1868).

Nelle sue liriche il signor Musorgskij tenta sempre di sembrare originale a tutti i costi, senza rendersi conto che essere diverso dagli altri non significa necessariamente essere originale. Vi si trova il più grossolano realismo, un susseguirsi – a proposito e a sproposito – di dissonanze, di sequenze di quinte, di ogni sorta di stranezze ritmiche e armoniche che sono vergognose, per nulla originali e spesso completamente inadatte al testo. Vi si nota un susseguirsi immotivato di diesis e di bemolle (evidente segno di diletterismo). Infine il compositore non termina i suoi brani passando per la dominante, come si fa di solito, ma in tutte le altre maniere possibili, a patto che non siano usate da altri musicisti. La gente di solito esce di casa passando per la porta; questo non esclude la possibilità di volare fuori dalla finestra. Alla fine delle sue liriche il sig. Musorgskij generalmente salta dalla finestra (Aleksandr Famincyn, 1870).

Il sig. Musorgskij è un compositore implume (Dmitrij Minaev, 1871).

Secondo l'ordine di Vostra Eccellenza, è stata esaminata la partitura del Boris Godunov, composta da Musorgskij, che era stata offerta per la rappresentazione, in presenza mia e di Louis Maurer, Napravnik, Voiacek, Klamrot, Papkov, Bez. Fu deciso all'unisono di fare la votazione in presenza di queste sette persone; il risultato fu che vennero fuori sei palline nere e una pallina bianca; per ciò ho l'onore di restituire la detta partitura a Vostra Eccellenza (Ivan Ferrario, 1871)

L'inizio del monologo di Boris è piuttosto scialbo e privo di un pensiero musicale audace (Cezar' Kjuj,

1871).

In Musorgskij la parola città (scena quarta della carta geografica, atto III) precedeva la parola fiumi, ciò che mi irritava immensamente, perché pensavo che l'accordo in mi bemolle, tonalità naturale delle città e delle fortezze, non era al suo posto. Allora pregai Musorgskij di invertire le parole, in modo che città cadesse sull'ultimo accordo. E ora ogni volta che sento questo accordo di mi bemolle, in coincidenza con la parola che gli conviene, provo la più grande soddisfazione (Nikolaj Rimskij-Korsakov, senza data).

A voi tutti, che coi vostri buoni consigli e con la vostra simpatia per la mia causa, mi avete dato la possibilità di assolvere il compito contenuto nel principio fondamentale dell'opera Boris Godunov, dedico il mio lavoro (Modest Musorgskij, 1874).

Boris Godunov è una cacofonia in cinque atti e sette scene. Per quanto riguarda l'aspetto tecnico dell'arte musicale (forma, armonia, contrappunto), il sig. Musorgskij ha difetti che rasentano l'assurdo (Nikolaj Solov'ev, 1874).

L'opera [il Boris Godunov] ebbe un grande successo di pubblico. Secondo Cesar Kjuj dopo ognuna delle sette scene la stragrande maggioranza del pubblico chiamava in prosenio gli interpreti e l'autore (Robert W. Oldani, 1981).

Noi consideriamo vero successo solo quello di opere che sono state accolte bene per diversi anni di seguito (Nikolaj Solov'ev, 1874).

I cori forse cantavano bene, ma le continue dissonanze e il goffo trattamento delle voci di questa nuova opera arrivano a un punto tale che non riusciamo sempre a giustificarli e a distinguere gli errori del compositore da quelli degli interpreti (German Laroš, 1874).

Boris Godunov è un lavoro immaturo (Cesar Kjuj, 1874).

Questo stivale bollito viene dato per il quarto anno consecutivo. Quando sento che a Pietroburgo danno o stanno per dare Boris Godunov, si risveglia in me una straordinaria tenerezza per l'opera italiana, per le quadriglie francesi, per il teatro buffo e so-

prattutto per gli organetti di barberia... dagli stivali bolliti della Nuova Scuola russa sento il bisogno di fuggire e di nascondermi, ovunque, ma soprattutto (per la legge di compensazione) tra le braccia della musica senza pretese (German Laroš, 1876).

La situazione di un uomo che è gettato in un labirinto deve essere poco allegra: corre qua e là; pensieri diversi, strani e distorti, gli si affollano in testa; più cammina e maggiore è la distanza che gli resta da percorrere; e non importa quanto talento abbia, tanto non potrà mai uscirne. Questa è la situazione del sig. Musorgskij (Konstantin Galler, 1875).

Dopo le rappresentazioni del Boris Godunov, Musorgskij diradò le sue visite in casa nostra: il suo carattere mutava visibilmente; egli si mostrava misterioso. Il suo amor proprio si accrebbe ancora e il suo modo oscuro di esprimersi prese proporzioni straordinarie... In quel tempo cominciò a diventare un assiduo frequentatore del Malyj Jaroslavec e di altri ristoranti. Solo, o in compagnia di nuovi amici, vi rimaneva sino al mattino bevendo cognac. Quando cenava da noi o presso altre famiglie, rifiutava quasi sempre di bere del vino, ma poi la notte andava al Malyj Jaroslavec. Più tardi, uno dei suoi compagni di allora, un certo V., mi raccontava che la loro compagnia aveva adottato una parola specialmente coniata: cognaccarsi, e che la realizzava in tutta la forza del termine... Cognaccarsi non faceva molto male ai suoi nuovi amici, mentre era un veleno per la sua natura nervosa e malaticcia (Nikolaj Rimskij-Korsakov, senza data).

Musorgskij, il re dei cacofonisti contemporanei, ha superato se stesso in quest'opera e ha composto musica da manicomio (German Laroš, 1876).

Musorgskij è – diremo – un barbaro (Michel Dimitri Calvocoressi, 1925).

Musorgskij è come un curioso essere primitivo che faccia la scoperta della musica ad ogni passo (Claude Debussy, 1945).

E Modest Musorgskij poi! Dio mio, e Modest Musorgskij! Ma lo sapete in che condizioni ha scritto la sua opera immortale, la Chovanščina? (Venedikt Erofeev, 1970).

Nella sua forma integrale Boris Godunov è so-

vrabbondante (Michel Dimitri Calvocoressi, 1925).

Una roba da far ridere e piangere allo stesso tempo. Modest Musorgskij se ne sta stravaccato sbronzo fradicio in una cunetta, quand'ecco che passa di lì Nikolaj Rimskij-Korsakov in smoking e con un bastone da passeggio di canna di bambù (Venedikt Erofeev, 1970).

Nikolaj Rimskij-Korsakov si ferma, solletica Modest col bastone e gli fa: Alzati! Va a lavarti, poi siediti e finisci di scrivere la tua divina opera Chovanščina! (Venedikt Erofeev, 1970).

E la campana poi – ma che razza di campana è quella? Non è che una risibile parodia di una campana (Dmitrij Šostakovič, 1972).

Ed eccoli seduti: Nikolaj Rimskij-Korsakov se ne sta seduto in poltrona a gambe accavallate e col cilindro di sghimbescio nella mano. E di fronte gli sta Modest Musorgskij, del tutto sfinito, tutto nero di barba, che, chino sulla panca, suda e scrive le note. Modest sulla panca vorrebbe smaltire la sbornia: che gliene importa delle note! Mentre Nikolaj Rimskij-Korsakov col cilindro di sghimbescio nella mano non gli permetteva di smaltirla, la sbornia... (Venedikt Erofeev, 1970).

Non appena, però, la porta si chiude alle spalle di Rimskij-Korsakov, Modest pianta lì la sua immortale opera Chovanščina e paffete! Nella cunetta (Venedikt Erofeev, 1970).

Noi musicisti amiamo parlare di Musorgskij, e ritengo anzi che sia questo l'argomento che più ci sta a cuore, secondo soltanto alla vita sentimentale di Čajkovskij (Dmitrij Šostakovič, 1972).

E poi si rialza e rismaltisce la sbornia e di nuovo paffete! (Venedikt Erofeev, 1970).

Tra parentesi: in certe situazioni, bere non fa male, e lo dico per esperienza personale (Dmitrij Šostakovič, 1972).

Nel secolo che è trascorso dalla morte di Musorgskij, la fama di molte opere d'arte si è eclissata; infatti alcune di esse, che un tempo ebbero grande successo, oggi giacciono sepolte negli scaffali delle bi-

blioteche e nulla potrà ormai turbare il loro sonno (Abram Gozenpud, 1981).

E d'altronde i socialdemocratici (Venedikt Erofeev, 1970).

Paolo Nori

C. Emerson, *Vita di Musorgskij*, traduzione dall'inglese di A. Cogolo, EDT, Torino 2006

Questa biografia di Modest Petrovič Musorgskij (edizione originale *The Life of Musorgskij*, Cambridge 1999) si rivela sin dall'inizio insolita, diversa dalle opere canoniche del genere, sia nell'approccio critico, sia nell'articolazione dei contenuti. Come spiega l'autrice nella prefazione, infatti, la scarsità di eventi esteriori nell'esistenza del musicista e la mancanza di memorie o confessioni dettagliate contribuiscono ad aumentare gli ostacoli e le barriere per il biografo, acuendo l'impressione di una "impenetrabilità del soggetto". Nel passato la psicologia elusiva del musicista e la sua innata ritrosia nel parlare di sé e della sua arte hanno favorito interpretazioni piuttosto monolitiche, in cui prevalevano gli orientamenti personali di amici e conoscenti. A differenza di molti protagonisti della scena culturale ottocentesca, Musorgskij non ebbe un indirizzo stabile né una casa propria, non viaggiò al di fuori della Russia, non si sposò mai e visse come uno scapolo sregolato, isolato rispetto alla società. I veri "eventi" su cui si intreccia il suo percorso biografico sono legati quindi alla sua immaginazione drammaturgica e musicale, alla ricostruzione di una spiritualità ambigua e visionaria, ricca di sfumature e capace di creare opere immortali.

Si può parlare di una vera e propria "biografia dell'anima", in cui fatti e dati concreti vengono proiettati su uno sfondo storico-culturale più ampio senza forzarne la lettura. Le atmosfere rarefatte della campagna russa e la dimensione emotiva ovattata in cui crebbe Musorgskij vengono spesso messe in relazione con alcuni suoi punti di riferimento come Gogol' e l'*Oblomov* di Gončarov: le affinità profonde con queste figure chiave della letteratura russa tornano più volte nel testo, e rappresentano dei Leitmotiv che mettono in una luce diversa determinate scelte e comportamenti dell'artista. Il fascino ambivalente della passività e della rinuncia al mon-

do esterno evocano un'interiorità complessa e tormentata, una percezione radicale nella sua autenticità. Sulla scia di Gogol', il compositore sviluppò una brillante attività epistolare, in cui giocando con il suo innato talento per le finzioni indossava di volta in volta delle "maschere" del sé, dietro alle quali momenti di grande fervore ed entusiasmo creativo si alternavano a periodi di cieco sconforto e abbandono. Lo scrittore ucraino costituì una delle passioni costanti di Musorgskij: era talmente affascinato dai toni grotteschi e dal terrore ipnotico emanato dal folclore nei suoi testi da realizzarne trasposizioni musicali in varie occasioni (dal *Matrimonio* e dal racconto *La fiera di Soročincy*). Come osserva Emerson, la sensazione incombente del declino della vita di fronte all'avanzare inesorabile del tempo è un aspetto che accomuna la visione del mondo dei due autori. Particolarmente interessante appare anche la descrizione del contesto socio-politico ottocentesco e del clima culturale degli anni '60, dagli effetti rilevanti sulla vita quotidiana del compositore; il decreto di abolizione della servitù della gleba (1861) influì pesantemente sul reddito dei piccoli proprietari terrieri, costretti come nel suo caso ad accettare umili impieghi nell'amministrazione zarista per sopravvivere.

I sei capitoli di cui si compone il testo seguono l'itinerario cronologico della breve vita di Musorgskij (1839-1881), dai primi anni nel villaggio di Karevo (regione di Pskov), sino al convulso periodo finale a Pietroburgo, in cui miseria e malattia ne determinarono il tragico declino. Allo stesso tempo, tuttavia, ogni sezione approfondisce una tematica principale legata al periodo biografico preso in considerazione, come i rapporti con la famiglia, gli intensi legami con la ristretta cerchia di amici e mentori, le idee di Musorgskij sulla tecnica e sulla teoria musicale, la centralità della storia e del folclore russo nelle sue composizioni, la presenza sinistra e ricorrente della morte. Il clima psicologico e culturale in cui nascono le opere è ricostruito con precisione, dalle prime raccolte liriche come *La stanza dei bambini* e *Svetik Savišna*, sino ai capolavori *Boris Godunov* e *Chovanščina* vengono rintracciate alcune costanti di tipo tecnico e soprattutto contenutistico. Pagina dopo pagina prende corpo l'elaborazione di un

linguaggio musicale originale e inconsueto, in cui gli echi dei canti popolari tradizionali e la percezione delle tragiche condizioni di vita del popolo russo emergono con straordinaria forza e bellezza.

L'infanzia e la giovinezza dell'artista (1839-1856) trascorrono in una sonnolenta proprietà rurale della sconfinata provincia russa e risultano scarsamente documentate; gli aspetti più significativi sono legati al rapporto diretto con la natura e all'intenso amore per la musica: come racconterà più avanti in alcune lettere, per il piccolo Modest il pianoforte rappresentava il primo vero strumento di comunicazione, il *trait d'union* con il mondo esterno, tanto che la sua straordinaria abilità alla tastiera rimane un tratto caratteristico sino in età matura. La famiglia Musorgskij era di antiche origini nobili, ma poco abbiente, e contava una nonna serva (Irina Georgievna), poi sposata dal proprietario; secondo varie fonti questa presenza favorì un contatto insolitamente stretto dei bambini con il folclore locale contadino e con i suoi rituali. Il linguaggio altamente stilizzato delle canzoni e il repertorio dei lamenti popolari della regione avranno un'influenza rilevante sullo sviluppo delle teorie musicali del compositore, soprattutto rispetto alla sua decisione di "rispecchiare in musica la lingua parlata". Come si è già osservato, la morte accompagna tristemente la sua esistenza sin dall'infanzia: solo due dei quattro figli della coppia Musorgskij sopravvivono, e il senso della perdita e del declino della vita segnano irreversibilmente l'immaginario di Modest.

Dal 1852 al 1856 vi è una prima svolta nella sua biografia, il periodo trascorso nella scuola dei cadetti della guardia imperiale a San Pietroburgo, a cui si fanno risalire l'abitudine al bere e alla dissoluzione; l'atmosfera cosmopolita del ginnasio tedesco accentua le tendenze aristocratiche e *bohémien* del compositore, che tuttavia rinuncia ben presto a questa vita dando le dimissioni dal corpo degli ufficiali a soli diciannove anni. La musica e la presenza costante e premurosa della famiglia restano gli aspetti più significativi: l'attenta analisi dell'autrice sviscera le pieghe dei fatti, ne fa intravedere le continuità e le ambivalenze, smussando la rigidità delle valutazioni imposte per lungo tempo dalla critica sovietica. L'orientamento tendenzialmente realista

dell'opera di Musorgskij e la sua parabola di "martire delle iniquità del regime zarista" vengono messi in discussione, lasciando il posto a una visione più complessa, ambigua e sfumata. Secondo gli studi più recenti, infatti, l'ombra onnipresente della famiglia sembra aver avuto un influsso negativo sullo sviluppo della personalità autonoma di Musorgskij, tanto da rappresentare uno dei fattori che intensificò la sua propensione all'alcolismo. La morte della madre (1865) costituì non a caso un momento terribile: restare orfano a venticinque anni fu devastante per l'artista, e segnò l'inizio di un cupo alternarsi di fasi creative e bui momenti di crisi.

Il principio guida del pregevole lavoro di Emerson è l'indagine del credo estetico del musicista, che si sentiva sostanzialmente estraneo a tutte le tendenze della sua epoca e vedeva nell'arte un mezzo per comunicare, per dialogare con le persone, come dimostra la sua predilezione per le composizioni vocali e i legami profondi con i canti del folclore popolare russo. Grazie a quest'opera è possibile andare oltre l'immagine stereotipa del musicista tramandata dal celebre dipinto di Il'ja Repin dell'ultimo periodo; accanto al genio sciatto e indomabile che secondo l'interpretazione tradizionale avrebbe "rispecchiato lo spirito autentico del popolo russo" emerge infatti il ritratto di un giovane aristocratico, raffinato nei gusti, nei modi e nel comportamento, dall'aspetto colto di un *dandy*:

Il quadro, realizzato pochissimi giorni prima della morte del compositore, mostra un uomo in uno stato di profonda decadenza: sorretto, coperto da una vestaglia da camera dell'ospedale, trasandato, gonfio, scarmigliato, con gli occhi spiritati. È fin troppo facile, guardando questo ritratto, immaginare un'intera vita vissuta con animo disperato. L'immagine di Musorgskij diventa così quella dell'"idiota sapiente", perseguitato da critici ostili e costretto al bere; un uomo che, nonostante nei momenti di lucidità fosse capace di produrre capolavori, non avrebbe mai potuto sviluppare le sue doti attraverso una disciplinata e consapevole scelta fra le risorse musicali a disposizione. Tutto ciò a dispetto degli accurati manoscritti del compositore, della sua prodigiosa tecnica pianistica, della sua complessa intelligenza filosofica e (fino agli ultimi anni) del suo aspetto quasi da *dandy* (epilogo, p. 136).

In linea con altre letture recenti citate nel testo (Taruskin, Dobrovenskij), l'approccio critico si rivela particolarmente oggettivo ed equilibrato, l'analisi

si è pacata nei toni e sottile dal punto di vista dell'introspezione psicologica. Si preferisce sospendere il giudizio nel momento in cui si toccano questioni delicate e piuttosto dibattute come la natura delle frequentazioni intime di Musorgskij, l'alcolismo che lo portò a rovinarsi la salute o la colossale confusione prodotta dai rimaneggiamenti altrui nelle edizioni postume delle sue opere (si pensi ai ruoli di Stasov e Rimskij-Korsakov). A proposito del rapporto di Musorgskij con l'amore erotico, ad esempio, si osserva che Modest Petrovič affascinava le donne, ma era emozionalmente dipendente dagli amici uomini. Il compositore manifestò sempre un'estrema aversità per il matrimonio, e al sentimento passionale ricambiato da parte di una donna sembrava preferire un amore infantile e idillico, una chiusura a riccio dagli echi oblomoviani:

Musorgskij, naturalmente, non era Oblomov. Benché spesso si rimproverasse la sua "pigrizia russa" e il suo metabolismo apatico, non fu mai privo di energia creativa. Cresciuto da genitori amorosi e iperprotettivi, "mollemente" dedito ai sogni e alla lettura per tutta la vita, nondimeno Musorgskij era, a modo suo, ambizioso. Nel grande e penetrante romanzo di Gončarov, tuttavia, egli deve aver sentito una dinamica – o meglio, un'economia – di mezzi e finalità a sé congeniali. L'amore stile Oblomov è pensato per proteggere il proprio potenziale creativo dall'assoluto del mondo. Viene in aiuto a coloro che sono incapaci nelle faccende materiali, non richiede passione sessuale (che è disruptiva, invasiva e genera sempre nuovi obblighi) ma un costante provvedere ai bisogni materiali (cap. II, p. 44).

La validità scientifica dell'approccio dell'autrice è evidenziata anche dalla fitta presenza di informazioni dettagliate su figure di rilievo dell'epoca, da una precisa documentazione sulle tendenze musicali e sulle correnti artistico-culturali con cui si confrontava il pensiero e l'orizzonte creativo di Musorgskij. Dal punto di vista strettamente musicale, il testo è corredato da un postludio finale a cura del musicologo David Geppert, in cui si esprimono delle valutazioni tecniche aggiornate sulla produzione artistica del compositore; il testo è arricchito oltretutto da numerose illustrazioni d'epoca e da accurate indicazioni bibliografiche.

Come si è già osservato, questa biografia *sui generis* ha il pregio di non schierarsi e non giudicare in modo netto, lasciando il lettore libero di inferire e di

riflettere; le molteplici interpretazioni dell'opera e della figura del compositore proposte nelle diverse epoche vengono analizzate con minuziosa oggettività nell'epilogo, facendone vedere in alcuni casi l'unilateralità e le componenti ideologiche contingenti (si pensi alla celebrazione del "martirologio" del genio incompreso di Musorgskij da parte della critica sovietica, ma anche alla lettura del finale corale di *Chovanščina* come profezia degli orrori staliniani in anni più recenti). La potenza dell'immaginario e della musica di Musorgskij oltrepassa le cornici delle singole opere, che ancor oggi sembrano offrirci un affresco cupo e visionario del dramma e del destino ricorrente del popolo russo, sospeso fra l'intensità del suo passato e una corsa sfrenata verso un futuro ignoto. La revisione dell'immagine leggendaria e "maledetta" sbandierata per anni dalla storiografia antizarista non sminuisce in alcun modo la grandezza del genio del compositore; ne fa emergere invece un ritratto più attuale, meno mitizzato ma molto più vicino a noi proprio nelle sue incertezze e contraddizioni. È come se a tratti la penna della biografa indugiasse, e fra le righe si cogliesse una comprensione che oltrepassa secoli e culture, frutto di un profondo rispetto per le debolezze umane e la vulnerabilità di un uomo di immenso talento.

Ilaria Remonato

P.A. Florenskij, *Iconostasi. Saggio sull'icona*, a cura di G. Giuliano, Medusa, Milano 2008

Giuseppina Giuliano, per la collana Hermes di Medusa diretta da Pier Angelo Carozzi, propone ai lettori italiani di Pavel A. Florenskij una nuova versione del saggio *Ikonostas*, basandosi sul manoscritto degli anni 1921-1922. La nuova traduzione, critica nei confronti del lavoro, comunque meritevole, compiuto da Pietro Modesto nel 1977 per Adelphi, presenta alcune novità che tentano di superare la polivalenza e l'ambiguità talvolta notevole del linguaggio dell'autore in questione. Nella sua introduzione, la stessa curatrice ricorda l'emblematico caso del termine *lik*, tradotto da Modesto come "sguardo" e adesso reso con "sembiante". Lo sguardo (di Modesto), il sembiente (di Giuliano), è la manifestazione dell'ontologia nel volto: ed è ciò che trasfigurando il volto, rappresenta l'idea. Così i due mon-

di (il visibile e l'invisibile) sono secondo Pavel Florenskij in contatto: nasce per questo il problema del loro confine, e la vita nel visibile che si alterna alla vita nell'invisibile, nel sogno, primo passo, diviene contemplabile in un atomo di tempo che renda in breve la trasparenza del congiungimento. Ciò che vale per il sogno potrebbe essere ripetuto nel caso di ogni trapasso da sfera a sfera, secondo il filosofo: nella creazione artistica l'anima è sollevata dal mondo terreno ed entra nel mondo celeste, nutrendosi di immagini, toccando gli eterni noumeni delle cose e tornando dunque al mondo terreno. È in questo senso che, per Pavel Florenskij, l'opera d'arte è "sogno sostenuto", e l'iconostasi è "stampella della spiritualità". La pittura di icone è la "metafisica dell'esistenza, non una metafisica astratta ma concreta". Come "la pittura a olio è la più adatta a trasmettere la realtà sensibile del mondo e l'incisione il suo schema razionale, la pittura di icone esiste come fenomeno concreto dell'essenza metafisica da essa raffigurata". Perciò "nella pittura di icone non si riflette nulla di casuale, non solo empiricamente casuale ma anche metafisicamente, se tale espressione, esatta e necessaria nella sostanza, non urta troppo l'orecchio" (p. 95).

Il mirabile confronto tra iconografia orientale e occidentale, aperto da Florenskij nel saggio composto ai tempi del lavoro per la conservazione dei beni culturali del monastero di San Sergio, è ormai da tempo un classico e un passaggio imprescindibile per chi voglia avvicinarsi alla comprensione dell'icona russa in particolare, e della più grande estetica orientale in senso lato. *L'Analiz*, mirabile trattato del filosofo, nuovo fondamento e punto di congiunzione di un pensiero tutto intero, ai tempi di Zolla introvabile nella sua forma incompiuta, era uno dei saggi che il comparatista avrebbe voluto con tutte le sue forze rintracciare, mentre introduceva la prima versione italiana di *Ikonostas*, nel 1977. Perché "mi lascio impacciato, trasognato l'incontro con l'arci-prete Pavel Florenskij; in lui [...] le stesse idee erano apparse, riunendosi, svolgendosi in steli e foglie di pensieri, come in me oggi giorno", raccontava già nel 1977. "Va da sé, su di lui aveva sfolgorato ciò che su di me barlumava, dentro di lui s'era incastonato ciò che in me aveva lasciato una tenuissima im-

pronta, ma tanto più l'essenziale identità mi sbalordiva, ritornandomi costante nel cuore" (E. Zol-la, *Prefazione*, P. Florenskij, *Le porte regali*, Milano 1977, p. 11).

Ikonostas, frutto delle lezioni tenute all'Accademia moscovita sulla filosofia del culto, sintesi parziale dei molteplici rapporti intessuti da Florenskij con l'ambiente simbolista e non solo, è ormai considerabile e considerato un classico del pensiero orientale, punto di congiunzione con una filosofia occidentale vicina e distante, in un certo senso mutila, ma poi qui perfettamente rielaborata.

Antonio Maccioni

M. Elia, *VChUTEMAS. Design e avanguardie nella Russia dei Soviet*, Lupetti, Milano 2008

Aperti a Mosca dal 1920 al 1926 come scuola d'arte (e fino al 1930 con denominazione e prospettive differenti), vicini al Bauhaus nel tentativo di porre in relazione la creazione artistica al mondo della produzione industriale, i laboratori del VChUTEMAS divennero fucina di artisti nuovi, che si muovevano per la pittura, la scultura, l'architettura, che si formavano nei diversi settori industriali, dall'arte grafica al design, al tessuto, fino alla ceramica, alla lavorazione del legno e del metallo. Fu il decreto del Consiglio dei commissari del popolo, risalente al 19 dicembre del 1920 e firmato da Lenin, come ricordato nel 1996 da L. Komarova, che istituì ufficialmente gli atelier: secondo il documento, l'obiettivo formativo non era semplicemente artistico, quanto piuttosto artistico-industriale. Rispetto agli SGChM vennero infatti ridotti i laboratori di pittura a discapito dell'area figurativa e a favore di quella produttiva.

L'istituto venne guidato da tre differenti rettori che si susseguirono nel tempo, S. Ravdel' (1920-1923), V. Favorskij (1923-1926), P. Novickij (1926-1930), che ovviamente influirono sull'orientamento generale e sulla definizione degli obiettivi. Ravdel' tentò fin dal principio di servire al rapporto in senso programmatico tra facoltà produttive e facoltà non produttive; con l'approssimarsi del rettorato di Favorskij, anche alla luce della mancata svolta richiesta in modo ben più incisivo dalle volontà fondative dell'istituto, i rapporti tra i due schieramenti diven-

nero in modo imprevisto sempre più tesi. Durante gli anni Dieci, e quindi in particolare all'inizio degli anni Venti, si assisteva comunque a una tappa preparatoria nella formazione di un nuovo stile e di una nuova tendenza, che passava prima di tutto per la distruzione degli stereotipi tradizionali a opera delle correnti artistiche di sinistra, che già spianarono la strada a quelle prolusioni fondative che portarono alla nascita del VChUTEMAS in quegli anni.

In un clima di grandi trasformazioni "una nuova generazione di artisti si fece avanti", e "i sostenitori del 'nuovo per tutti' iniziarono a identificarsi con le masse dei lavoratori e ad affiancarsi a esse". Lo fecero "invocando, mediante opuscoli, manifesti, cataloghi, programmi e conferenze, la necessità di integrare l'arte nella vita quotidiana". Per questo "i loro appelli si mostrarono tanto appassionati, veementi e radicali da influenzare il disegno e il ri-disegno di oggetti comuni e, soprattutto, da sviluppare una nuova concezione della comunicazione di massa e nuove idee di sviluppo delle città". Bandendo ogni forma di naturalismo e di realismo, rifiutando ogni forma di imitazione della natura, si richiedeva "un cambiamento nella percezione e nella comprensione dell'arte stessa. Un compito difficile, che ebbe le sue premesse fondamentali nei primi anni del XX secolo con le avanguardie artistiche russe" (pp. 9-10).

Avvenne così che "le aule aprirono le porte alle realtà artistiche circostanti, l'accademismo venne accantonato e gli insegnanti ebbero l'opportunità di impostare un nuovo modello di didattica basandosi sull'esperienza personale" (p. 21). Eppure, "la chiusura nei confronti della tradizione e dell'accademismo, se da un lato favorì lo sviluppo della ricerca creativa, dall'altro produsse la distruzione di un sistema didattico ripetutamente collaudato del quale si avvertì la mancanza" (p. 23).

Venne stabilito che la formazione avrebbe dovuto abbracciare la molteplicità settoriale delle conoscenze disponibili, dalla tecnica all'arte, fondendo l'istruzione artistica con l'attività materiale, superando in qualche modo il divario tra arte e vita, tra artista e lavoratore, interagendo con problematiche ben più ampie e più complesse di quanto potrebbe apparire nel volume curato da Marco Elia. In que-

sto modo “i singoli generi artistici iniziarono a essere concepiti come elementi di un complesso unitario, nel quale tutte le discipline si sarebbero potute arricchire e integrare l’una con l’altra contribuendo, ognuna con i propri strumenti, a risolvere i compiti della progettazione e della produzione” (p. 26).

Quando nel 1923 la direzione dei VChUTEMAS passò nelle mani di V. Favorskij (pedagogo, artista, teorico dell’arte), si giocò lo scacco alle facoltà produttive. Il nuovo rettore finì con l’esonerare dall’insegnamento molti fautori delle discipline propedeutiche (come Rodčenko, Ladovskij e Papova, sostenitrice delle teorie del Costruttivismo). Una volta “eliminati i creatori delle materie propedeutiche”, le unità didattiche di Grafica, Superficie e colore e Volume lasciarono il posto al Disegno, a Pittura e Studio del colore, Rilievo e Scultura figurativa. Si trasformarono in “semplici prove che precedevano il passaggio al rilievo e alla scultura figurativa ‘a tutto tondo’” (pp. 57-58). Con la fine del rettorato di Favorskij i laboratori furono pronti per iniziare un graduale percorso incontro alla fine.

Marco Elia, autore di un volume ai VChUTEMAS dedicato (e poi nutrito attraverso schede e repertori iconografici), è architetto, dottore di ricerca e docente di Disegno industriale e Progetto del mobile presso l’Istituto superiore di design di Napoli. Nel tentativo di stabilire e rivalutare il rapporto tra design e avanguardie negli anni direttamente successivi alla Rivoluzione di Ottobre, ha il merito di aver rinvangato su un argomento vagamente sviscerato e poco riproposto dall’editoria italiana. Ai fondamentali risultati di un lavoro più ampio e diffuso (L. Komarova, *Il VChUTEMAS e il suo tempo. Testimonianze e progetti della scuola costruttivista a Mosca*, a cura di A. Latour, traduzione di R. Chiummo, Roma 1996) si aggiunge ora il breve percorso che è possibile intravedere in *VChUTEMAS. Design e avanguardie nella Russia dei Soviet*. Si tratta di uno studio che, per ragioni puramente “settoriali”, come è chiaro, tende a lasciar cadere numerosi presupposti, autori e aspetti controversi, legati alle più disparate discipline. Molto altro si potrebbe riscoprire e, forse, un giorno, lo si farà.

Antonio Maccioni

M. Voždová – J. Špička, *Francouzská a italská dramatická tvorba na moravských a slezských divadelních scénách*. Vydavatelství Univerzity Palackého, Olomouc 2007

Come scrive in apertura del suo saggio uno dei due curatori “seguire la storia lunga più di un secolo degli allestimenti degli autori italiani in Moravia vuol dire rivivere la storia del diciannovesimo e del ventesimo secolo”, perché si possono seguire l’alternarsi delle mode, le eventuali censure di regime e le interpretazioni tendenziose che portano ora alla ribalta un Goldoni in salsa soc-realista, ora un neorealismo politicamente impegnato, ora ancora un oscuro autore minore a scapito del troppo impegnativo Pirandello. Il volume *Francouzská a italská dramatická tvorba na moravských a slezských scénách* [La drammaturgia francese e italiana sulle scene della Moravia e della Slesia] diventa così molto più che un semplice catalogo d’archivio accompagnato dall’apparato editoriale dei due curatori Marie Voždová e Jiří Špička. Il tomo consta di 600 pagine e si divide in due sezioni geografiche: la Voždová (vice direttrice della Cattedra di Lingue e Letterature Romanze all’Università Palacký di Olomouc) introduce la storia delle fortune teatrali francesi, Špička (docente di letteratura italiana alla stessa Università di Olomouc) si dedica poi a quelle nostrane (per il lettore che non conosca il ceco rimandiamo a un buon riassunto italiano relativo alle nostre fortune drammaturgiche in Moravia: J. Špička, “Il teatro italiano in Moravia nel XIX e XX secolo”, *Humanitas Latina in Bohemis*, a cura di G. Cadornini e J. Špička, Albis-Fondazione Cassamarca, Kolín-Treviso 2007, pp. 243-252). Per quanto non mappi la regione politicamente e storicamente centrale dell’odierna Repubblica ceca, ovvero la zona geografica di Praga e della Boemia, pur tuttavia il quadro offerto da Špička ci aiuta ugualmente a leggere in filigrana l’atteggiamento e i gusti di un popolo riguardo ai grandi nomi del teatro italiano: se si poteva prevedere che un classico come Goldoni figurasse con una certa continuità in cima alle classifiche del gusto e fosse il più frequentemente allestito, vedere nomi come quello di Eduardo De Filippo o di Silvio Pellico denotano già una peculiarità ricettiva e dei

metodi di interazione specifici fra la cultura teatrale italiana e quella moravo-slesiana.

Fra le curiosità segnalate da Špička nel suo bel saggio, che aiuta il lettore ceco a situare storicamente ed esteticamente i vari autori menzionati, c'è appunto la *Francesca da Rimini* del pensatore risorgimentale: nella Brno che lo vide prigioniero alla fortezza dello Spielberg, Pellico godette infatti nel 1922 della prima cecoslovacca della sua tragedia, in occasione del centesimo anniversario della sua incarcerazione. Ad ogni modo l'opera non ebbe un particolare successo e, svolto il suo ruolo di iniziativa memoriale, non ritornò più sulle scene morave. Un autore che invece torna a più riprese, anche se a tratti manipolato, è Goldoni, che risulta in assoluto l'autore italiano più rappresentato sulle scene teatrali in questione (la cinquina dei più presenti è completata da Carlo Gozzi, Niccolò Machiavelli, Luigi Pirandello e Eduardo De Filippo). Ancora sul finire del diciannovesimo secolo Goldoni ebbe la sua prima assoluta nelle terre dell'odierna Repubblica ceca, al Teatro nazionale di Praga, e il curatore del volume ci ricorda come per i primi vent'anni del secolo appena trascorso fossero comunque pochi i ritorni del teatro italiano, stante anche la relativa povertà della offerta. Con l'avvento di Pirandello e lo sviluppo socio-culturale della prima Repubblica cecoslovacca indipendente (1918-1938) le acque si smuovono: il premio Nobel siciliano diventa così il primo concorrente di Goldoni nella frequenza e nella coscienza culturale dei cechi e dei moravi (per ben due volte egli visitò anche Praga). Per l'area geografica cui il volume è dedicato poi, è giusto ricordare come in Moravia venissero messe in scena ben 16 opere pirandelliane (quasi la metà della sua opera dunque), ma che purtroppo vaste aree della sua creazione vennero totalmente trascurate, tanto che, quasi fosse moda passeggera, il suo nome scomparve dai cartelloni quasi di colpo. Si avvicinavano comunque i tempi dei totalitarismi, che imposero ovviamente il loro dazio nell'interpretazione, quand'anche non proprio nella scelta, delle *pièce* rappresentabili: l'*Enrico IV* di Pirandello fu appunto bloccato a Brno, dopo che l'armistizio dell'8 settembre '43 indusse i nazisti che occupavano Boemia e Moravia a vietare le opere italiane. E se fra

le personalità in qualche modo coinvolte nella politica culturale fascista venne rappresentato in Moravia l'ebreo Aldo De Benedetti, con le sue disimpegnate commedie dei "telefoni bianchi", nel secondo dopoguerra è invece il comunismo di ispirazione stalinista a imporre paletti e preferenze agli autori di una nazione, l'Italia, ufficialmente appartenente al campo della "reazione capitalista". In particolare dalla presa di potere dei comunisti cecoslovacchi nel febbraio 1948 in poi, i repertori drammaturgici moravi e slesiani sono ovviamente legati alla stringente maglia politico-culturale del partito al potere, che vede in Goldoni (o meglio in un Goldoni adattato e modellato agli scopi del momento e al "popolo socialista") una voce sicura e aproblematica, quando non addirittura un rappresentante ante-litteram della lotta "contro i padroni" (Špička ricorda che *Il servitore di due padroni* fu una delle opere più adattate anche nell'Unione sovietica). Fatto sta che dal '48 al '57 in Moravia Goldoni fu l'unico italiano rappresentato. Solo con l'atmosfera del disgelo dei paesi del Patto di Varsavia (anche se il periodo di maggiore libertà espressiva è diverso di paese in paese) anche in Moravia si diversifica il repertorio teatrale italiano e spuntano nomi nuovi e interessanti: Eduardo, sul quale si specializza con merito il teatro cittadino della bella città morava di Olomouc (*Il sindaco del rione Sanità*, *Le voci di dentro*), o le opere di autori più noti come sceneggiatori cinematografici (Nicola Manzari e Tullio Pinelli), mentre risorge un limitato interesse per Pirandello, e Gozzi e Goldoni, nella loro qualità di classici, si difendono sempre bene. Purtroppo la ricchezza dell'offerta sarà nuovamente castrata con l'arrivo dei carri armati sovietici e con il ventennio della "normalizzazione" (1968-1989), di modo che, come giustamente lamenta Špička, le voci davvero moderne e originali non giungeranno quasi affatto sulle scene morave e slesiane: Pier Paolo Pasolini, Carmelo Bene, Giovanni Testori, Diego Fabbri saranno del tutto esclusi, e anche a Praga si vedranno di rado. Avvicinandoci ai nostri giorni, non possiamo che ricordare con il curatore l'*affaire* Dario Fo, che sarebbe stato gradito alle autorità cecoslovacche per il suo orientamento "progressista" e per gli spunti anticlericali, ma che nel 1979, con un atto ufficiale di protesta contro la

persecuzione dei membri del dissenso cecoslovacco di Charta 77, vietò la messinscena delle proprie opere in tutta la repubblica socialista.

Qual è la situazione post-rivoluzione di velluto e quella attuale? Purtroppo non eccessivamente rosea, ci viene detto: sono pochissimi gli autori nuovi che possono essere trovati nel puntuale elenco delle rappresentazioni presente in fondo al volume, che parte dall'Ottocento (fondazione dei teatri stabili in lingua ceca) e arriva fino al 2007. Goldoni rimane un *evergreen*, fra gli adattamenti atipici figurano ad esempio la dura allegoria di Cesare Zavattini, *Come nasce un soggetto cinematografico*, o un paio di presenze di Lina Wertmüller (davvero non si è trovato nulla di meglio?), mentre specificità tutta morava sembra essere la riscrittura teatrale dei soggetti felliniani. Ricordiamo dunque sulle scene di Brno *La strada*, *Ginger e Fred* o *Le notti di Cabiria*, che per quanto in modo atipico testimoniano il richiamo sempre vivo dei nomi più universali dell'arte italiana. Sempre a Brno, veniamo a sapere da questo ricco saggio introduttivo alla parte italiana, è viva la tradizione della commedia dell'arte.

Quali dunque i meriti di questa pubblicazione, utile anche agli studiosi italiani di teatro e di culture comparate? Da un lato, scorrendo l'elenco delle messe in scena, ci si fa un'idea piuttosto netta delle alterne fortune politiche e dei mutamenti del gusto nei rapporti fra Italia e Moravia, nonché fra mondi culturali italiano e ceco *tout court*; dall'altro il saggio dedicato all'Italia offre al lettore ceco uno spaccato molto chiaro e dettagliato della nostra arte scenica, soprattutto di autori come Eduardo De Filippo o Machiavelli, che, stanti le loro tipicità storico-geografiche, sono ottimamente introdotti e "mediati". Un ottimo esempio di lavoro d'archivio e consultazione di materiali d'epoca, che dimostra come si possano mettere a disposizione del pubblico dei lettori comuni e degli specialisti i mezzi forniti dalle istituzioni culturali statali.

Massimo Tria

M.P. Pagani, *I mestieri di Pantalone. La fortuna della maschera tra Venezia e la Russia*, Angelo Colla Editore, Costabissara (Vi) 2007

Lo studio di Maria Pia Pagani sulle peregrinazioni della maschera di Pantalone in Russia è uscito in occasione del terzo centenario della nascita di Carlo Goldoni, presso l'editore Angelo Colla, all'interno della Collana di studi e ricerche sulle culture popolari venete.

L'introduzione di Sisto Dalla Palma propone una riflessione sulle relazioni della commedia dell'arte con la cultura russa, non solo teatrale. Da subito emerge come la commedia sia stata protagonista di intrecci col mondo popolare e ortodosso, oltre che fonte di ispirazione per l'ambito culturale. Spetta al teatro russo del Novecento il compito di far fruttare l'incontro col teatro italiano, non solo della commedia e di Goldoni, ma anche di grandi attori come Salvini, Rossi e la Duse, di cui si ricordano fortunate tournées.

Come sottolinea Sisto Dalla Palma, è possibile riconoscere nel lavoro di ricerca di Miklaševskij, Mejerchol'd, Vachtangov, Evreinov, una straordinaria stagione di rinnovamento della scena teatrale attraverso la commedia (p. XVIII), che passa per uno studio approfondito dei tipi e delle maschere, come di quel "perfetto uomo di mondo" (p. 3) che fu Pantalone.

È con una analisi dell'opera di Miklaševskij che si apre lo studio di Maria Pia Pagani. Rileggendo *La Commedia dell'Arte o Il teatro dei commedianti dei secoli XVI, XVII, XVIII*, la studiosa ha colto quei passi capaci di restituire un tutt'intero della figura di Pantalone. Miklaševskij non si limitò a intraprendere uno studio filologico della commedia, poiché operò con l'intento di farla rivivere sulla scena attraverso le sue collaborazioni con Evreinov e Mejerchol'd. Senza dubbio quest'epoca presenta una straordinaria fioritura di sperimentazioni caratterizzate dall'innesto del seme dell'"improvvisa" sul fertile terreno degli Studi; tuttavia la raffinatezza del libro della Pagani ci conduce verso apparizioni meno note del mondo della maschera in Russia, quando ad esempio l'autrice cita e commenta la monografia (pubblicata postuma) di Aleksej Karpovič Dživelegov e gli articoli di Stefan Stefanovič

Mokul'skij degli anni '40.

La Pagani ha saputo intrecciare sapientemente studi russi e italiani sull'argomento, cambiando di volta in volta lente prospettica: ha così riletto la trascrizione di una conferenza di Ettore Lo Gatto degli anni '50 e '60, dal titolo "L'influenza del teatro italiano sul teatro russo" (p. 22), dove il nostro insigne slavista sottolineava l'importanza dell'opera di Vladimir Nikolaevič Peretc.

Questo percorso di ricostruzione filologica appartiene al primo dei cinque capitoli del libro, intitolato *I volti del magnifico*.

Con un accenno a un articolo del '55 di Anton Giulio Bragaglia sulla natura istrionica di Pantalone, si apre il secondo capitolo, *Il giullare Pantalone*, il cui titolo riprende un racconto di Nikolaj Semenovič Leskov. *Skomoroch Panfalón* (titolo originale dell'opera) offre alla Pagani la possibilità di penetrare la questione dello stitilismo nell'ortodossia russa, e di vedere come questo si possa ricongiungere alla giullareria attraverso l'incontro di Ermio con Pantalone, noto come colui "che tiene allegri tutti gli abitanti di Damasco" (p.35).

Nel terzo capitolo, *Far orecchie da mercante*, viene analizzata una bylina, un antico canto popolare, che ha per protagonista un veneziano. Il testo, dal titolo *Solovej Budimirovič*, è tradotto dalla Pagani a seguito di un commento della storia, ambientata a Kiev.

Nel ritrarre i vari aspetti di Pantalone, l'autrice non manca di menzionarne l'avarizia. Con l'indagine di questo carattere peculiare della maschera veneziana, si apre il capitolo *San Pantalone, medico dei bisognosi*, dove il rapporto controverso tra Pantalone e il Dottore trova "un significativo riscontro nella figura di san Pantaleone da Nicomedia, giovane medico professatosi cristiano, che ricevette il martirio nell'anno 305 d.C." (p. 63). La figura di san Pantaleone è protagonista di un antico testo agiografico (*Il martirio del santo e glorioso martire san Pantaleone*) di un anonimo autore greco, che la Pagani esamina offrendo la possibilità di comprendere i punti di contatto tra la maschera e il santo, accomunati dall'essere soccorritori "dei bisognosi".

L'infiltrazione del codice della commedia in terra russa ha radici lontane e appartiene alla fascina-

zione che l'arte italiana ha sempre suscitato fin dai tempi dell'Impero zarista: la conoscenza dei tipi e delle maschere risale ai tempi della corte di Anna Ioannovna. A ciò si riferisce l'ultimo capitolo del libro, dal titolo *Il celebre veneziano*, che cita la raccolta Peretc, "basilare testimonianza dell'attività spettacolare proposta dai professionisti della Commedia dell'Arte alla corte russa nel triennio 1733-1735" (p. 73).

L'Appendice propone una traduzione di alcuni testi della raccolta Peretc e della raccolta Tichonov, dove la figura di Pantalone è protagonista dell'azione.

La gravidanza storica delle traduzioni goldoniane di Aleksandr Valentinovič Amfiteatrov, pubblicate solo in parte nel 1922, è trattata nell'ultimo capitolo e rivela il ruolo avuto dall'intellettuale e giornalista russo e dalla moglie, le cui lettere sono riportate in Appendice a testimonianza dell'intenso lavoro svolto dai coniugi.

Chiude il libro una sentita e acuta testimonianza di Erik Amfitheatrof, nipote del grande traduttore goldoniano. In queste pagine egli ripercorre brevemente la vicenda umana e professionale di Aleksandr Valentinovič, ricongiungendola all'intenso periodo storico e commentando la risonanza, talvolta positiva, talaltra negativa, che l'opera di questi ha avuto in Russia.

Per la varietà dei documenti analizzati e proposti, lo studio della Pagani si rivela particolarmente prezioso e originale, caratterizzato da una tessitura che segue un disegno tematico, e non prettamente cronologico, in grado di restituire la complessità e l'intensità dei rapporti che si intrecciarono tra intellettuali russi e italiani a favore della Commedia.

Erica Faccioli

A. Popovič, *La scienza della traduzione. Aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva*, Hoepli, Milano 2006

Nell'ambito della testologia e della critica del testo uno dei nomi più significativi rimane ancora oggi, a ventiquattro anni dalla sua morte, quello di Anton Popovič il quale si conferma esponente di spicco della scuola slovacca, di cui, per quanto concerne l'ambito della letteratura e della traduzione, risul-

ta essere il promotore della rifondazione delle basi di quest'ultima. È proprio con il testo del 1975, *La scienza della traduzione*, che Popovič scava – fino a trovare il seme – per riscrivere l'intera disciplina sotto vere e proprie regole scientifiche (grazie altresì all'accurata ricerca di una nuova terminologia): dimessi sono infatti i vecchi termini come “testo di partenza” e “testo d'arrivo”, per favorire l'entrata in vigore di un lessico decisamente più accurato e attento come “prototesto” e “metatesto”. Il teorico slovacco non è, nell'ambito della semiotica, un teorico a sé stante: i suoi studi, i suoi interessi si possono rintracciare propriamente nel filone di ricerca e d'innovazione voluto e ideato da Roman Jakobson il quale, con il suo *Aspetti linguistici della traduzione* (1959), apre un primo spiraglio per la possibilità di slegare la scienza della traduzione dal suo progenitore più prossimo, ovvero la teoria della letteratura e la critica letteraria.

Jakobson, agli albori della nuova disciplina, parla già di “anisomorfismo delle lingue”, che rende addirittura inefficace la disperata ricerca degli equivalenti di una parola da parte del traduttore e pone le basi per un possibile studio scientifico della traduzione. Sarà Ljudskanov nel 1975 a spostare l'attenzione verso l'ambito della semiotica: “il suo posto è nella semiotica, non nella linguistica, letteratura, ecc.” (p. XII). Merito indiscusso di quest'ultimo sarà la volontà di far coesistere insieme quelle che, a un occhio meno attento, sembrano eterne rivali: la scienza e la creatività. La “scienza della traduzione” che, allo stesso tempo, diventa un'arte. Sarà lo stesso Popovič a ribadire e arricchire questo concetto: “il traduttore creativo [...] accoglie [la teoria] perché se ne sente arricchito e aiutato in modo affidabile” (p. XIV). E aggiunge: “la preparazione teorica non ha mai fatto male a nessun traduttore” (p. XXVII). Sono la teoria e la scienza che rendono l'arte e la creatività personale eccellenti. La traduzione diventa allora un'arte, nasce da un testo artistico, ma lo diventa a sua volta. È ossimero a tutti gli effetti, in quanto ripetibile e in egual misura irripetibile.

Aspetto fondamentale dell'opera di Popovič è quello di “traduzionalità” (da non confondere per nessun motivo con quello di “traducibilità”), che sta a indicare tutti quegli aspetti o tratti somatici che

qualificano un testo come tradotto e, di conseguenza, la consapevolezza dell'esistenza di uno scritto originale da cui poi è nato il testo che il lettore sta fruendo. Da questo il teorico slovacco parte per la sua definizione di “prototesto”, il testo primario, e il “metatesto”, appunto il testo tradotto o secondario. Altro punto cardine dell'ideologia popoviciana è il credere nel luogo comune che vede il traduttore come elemento fondamentale e fondante del processo traduttivo da cui scaturiscono le categorie di relazione con il “prototesto” (sul quale il traduttore lavora), che possono risultare armoniose o conflittuali. Trattandosi di un mero approccio scientifico, Popovič non dimentica di approfondire analiticamente alcuni aspetti tecnici del lavoro del traduttore, come la relazione che si instaura tra quest'ultimo e i dizionari bilingue e il più vasto problema dei sinonimi. L'autore sminuisce il valore di questo genere di dizionari in quanto, essendo frutto di un lavoro d'interpretazione effettuato da parte del compilatore, scivolano fuori dalla stessa categoria di dizionario. Probabilmente, ancora più dura è la presa di posizione sui sinonimi che dichiara inesistenti, in quanto irreali sia nella sfera intralinguistica sia in quella interlinguistica. Il traduttore si trova così davanti a sinonimi fornitigli che possono risultare inappropriati o addirittura fuori luogo rispetto al tipo di operazione che sta svolgendo. Quest'ultimo argomento è di fondamentale importanza per mettere in risalto il punto di vista di Popovič, il quale forgia un connubio tra tecnica e arte, che, quando tratta di aspetti scientifici, non si limita a profetizzare teoremi astratti, bensì si cala nel quotidiano, nelle pratiche, nelle tecniche, nella risoluzione di problemi (di cui il lavoro del traduttore è pieno). Come si è voluto far notar in precedenza, Popovič non è uno scrittore a sé stante: conosce la tradizione critica passata o contemporanea, e la rielabora facendola propria. In altre parole, ritorna al concetto espresso da Jakobson riguardo alle “lingue anisomorfe”, per studiare la distinzione tra un possibile traduttore “fedele” e uno “libero”. Il teorico inoltre rifiuta entrambe le definizioni, poiché le considera da una parte inconciliabili con la “scienza della traduzione”, dall'altra lontane dalle autentiche circostanze in cui il traduttore si trova a operare. Egli

non può essere né libero né fedele, in quanto deve sostenere una funzione di mediatore tra il contesto culturale emittente e i codici prestabiliti della cultura ricevente, cercando di combattere i limiti che questo passaggio comporta e di creare il frutto di questa riverbalizzazione del *prototesto*, rendendolo fruibile al lettore nel suo contesto culturale.

Questo passaggio del testo tra culture può apparire, agli occhi del traduttore, come armonioso o conflittuale (ecco, appunto, la sostituzione da parte di Popovič dei vecchi termini “libero” o “fedele” con una più appropriata e moderna terminologia). Il traduttore ha un compito chiave, è colui che può “aiutare” o “danneggiare” l’opera. E su questo l’autore è ben chiaro: basta una semplice svista o infrazione delle proporzioni espressive per determinare un cambiamento di contenuto o, cosa ancor più grave, un suo capovolgimento. La relazione che intercorre tra due culture è un elemento vitale per chi lavora nell’ambito della traduzione: una relazione fragile, delicata, quasi come un composto chimico in cui bisogna sempre stare attenti a mantenere un equilibrio costante tra i suoi elementi. Ma, allo stesso tempo, la caratteristica principale di una traduzione è la presenza – al suo interno – di elementi varianti (in caso contrario, si tratterebbe di una copia) e di elementi invariati (altrimenti, si tratterebbe di un testo che non ha nulla a che vedere con il “prototesto”). Ogni traduttore assume un proprio atteggiamento “politico” davanti al testo d’origine, da cui scaturisce l’individuazione degli elementi dominanti e il riconoscimento di un lettore modello e della sua cultura (a cui far riferimento). Quello che Popovič reputa particolarmente difficile è l’individuazione dello stile del traduttore, pur essendo in certo senso una caratteristica personale, poiché viene spesso dato per scontato da parte del fruitore. Per stile si vuole intendere tutto ciò che sta al di fuori delle pratiche traduttive più evidenti, come le aggiunte, le omissioni le specificazioni, e così via. Ne consegue l’importanza di trovare e applicare categorie ben definite di stile e di cambiamento in riferimento alla traduzione. Popovič ne indica diverse: la “corrispondenza stilistica”, in cui tutti i tratti stilistici son ben conservati; la “sostituzione stilistica”, in cui il traduttore ricorre al-

l’artificio della sostituzione collocando, al posto delle espressioni ricorrenti di una cultura, quelle della cultura ricevente; l’“inversione”, che si trova in antitesi con la traduzione “verso a verso”; il “rafforzamento stilistico”, in cui vengono consolidate alcune delle caratteristiche espressive della cultura ricevente; la “tipizzazione stilistica”, in cui vengono “rotte” le norme d’espressione e la descrizione avviene mediante slang o creolizzazione di un preciso contesto sociale; l’“individuazione stilistica”, in cui l’idioletto espressivo del traduttore funge da padrone; l’“indebolimento stilistico”, in cui a fungere da padrone è un maggior conformismo o l’accessibilità stilistica; il “livellamento stilistico”, in cui prevale il cambiamento nella valutazione dell’espressione; il “residuo stilistico”, in cui il crescendo stilistico del “prototesto” viene indebolito dal traduttore.

A dimostrare quanto accurata sia l’analisi dello scrittore slovacco è la parte conclusiva della sua stessa opera maestra, in cui non si trascura la fase finale del processo traduttivo, ovvero il rapporto che si instaura con la cultura ricevente e i meccanismi tipici dell’industria editoriale (inteso come rapporto-scontro fra redattore e traduttore), la politica aziendale delle case editrici (che riflettono gli immutati problemi tra chi fa arte o si occupa di arte, e chi dell’arte ne fa invece un ideale economico). Inoltre, nel caso della traduzione, questo rapporto è forse ancor più delicato a causa di prese di posizioni pre-concettuali, in quanto il traduttore spesso si pone come rappresentante della cultura emittente del testo, mentre il redattore si fa portavoce-guardiano della cultura e della società che riceve l’opera tradotta. A trentaquattro anni dalla sua stesura, l’opera di Popovič risulta ancora oggi di una sconvolgente attualità, ponendosi come punto fermo per la “traduttologia”, con tutta la sua forza e la sua vitalità. Quella dello studioso slovacco è un’opera che si rivolge a chiunque: a chi si occupa di traduzione sia a livello pratico che teorico, e a chi è interessato a immergersi in una lettura che realmente affronta tutti gli aspetti di questa controversa disciplina. E anche quando è evidente che Popovič non vuole realizzare un’introduzione che miri alla sola pratica o alla scienza della traduzione è quasi impossibile non percepire quella linfa vitale che la sua opera

racchiude in sé, e l'ampio respiro che lascia prefigurare a un concetto così ampio come quello della "traduzione".

Dario Ravalli

A. Lûdskanov, *Un approccio semiotico alla traduzione. Dalla prospettiva informatica alla scienza traduttiva*, a cura di B. Osimo, Hoepli, Milano 2008

Quando nel 1967 il semiotico bulgaro Aleksandăr Lûdskanov pubblica per la prima volta *Preveždat čovekăt i mašinata* [Traduzione umana e automatica], la pratica della traduzione ha già da tempo acquistato una dimensione "cosmica", una frequenza e un'urgenza applicativa proporzionale alla crescita del numero di informazioni (politiche, scientifiche, artistico-letterarie, mediatiche) che si vogliono interculturalmente condividere. Anticamente "fenomeno" eccezionale e bizzarro, la traduzione è ormai, negli anni Sessanta del XX secolo, un "fatto" socialmente essenziale.

Su questo sfondo, in cui la pratica traduttiva galoppa ben oltre i progressi effettivi della teoria, Lûdskanov sente come improrogabile la necessità di una revisione e di un approfondimento teorico della traduzione stessa. Del resto "non esistono traduttori che 'fanno a meno' della teoria: esistono [semmai] traduttori che non fanno di farne uso" (Bruno Osimo), con il conseguente pericolo di scelte e soluzioni pratiche poco coerenti e uniformi.

La soluzione di qualunque problema traduttivo ("fondamentale", "specifico" o "particolare"), secondo Lûdskanov, deve essere riposta nella strategia generale che si assume, ovvero nella definizione stessa della traduzione, del suo oggetto e del suo scopo. Da qui l'esigenza di un modello generale della traduzione "e del processo mediante cui si realizza, senza considerare il genere testuale, il codice da e verso cui si traduce, e la natura del soggetto traducente" (p. 3). Questo presuppone, naturalmente, un approccio squisitamente scientifico nei confronti della traduzione e un uso prediletto di metodi esatti di ricerca. Non a caso, per una decina di anni, Lûdskanov lavora sulla scienza della traduzione a stretto contatto con quasi esclusivamente matematici.

Il mondo (inteso come l'insieme degli ambiti del

reale) esibisce delle "regolarità" che possono essere astratte, studiate e riapplicate, e "questo – come direbbe Saunders Mac Lane – è il motivo per cui la matematica è efficace".

Forte di questa convinzione, Lûdskanov sostiene la possibilità di rintracciare, in qualunque genere testuale, criteri tecnico-matematici costanti di traduzione... tanto più se si pensa che "anche la poesia, anche l'emozione sono, in termini biologici, informazioni" (Osimo).

Precisamente, per Lûdskanov, il problema della traduzione è nient'altro che un "caso particolare della modellizzazione delle attività creative" (p. 2), ove per "modellizzazione" egli intende, *lato sensu*, "la costruzione di un oggetto simile", e, *stricto sensu*, "la riproduzione a macchina di alcune attività umane" (p. 25).

La questione uomo-macchina, nata dall'idea post-industriale che la mente e il linguaggio siano in qualche modo descrivibili all'interno di un paradigma computazionale e quindi meccanicamente riproducibili, è già al tempo di Lûdskanov "uno dei più grandi e coinvolgenti problemi del mondo contemporaneo" (p. 1). In effetti, dai calcolatori di prima generazione alla nuovissima "informatica affettiva" dei laboratori di San Francisco, la domanda è sempre la medesima: che grado di analogia può sussistere e sussiste realmente tra l'essere umano e un computer?

Declinata nel caso specifico qui analizzato la questione diventa: è possibile algoritmizzare e realizzare con la macchina il processo traduttivo? In un pugno di parole: è possibile una traduzione automatica?

La risposta di Lûdskanov passa attraverso una concezione semiotica della traduzione e dunque attraverso il concetto di segno. Segno è qualunque oggetto materiale che "viene usato nel processo comunicativo nella lingua accettata per divulgare informazioni relative a fatti, pensieri, stati emotivi e volitivi. [...] La peculiarità di tutti i segni sta nel fatto che significano qualcosa, hanno significati. [...] Il significato (o meglio la descrizione del significato) di un segno linguistico è la realizzazione della sua traduzione attraverso uno o più segni". Dunque, il processo traduttivo è sostanzialmente un processo

di trasformazione semiotica.

Questa definizione permette di conquistare una teoria unica e generale della traduzione come scienza, il cui oggetto specifico è esattamente lo studio delle trasformazioni semiotiche. Inoltre, collegando la traduzione alla semiotica, Lûdskanov pone le condizioni per la descrizione del processo traduttivo in termini formalizzanti e matematizzanti, nonché per la possibilità effettiva di una traduzione automatica.

Le conseguenze di una simile posizione sono quanto mai audaci. Innanzitutto, il metodo scientifico deve coinvolgere qualunque tipo di testo e di linguaggio... compreso quello poetico e artistico. Contro qualunque sentimentalistica o spontaneistica concezione letteraria della traduzione, Lûdskanov sostiene che ogni testo tradotto, anche poetico, deve essere il frutto di uno studio razionale. La scienza della traduzione ha a che fare con il metodo, non con la tipologia del testo in sé.

Che sia applicata a un genere piuttosto che a un altro, ogni traduzione è intrinsecamente creativa, ogni traduzione è inesorabilmente incompleta, ogni traduzione presuppone l'esistenza di un sistema di riferimento comune a emittente e ricevente attraverso cui trascinare il "sostanziale", l'"invariante".

In *Preveždat čovekät i mašinata*, Lûdskanov spiega e spiega tutto questo con una chiarezza generosa e puntuale. Quarant'anni dopo la sua prima edizione bulgara, Bruno Osimo lo propone al pubblico italiano, seppure non integralmente: i capitoli più ostici e più tecnici sono stati omessi a favore di una maggiore fluidità. Trasformando il titolo in *Un approccio semiotico alla traduzione*, Osimo vuole senza dubbio sottolineare la grande novità di Lûdskanov: l'aver esplicitato ciò che in Roman Jakobson rimane accennato e disperso, e cioè la convinzione che il processo traduttivo sia essenzialmente un processo di trasformazione semiotica.

Questo significa parlare della traduzione in termini rigorosamente scientifici, il che non vuol dire parlarne in termini assoluti, *ad unguem*: nella sua descrizione del mondo, anche la scienza lascia dietro di sé un residuo, una sbavatura. Una traduzione

scientifico-semiotica è comunque, anzi è "per definizione" una traduzione incompleta. L'importante è che questa incompletezza non sia lasciata al caso: anche il residuo deve essere studiato, proprio perché non sia omesso, negato o rinnegato. Anche il difetto è funzionale al metodo, il quale deve stabilire una serie di priorità o invarianti da salvare all'inevitabile perdita. Un inciso: significativamente il termine di invariante è mutuato dagli studi di Claude Shannon e Warren Weaver sulla matematica della comunicazione.

In ogni caso, nessun traduttore oggi può dire di sottrarsi a un procedimento di scrematura. Il saggio di Lûdskanov ci fa riflettere sulle modalità di tale procedimento, cioè sui criteri della scelta traduttiva.

Ad una cultura traduttologica come la nostra che guarda con sospetto alle parole "meccanica", "formalizzazione", "matematizzazione", viene proposta coraggiosamente un'analisi scientifico-funzionale del processo traduttivo.

Scrive Lûdskanov:

grazie all'intuito e all'abitudine, ogni soggetto bilingue in un modo o nell'altro traduce. Di conseguenza, la scienza della traduzione all'inizio non ha dovuto occuparsi di "come insegnare all'uomo a tradurre", ma di come insegnargli ad agire in un modo o in un altro per ottenere risultati corrispondenti ad alcuni criteri accettati a priori. Al contrario, dalla nascita dell'idea della traduzione automatica la teoria e la pratica hanno dovuto capire come "obbligare la macchina a tradurre". È evidente che, per sapere questo, bisogna sapere come traduce l'uomo, ciò implica l'analisi del processo traduttivo.

In sintesi, Lûdskanov propone uno studio non più normativo, ma "operativo" della traduzione, che dunque prescinda, almeno in prima fase dalle differenze formali dei generi letterari.

Crolla, in questo modo, qualunque privilegio ascientifico della traduzione artistica e poetica, che, tuttavia, non per questo sarà snaturalizzata. La paura di molti scrittori e traduttori rispetto a una approccio come quello di Lûdskanov riposa, forse, in questa perdita di "immunità". Forse, come scrive provocatoriamente il linguista Tullio De Mauro, il punto è che "le affermazioni scientifiche implicano una responsabilità e questa sembra una circostanza che ogni umanista ha in orrore".

In conclusione, prendendo ancora in prestito le parole di De Mauro, vorrei ricordare che

non per caso nel vocabolario di molte lingue c'è una sola e stessa parola per dire "parlare" e "calcolare", una sola per dire "discorso" e "calcolo", a cominciare dalla solenne e veneranda parola greca *lógos* giù giù fino al napoletano *cunto* e *contare* o al siciliano *cuntu* e *cuntari* o [...] al piemontese *contè*...

Stella Carella

T. Berger, *Studien zur historischen Grammatik des Tschechischen. Bohemistische Beiträge zur Kontaktlinguistik*, [Travaux Linguistiques de Brno 02], Lincom Europa, München 2008

La neonata collana *Travaux linguistiques de Brno* raccoglie nel suo secondo numero gli articoli del boemista/slavista tedesco Tilman Berger dedicati a un argomento decisamente trascurato dalla linguistica diacronica del ceco: il contatto linguistico. Nei cinque articoli apparsi a partire dal 1993 su riviste e pubblicazioni diverse e qui ristampati, Berger applica ad alcuni fenomeni della grammatica storica del ceco i risultati elaborati dalla ricerca ormai pluridecennale sul contatto linguistico e argomenta così in maniera nuova la possibilità che tali fenomeni abbiano avuto origine in passato dal contatto del ceco con la lingua tedesca.

Per determinati mutamenti fonetici e grammaticali l'ipotesi di un possibile influsso tedesco era stata in realtà avanzata già in passato, in taluni casi perfino alla fine dell'Ottocento nei primi lavori di grammatica storica del ceco. Tuttavia, prima gli strali del purismo linguistico contro i germanismi, poi la difficoltà dello strutturalismo a considerare fattori esterni al sistema di una lingua come possibile causa di mutamento hanno fatto sì che dallo studio diacronico del ceco l'eventualità di influssi esterni, in particolare di provenienza tedesca, nell'evoluzione storica della lingua sia stata, se non completamente rimossa, perlomeno fortemente sottovalutata. Ora che gli studi sul contatto linguistico hanno fatto passi da gigante portando questo settore della linguistica a maturare conclusioni empiricamente verificate e a elaborare un solido apparato teorico, e grazie al fatto che le pressioni ideologiche sulla ricerca linguistica ceca sono ormai (quasi) del tutto scomparse, l'invito di Berger a riconsiderare almeno

alcuni capitoli della storia della lingua ceca da questa prospettiva risulta estremamente apprezzabile e del tutto condivisibile.

Il suo auspicio, formulato in maniera esplicita in vari punti, costituisce a dire il vero l'essenza del messaggio che i curatori della collana intendono comunicare con questo secondo numero. In tal senso la postfazione *Bohemistik, Sprachkontakt, Prager Schule* (pp. 71-74) di Bohumil Vykypěl, in cui lo strappo tra la tradizione strutturalista praghese e il "funzionalismo empiristico" che anima la linguistica del contatto viene accuratamente ricucito, non lascia spazio a dubbi.

Nello specifico i lavori di Berger riuniti in questa pubblicazione sono i seguenti: *Überlegungen zur Geschichte des festen Akzents im Westslavischen* (pp. 7-19); *Nové cesty bádání v česko-německých jazykových vztazích (na příkladu hláskosloví)* (pp. 21-28); *Der altschechische "Umlaut" – ein slavisch-deutsches Kontaktphänomen?* (pp. 29-35); *Gibt es Alternativen zur herkömmlichen Beschreibung der tschechischen Lautgeschichte?* (pp. 37-55); *Deutsche Einflüsse auf das grammatische System des Tschechischen* (pp. 57-69).

Tra di loro collegati da una serie di rimandi interni, i primi quattro articoli formano un blocco tematico unico, dedicato a questioni di fonetica diacronica del ceco. Il primo studio tratta dello sviluppo dell'accento fisso nelle lingue slave occidentali (per esempio in polacco sulla penultima sillaba, in ceco sulla prima), con particolare riguardo al ceco; argomento del secondo articolo sono la monotonizzazione *ie > í*, *uo > ů* e la dittongazione *ý > ej*, *ú > ou*, mentre nel terzo è presa in esame la metatesi *a > ě*, *o > ě* e *u > i*. Infine nel quarto lavoro viene offerta un'analisi complessiva della storia fonologica del ceco a confronto con quella dell'alto tedesco. Il quinto e ultimo studio presenta invece una esaustiva rassegna di tutte le caratteristiche morfosintattiche del ceco che da uno o più linguisti sono state ricondotte all'influsso del tedesco. Chiudono il libro una ricca bibliografia sul tema (pp. 75-83) e alcune cartine.

Tutti gli studi contenuti in questa pubblicazione mostrano una struttura simile: dopo l'impostazione del problema viene data un'accurata panorami-

ca delle opinioni formulate da alcuni dei più importanti studiosi di ceco (Gebauer, Trávníček, Havránek, Lamprecht, Šlosar, nonché Jakobson, Trost, Skála e così via) rispetto alle quali, nella parte conclusiva, Berger prende posizione e avanza un'interpretazione personale. Complessivamente le analisi di Berger si basano sulla rilettura dei mutamenti linguistici del ceco attraverso le conclusioni a cui sono giunti Sarah Grey Thomason e Terrence Kaufman nelle loro ricerche sul contatto tra lingue. Berger sottolinea così quanto sia erroneo contrapporre tra loro nella valutazione dei motivi del mutamento linguistico fattori interni al sistema di una lingua a fattori esterni. Tra di loro esiste infatti una profonda interconnessione poiché un mutamento può essere considerato indotto da uno stimolo esterno solamente quando nella lingua interessata esistono già le condizioni favorevoli a tale mutamento. A ciò si lega poi l'osservazione che lo sviluppo per contatto non significa affatto che nelle due lingue interessate gli esiti di un determinato mutamento debbano essere identici, come spesso invece viene sostenuto dai detrattori delle teorie sul contatto linguistico.

Determinanti nella riproposizione del problema del contatto tedesco-ceco sono le considerazioni di ordine sociolinguistico che Berger aggiunge all'argomentazione. Innanzitutto ci si interroga su quali siano stati i momenti nell'evoluzione demografica delle terre ceche che abbiano potuto determinare una situazione linguistica tale da indurre mutamenti dell'entità di quelli qui descritti. A questo proposito Berger ritiene che i periodi storici da prendere in considerazione, almeno per quanto riguarda l'evoluzione fonologica, siano il XII secolo durante la fase di formazione dello stato feudale sotto i Přemyslidi in concomitanza con l'affermarsi del cristianesimo in Boemia e Moravia e la seconda metà del XIV secolo quando cospicui gruppi di lingua tedesca, insediatisi in queste aree nei secoli precedenti, vennero progressivamente assimilati nel contesto ceco. In secondo luogo Berger solleva la questione della varietà di tedesco da considerare. Se infatti in passato per lingua tedesca veniva generalmente intesa la lingua standard, ora è chiaro che questa impostazione va corretta e che bisogna piuttosto verificare come fossero le reali parlate tedesche diffuse in

Boemia e Moravia e quale la loro base dialettale.

Non c'è che da augurarsi dunque che questi studi di Tilman Berger, così stimolanti e ricchi di spunti, diano veramente avvio a un lavoro di revisione della storia della lingua ceca e della grammatica storica del ceco che, partendo da nuove premesse teoriche, riprenda in considerazione i possibili effetti della millenaria convivenza tra ceco e tedesco in Boemia e Moravia.

Andrea Trovesi

Bol'soj Akademičeskij Slovar' Russkogo Jazyka, diretto da K.S. Gorbačevič e A.S. Gerd, Nauka, Moskva – Sankt-Peterburg 2004

Nel 2004 l'Istituto di Ricerche Linguistiche dell'Accademia Russa delle Scienze (*Institut Lingvističeskich Isledovanij RAN*) ha avviato la pubblicazione di un'importante opera lessicografica: il *Bol'soj Akademičeskij Slovar' Russkogo Jazyka* [Grande dizionario accademico della lingua russa, di seguito *BAS*], diretto da K.S. Gorbačevič e A.S. Gerd, un'opera in 20 volumi comprendente circa 150.000 lemmi (sono usciti finora i primi quattro tomi).

Il dizionario ha raccolto, riprendendone e aggiornandone il lemmario, l'illustre eredità dello *Slovar' sovremennogo russkogo literaturnogo jazyka*, pubblicato negli anni 1948-1965. Questo vocabolario accademico, che per l'ampiezza del materiale lessicale e la ricchezza dell'esemplificazione ha rappresentato un momento fondamentale nella storia della lessicografia russo-sovietica, era tuttavia caratterizzato da una marcata coloritura ideologica e da inserti apologetici sulle voci-chiave del potere sovietico, essendo specchio, come tutte le opere lessicografiche, della cultura e delle idee del momento storico in cui era stato prodotto. Era evidente, in tempi politicamente mutati, l'anacronismo delle molteplici citazioni di opere di Lenin, Stalin, Kaganovič, Kalinin e così via che costellavano il vocabolario. Inoltre tutto un lessico legato ai *realia* sovietici è caduto in disuso negli ultimi venti anni, mentre tutto un altro lessico, legato al nuovo mondo dell'economia di mercato e dell'innovazione tecnologica, è diventato di prepotente attualità, rendendo il corpo lessicale del precedente dizionario inadatto a rappresentare

il patrimonio lessicale del russo contemporaneo.

Il *BAS* quindi segna un indubbio rinnovamento rispetto al grande dizionario accademico precedente, caratterizzandosi per posizioni democratiche e laiche e per l'apertura all'inserimento delle nuove voci dell'economia, della scienza e della tecnica.

Nel segnalare i tratti distintivi di questa realizzazione lessicografica dobbiamo anzitutto sottolineare l'estensione della documentazione. Opera frutto di vastissimi spogli di testi scritti a partire dall'epoca di Puškin a oggi, il *BAS* conferma il carattere letterario della tradizione lessicografica russa e si caratterizza per la ricchezza dell'esemplificazione letteraria usata anche per illustrare voci comuni. La vitalità di un significato nel corso dei secoli (e non solo la semplice attestazione) e le coordinate semantiche di ciascun termine sono sempre documentate dal puntuale corredo degli esempi, che vanno a avvalorare e sostenere le impressioni dei compilatori. Rara la fraseologia attinta all'uso vivo.

Le citazioni provengono da più di 1700 autori. Accanto agli scrittori sommi e a quelli minori dell'Ottocento e del Novecento, gli autori aprono il vocabolario a un certo numero di autori contemporanei come, ad esempio, Tat'jana Tolstaja (ma mancano Pelevin, Akunin, Viktor Erofeev, Makanin, Ulickaja...), oltre a includere esempi da scritti di giornalisti, storici, scienziati (l'alpinista Abalakov, l'egittologo Avdiev, l'architetto Piljavskij, per citarne alcuni) e da opere di autori dell'emigrazione o perseguitati dal potere sovietico (Mark Aldanov, Dovlatov, Solženicyn).

Il dizionario registra, accanto alla lingua letteraria, la lingua moderna e i nuovi usi legati alla lingua di tutti i giorni, nonché la terminologia scientifica, i linguaggi settoriali, i neologismi e i forestierismi già stabilmente penetrati nella lingua russa. Un'attenzione particolare è riservata alle trasformazioni in atto nel costume e nella società, attraverso le nuove accezioni o le diverse connotazioni delle parole. La dizione *v sovetskoe vremja* (durante il periodo sovietico) segnala concetti e oggetti del periodo sovietico che sono ormai spariti dalla Russia del XXI secolo, come ad esempio la voce *agitpunkt*: "durante il periodo sovietico: un'istituzione che conduceva attività politica tra la popolazione (di solito durante le elezioni dei deputati dei Soviet o dei giudici

popolari)".

Altri elementi che contraddistinguono la fisionomia del *BAS* sono l'attenzione alle sottili distinzioni di significato e agli usi traslati dei vocaboli e le indicazioni stilistiche, con la segnalazione dell'ambito d'uso di ogni termine, di cui viene indicata l'appartenenza al linguaggio familiare, alla lingua parlata, a quella letteraria, settoriale, regionale, gergale e così via.

Precise anche le indicazioni morfologiche (indicazione della categoria grammaticale, indicazione del genere, declinazione dei nomi, di cui si dà, oltre al nominativo, obbligatoriamente la forma del genitivo singolare, indicazione del plurale, coniugazione dei verbi, e così via). Si dà conto dei vari e differenti usi dei verbi, a seconda delle preposizioni o delle congiunzioni che li seguono. Manca invece, purtroppo, la trascrizione fonematica e la scansione sillabica dei lemmi.

Infine, per ogni voce lemmatizzata viene indicata in calce la data di prima attestazione in un dizionario e la fonte, mentre tutte le citazioni letterarie sono seguite dal nome dell'autore e dal titolo dell'opera da cui è attinto l'esempio. Viene anche fornita l'etimologia delle parole straniere.

Con i suoi 150.000 lemmi, il *BAS* è tra le più ampie fonti per la conoscenza del lessico russo, colto e popolare, scientifico e letterario. L'ampiezza del *BAS* fa sì che ciò che si ricava dal suo lemmario offra un quadro verosimile della realtà del lessico russo attualmente in uso. Il *BAS* testimonia infatti il cambiamento storico, sociale e linguistico intervenuto in Russia tra il 1985 e il 2004: un ventennio che ha visto, insieme al paese, il modificarsi e il rinnovarsi del lessico russo, al centro dei processi di ristrutturazione dei rapporti tra il centro e la periferia del sistema linguistico che hanno portato elementi fonetici, morfosintattici e lessicali dalle aree substandard/non-standard nella varietà standard del parlato, per poi trovare riconoscimento ufficiale anche nella lingua scritta, anche grazie al venir meno della rigida censura sovietica. *Bespredel* [caos, anarchia], *dembel'* [un militare congedato] e *zaciklit'sja* [essere ossessionato da qualcosa] sono alcuni tra gli elementi lessicali registrati dal *BAS* appartenenti al cosiddetto *slang* russo, ovvero a quel sottosistema

non-standard del lessico russo che la popolazione urbana utilizza nella sfera privata informale.

Purtroppo anche l'attività lessicografica, come le tante altre legate al mondo della cultura e della ricerca, è avvilita nella Russia di oggi dalle difficoltà pratiche e dalla mancanza di fondi. Quasi un anno è dovuto passare prima che il presidium dell'Accademia russa delle scienze approvasse il finanziamento per la pubblicazione del *BAS*, attualmente stampato con una tiratura di 5.000 copie, che sebbene sia un indubbio successo rispetto alle 300 previste inizialmente, è pur sempre irrisoria per un'opera che la ricchezza del lemmario e la pertinenza dell'apparato esemplificativo, le preziose indicazioni stilistiche e morfologiche, la prospettiva contemporaneamente diacronica e sincronica rendono una tra le più importanti imprese lessicografiche della Russia del nuovo millennio.

Paola Bocale

S. Burov, *Poznanieto v ezika na bǎlgarite. Gramatično izsledvane na konceptualnata kategorizacija na predmetnostta*, Faber, Veliko Tǎrnovo 2004

Stojan Burov, bulgarista dell'Università di Veliko Tǎrnovo, noto anche all'estero soprattutto per il suo manuale per l'apprendimento del bulgaro (*Bǎlgarski ezik za čuždenci*, 2000), ha dato alle stampe nel settembre del 2004 la tesi discussa per il conferimento del titolo di *Doktor na Filologičeskite Nauki*. Si tratta di un'ampia e articolata ricerca che rappresenta uno dei primi tentativi di indagine in prospettiva cognitivista del modo in cui la comunità linguistica bulgara vede e categorizza la realtà oggettiva.

Nata negli anni Ottanta dalla critica al generativismo intrapresa da semantici generativi come Lakoff e Langacker, la linguistica cognitiva si oppone alla concezione algoritmica della mente tipica del cognitivismo classico (e adottata, tra gli altri, da Chomsky), secondo la quale il funzionamento del pensiero è indipendente dalle caratteristiche dell'essere umano sostenendo, al contrario, che le strutture cognitive scaturiscono dall'esperienza corporea, in particolare percettiva e senso-motoria. Inoltre, processi immaginativi come la metafora, la metonimia e la costruzione di immagini men-

tali mediano l'esperienza, consentendo alla mente di andare al di là di quello che viene percepito fisicamente (il pensiero dunque non è astratto e algoritmico ma immaginativo).

L'approccio cognitivo ha fra i suoi argomenti privilegiati la ricerca sulla categorizzazione, ovvero sul processo con cui una comunità di parlanti raggruppa in categorie le entità del mondo esterno in base alle somiglianze e alle differenze che individua tra esse. Se la teoria categoriale classica risalente a Aristotele, e più o meno unanimemente condivisa da gran parte dei filosofi fino all'inizio del Novecento, considerava le categorie caratterizzate da insiemi di proprietà necessarie, discrete e internamente non strutturate, nel corso del secolo, soprattutto attraverso i contributi di Wittgenstein, Labov, Berlin e Kay e Rosch, si è affermata una concezione delle categorie opposta a quella classica: condizionate dalla dimensione fisico-percettiva dell'essere umano, le categorie non vengono più ritenute come definite da un insieme chiuso di caratteristiche necessarie e sufficienti, ma come dotate di confini vaghi e sfumati e della proprietà di collocare i propri membri lungo un *continuum* con membri più tipici e rappresentativi di altri.

Burov affronta quindi uno dei temi cruciali della linguistica cognitiva sulla base del materiale linguistico bulgaro. Nel capitolo 1, *Uvod* [Introduzione], pp. 9-44], il linguista espone gli scopi e i criteri direttivi della ricerca. Il lavoro riflette due aspirazioni: da un lato analizzare il contenuto e la funzione delle categorie grammaticali del nome, nella loro interazione reciproca e nel rapporto con gli altri elementi linguistici; d'altro descrivere il ruolo dei nomi, una delle classi fondamentali delle parole, nell'enunciato e nel discorso. Vengono passati in rassegna i principali contributi sul nome nel bulgaro moderno, dai lavori sulle categorie del numero, del genere e della determinatezza/indeterminatezza di Pašov, Stojanov, Spasova-Michajlova, Georgiev e altri, fino agli studi recenti sulla semantica lessicale di Perniška e Legurska, che per prima ha applicato al bulgaro l'apparato teorico formulato dalla linguista russa Frumkina. Dopo queste premesse, il linguista entra nel vivo del suo esame, articolandolo in quattro successivi capitoli, inframmezzati da este-

si *excursus* che approfondiscono singole questioni (particolarmente esaustivi l'*excursus* terzo, *Gramatičen rod i referencija na pola*, pp. 178-188, e il quarto, *Za semantičnata osnova na rodovata klasifikacija*, pp. 306-329). Il capitolo secondo, *Klasifikaciite na sšestvitelnite imena* [Le classificazioni dei nomi sostantivi", pp. 45-115] tratta i principi della classificazione semantica, secondo la quale i sostantivi si suddividono in nomi propri, descrizioni e con una semantica proposizionale, e della classificazione grammaticale, che suddivide i sostantivi in nomi propri – nomi comuni, nomi duali – nomi non duali, nomi numerabili – nomi non numerabili, nomi di persona – nomi non di persona, nomi massa – nomi collettivi, nomi concreti – nomi astratti. Vengono paragonate le lingue con sistemi di classificatori e quelle con le categorie "classe/genere" per quanto riguarda il loro legame con il pensiero e la conoscenza degli oggetti. Burov dimostra, con chiare e articolate argomentazioni, che la categorizzazione nelle lingue "classificanti" rappresenta una classificazione dell'oggetto secondo il concetto che se ne ha, mentre nelle lingue "classe/genere" rappresenta una classificazione della denominazione dell'oggetto secondo il suo concetto. Per questo motivo in bulgaro, una lingua con il genere, la categorizzazione concettuale degli oggetti si è fossilizzata nelle loro denominazioni e nel sistema grammaticale delle classi e delle categorie dei nomi. Lo studioso individua in bulgaro le seguenti classi di nomi: 1. la classe dei nomi numerabili dotati di forme corrispondenti per il singolare e il plurale, rapportabile alla classe concettuale di oggetti discreti e numerabili; 2. la classe dei duali con forma solo plurale, rapportabile alla classe concettuale dei sostantivi discreti, aventi struttura a due componenti divisibili o indivisibili; 3. la classe dei nomi collettivi con forma solo singolare, rapportabile alla classe concettuale degli insiemi virtuali di oggetti concreti, discreti e non numerabili; 4. la classe delle denominazioni delle masse materiali e astratte con forma o solo singolare o solo plurale, rapportabile alla classe concettuale delle masse materiali o astratte concettualizzate come un *continuum* non discreto.

I nomi numerabili, che riflettono la concettualizzazione del tutto intero come "intero" e della nu-

merosità come "molteplice", rappresentano la parte prototipica dell'oggettività linguistica, mentre i nomi duali, che riflettono la concettualizzazione dell'intero come "molteplice", e i nomi collettivi, che riflettono la concettualizzazione del "molteplice" come "intero", si trovano alla sua periferia. I nomi massa e i nomi astratti, che riflettono la concettualizzazione del non intero come un *continuum*, si collocano tra il nucleo dell'oggettività linguistica e la sua periferia, ovvero ne sono rappresentanti meno prototipici.

L'intero capitolo terzo, *Sobstvenite imena* [I nomi propri", pp. 116-147], è dedicato ai nomi propri, che oltre a occupare un posto speciale nel lessico nominale per le particolarità semantico-funzionali e le caratteristiche grammaticali, sono un argomento classico della filosofia del linguaggio analitica. In pagine dense di riferimenti ai maggiori studiosi che si sono occupati di questo tema, Burov ricorda che se Frege e Bertrand Russel avevano proposto di considerare i nomi propri delle "descrizioni definite", atte a identificare i loro portatori, Kripke e Putnam avevano preso posizione contro la "teoria descrittionalista dei nomi propri" in quanto per ciascuna descrizione si può sempre costruire un controfattuale, proponendo di considerare il nome proprio come "un designatore rigido" attraverso i mondi possibili. Esso cioè indica un individuo determinato numericamente ("quel singolo individuo"), a prescindere dalle sue possibili trasformazioni. Essendo quindi determinati logicamente, i nomi propri non hanno bisogno della determinazione grammaticale, e difatti non sono in genere articolati in bulgaro. Ci sono tuttavia casi, nella lingua orale, in cui gli antroponimi si presentano accompagnati dall'articolo. Ciò avviene per le forme diminutive formate con i suffissi *-e, -le, -če, -ence* (*Ančeto, Marčeto, Slavčeto, Kolenceto*) e per i maschili in *-a* (*Savata*). Burov ipotizza che la presenza dell'articolo sia uno strumento di compensazione della mancata corrispondenza tra i contrassegni morfologici del genere grammaticale e il sesso del referente, mentre sarebbe l'assenza di correlazione tra il numero grammaticale e il numero ontologico a spiegare le forme articolate degli oronimi (*Alpite, Rodopite*).

Il capitolo quarto, *Osnovnite gramatični klasove*

na naricatelnite imena [Le classi grammaticali fondamentali dei nomi comuni”, pp. 148-272], affronta il tema di come la categorizzazione linguistica della realtà oggettiva, rappresentata dai nomi, si riflette nelle classi e nelle categorie del nome in bulgaro. La categoria del numero rispecchia la categorizzazione quantitativa degli oggetti come elementi interi e discreti che si possono enumerare, o come insiemi e masse, che non si possono enumerare. Di conseguenza i nomi hanno, in bulgaro, o forme correlate per il numero singolare e plurale, o non cambiano di numero, come nel caso dei *singularia* e *pluralia tantum*. La categoria grammaticale del genere riflette la categorizzazione della realtà oggettiva anzitutto secondo le caratteristiche formali e contenutistiche delle loro denominazioni, ma in alcuni casi è in correlazione anche con la categorizzazione “naturale” della realtà (fondata sulla tendenza a investire di simbolizzazioni sessuali i dati dell’esperienza), in base alla quale gli esseri umani e gli animali sessualmente non sviluppati sono di genere neutro (*bebe* “bebè”, *agne* “agnello”), un genere che può anche segnalare il venir meno, negli anziani, dei tratti più evidentemente sessuali; con i derivati, l’oggetto più piccolo tende a essere segnalato dal genere neutro, seguito dal femminile e dal maschile (*klonče* – *klonka* – *klon* “ramo”); il genere maschile spesso si associa a oggetti concreti e il femminile ad astratti, mentre il neutro può indicare cose sconosciute e dal funzionamento poco chiaro. La categorizzazione quantitativa (il numero) occupa un posto più importante nella gerarchia delle categorie grammaticali della categorizzazione del genere: per definire il genere di un nome bisogna conoscerne il numero, dal momento che al plurale le differenziazioni di genere sono neutralizzate in bulgaro.

Nel capitolo quinto, *Semantičnoto vzaimodejstvie v imennata zona* [L’interazione semantica nella zona nominale”, pp. 273-377], Burov studia il reciproco rapporto e la gerarchia delle categorie grammaticali nominali. Al centro della gerarchia si pone la categoria del numero, che è il sistema di partenza in rapporto alla categoria del genere e l’ambiente in relazione alla categoria della determinatezza/indeterminatezza. L’ambiente della categoria del genere sono i criptotipi \pm ses-

so, \pm persona e \pm animatezza, mentre l’animatezza/inanitatezza semantico-pragmatica è l’ambiente della supercategoria testuale della localizzazione spazio-temporale (p. 286). La dipendenza tra le categorie indicate, aperte e coperte, è la seguente: localizzazione spazio-temporale > determinatezza/indeterminatezza > numero > genere > sesso. In altre parole, per determinare il sesso di un individuo adulto definito bisogna avere come input il genere del nome, mentre per determinare il genere del nome, bisogna avere il suo numero; per determinare il numero, bisogna avere come *input* la determinatezza/indeterminatezza; infine, per determinare lo status cognitivo del gruppo nominale, bisogna avere come input il tipo di localizzazione spazio-temporale dell’enunciato. Nella seconda parte del capitolo, il linguista svolge una chiara e ampia esposizione, fondata su una ricca casistica, dell’interrelazione tra le regole di attribuzione del genere e l’articolo, e arriva a proporre una serie di algoritmi da utilizzare per predire il genere e la forma articolata del nome bulgaro. Seguono alcune pregnanti osservazioni sulle connotazioni morfosemantiche e pragmatiche dei suffissi di alterazione, diminutivi e accrescitivi, e su alcune peculiarità del genere \pm di persona e del numero.

Nella conclusione (pp. 378-390) si tirano le fila della ricerca. Burov sostiene che la categorizzazione concettuale della realtà oggettiva è un processo cognitivo evolucionistico, che si trova in un complesso rapporto di simmetria e asimmetria con la categorizzazione linguistica, dal momento che il sistema lessicale bulgaro è il risultato non solo di processi cognitivi contemporanei, ma anche della storia della conoscenza della realtà oggettiva.

Corredano il volume un elenco dei dizionari utilizzati, un’estesa e aggiornata bibliografia, indici degli autori citati e delle lingue analizzate nello studio.

Supportato da un ricco e opportunamente eclettico materiale illustrativo (oltre che dal bulgaro sono citati esempi da una cinquantina di altre lingue, antiche e moderne, appartenenti a diverse famiglie), il volume si segnala per l’esaustività dell’analisi e la versatilità dell’impianto teorico: accanto all’applicazione di concetti cardine della semantica co-

gnitiva come la prototipicità, Burov utilizza per la sua indagine anche procedimenti della semantica componenziale di derivazione strutturalista. Il volume avrebbe meritato una più attenta cura editoriale, in particolare per quanto riguarda le ripetizioni di esemplificazioni e di argomentazioni (si veda ad esempio, la trattazione delle forme alterate dei nomi di persona alle pp. 187-188, a p. 312 e a p. 316). Alcuni esempi, inoltre, non sembrano del tutto convincenti: parlanti il bulgaro standard considerano *kačence* e non *kanče* la forma diminutiva di *kače* “brocca” (p. 317).

Nel complesso si tratta indubbiamente di un lavoro che deve essere tenuto presente da chiunque sia interessato all’apporto che l’impianto teorico e gli strumenti descrittivi della linguistica cognitiva possono dare all’analisi delle strutture linguistiche del bulgaro.

Paola Bocale

G. Lunghi, *Nasha Reklama. Pubblico, Media e Advertising nell’Ucraina Contemporanea*, Editrice Uni Service, Trento 2008

Nasha Reklama è un interessante saggio sull’impatto dell’advertising nell’Ucraina contemporanea scritto da Giovanni Lunghi, docente di Relazioni pubbliche all’Università di Udine e profondo conoscitore del mondo della pubblicità soprattutto nei paesi in transizione economica, come i paesi dell’ex Unione sovietica.

La ricerca è stata presentata nel gennaio 2005, quando gli echi della cosiddetta “rivoluzione arancione” erano ancora vivi in Europa, mentre in Ucraina si stava avviando quello che doveva essere il nuovo corso della politica del paese. La ricerca è stata svolta tra il 2003 e il 2004 nella città di Dnipropetrovs’k e aveva come obiettivo, secondo le parole di Lunghi, quello di “individuare le relazioni tra l’atteggiamento del pubblico nei confronti dell’advertising in generale e il consumo mediatico misurato in termini quantitativi”. In altre parole, lo scopo della ricerca di Lunghi è stato quello di registrare i cambiamenti di atteggiamento della popolazione ucraina nei confronti di un genere, l’advertising, che in Unione sovietica aveva metodi e obiettivi decisamente diversi da quelli attuali del mercato liberaliz-

zato. In questa ottica la scelta di Dnipropetrovs’k non è un caso: Lunghi e la sua squadra di ricercatori avrebbero potuto scegliere come campo di ricerca la capitale Kiev o il maggiore centro industriale del paese, Donec’k. Hanno scelto Dnipropetrovs’k, che continua a essere un centro di potere fondamentale, soprattutto per la sua storia passata: la città era sede di industrie militari considerate strategiche in Unione sovietica e per questo motivo era, fino alla caduta dell’Urss, una città inaccessibile alle influenze esterne, un contesto “incontaminato” che non era venuto a contatto con l’advertising occidentale prima del 1991, come, invece, aveva fatto Kiev e anche la “seconda capitale” del paese, Charkiv, grazie alla presenza di una prestigiosa università.

Tra i vari paesi dell’ex Unione sovietica, Lunghi ha posto la sua attenzione sull’Ucraina per la particolare sua posizione sia ai tempi dell’Unione sovietica sia adesso. Prima del 1991, l’Ucraina era una delle Repubbliche socialiste sovietiche più importanti sia dal punto di vista economico che da quello culturale. A Kiev è legata a doppio filo la storia della Russia, in quanto fu proprio la città sul fiume Dnipro, capitale dell’omonimo principato, che tra il X e XIII secolo dette l’avvio della grande cultura slava orientale. La storia dell’Ucraina è segnata da periodi di indipendenza, da periodi di grande espansione e preminenza culturale, a periodi di divisioni, conquiste, che la videro sempre in bilico tra quella che viene chiamata Europa occidentale e la Russia. Anche dopo la breve parentesi di unità e indipendenza durante la guerra civile seguita alla Rivoluzione bolscevica, con la costituzione della Repubblica socialista sovietica di Ucraina, nel 1922, il paese e i suoi abitanti continuarono a vivere in bilico tra l’occidente e l’oriente e questa peculiarità è viva ancora oggi e si nota soprattutto nel comportamento linguistico, e non solo, degli ucraini. Banalizzando la questione, possiamo dire che attualmente l’Ucraina costituisce una sorta di “terra di mezzo” tra l’Europa (intesa anche come Unione europea) e la Russia. Di attualissima importanza è la questione del gas che trova spazio sulle pagine dei nostri quotidiani in questi giorni (gennaio 2009): l’Ucraina rappresenta un notevole banco di prova nei rapporti tra Russia e Unione europea, tra Russia e la stessa Ucraina e an-

che l'Unione europea dovrebbe cominciare a considerare l'importanza strategica di questo paese a noi confinante.

Anche nell'ambito dell'Unione sovietica l'Ucraina svolgeva un ruolo di primo piano soprattutto nell'economia del paese, pur costituendone soltanto il 3% del territorio. L'Ucraina aveva, infatti, un ruolo chiave nella produzione alimentare, tanto che nel passato era conosciuta anche in occidente con l'appellativo di "granaio d'Europa"; anche i settori dell'industria pesante e dell'elettronica erano trainanti per l'economia sovietica grazie alla produzione di carbone, trattori, elettronica di consumo come computer e televisori.

Con la dichiarazione di indipendenza nell'agosto 1991 e il venir meno dell'Unione sovietica, vennero meno anche i rapporti economici e commerciali istaurati tra le varie Repubbliche e, visto che, la Russia rappresentava il maggior partner commerciale dell'Ucraina, i primi dieci anni di indipendenza sono stati segnati da una crisi senza precedenti, così come in tutte le ex repubbliche sovietiche. Tra il 1999 e il 2001 l'economia ucraina ha cominciato a lanciare segnali di ripresa, seppur deboli, data l'assfissante burocrazia e il persistere di una mentalità che mette la macchina statale e i suoi rappresentanti in primo piano non sfruttando le risorse dei singoli e, di conseguenza, facendo ricorso a corruzione e metodi illegali per trarre profitto.

Dal 1991 a oggi è in atto anche una difficile azione politico-culturale di ricostruzione dell'identità nazionale: la divisione tra ovest e est del paese (il primo più specificatamente ucraino, filo-occidentale, legato alla tradizione europea, più povero economicamente ma più sviluppato dal punto di vista della vita civile, ucrainofono; il secondo indubbiamente filo-russo, legato alla tradizione slava, più ricco perché sede di industrie e attività economiche evolute ma legate allo stato e alle lobbies che lo influenzano, russofono) rappresenta uno degli argomenti di viva attualità sempre presente nelle agende dei governi e soprattutto argomento imprescindibile di campagna elettorale. Uno dei punti più critici della mancata omogeneità tra il levante e il ponente del paese è rappresentato dal comportamento linguistico dei cittadini, soprattutto per quanto

riguarda la lingua parlata. La questione linguistica ha delle ricadute importanti anche sull'advertising per cui è necessario aprire una breve parentesi sull'argomento.

La lingua ufficiale dell'Ucraina è l'ucraino come viene stabilito dall'articolo 10 della costituzione entrata in vigore nel 1996. La questione nasce dal fatto che fino al 1991 la lingua ufficiale della repubblica sovietica era stato il russo mentre l'ucraino aveva assunto la funzione di lingua di ambito familiare. Con la dichiarazione di indipendenza, i governanti si sono trovati a dover far rinascere una Nazione ucraina, i prodromi della quale si erano fatti sentire a partire dagli anni della *perestrojka*. L'elemento imprescindibile per la determinazione di una Nazione è la lingua e così venne dichiarato l'ucraino come lingua ufficiale non tenendo conto, però, delle grandi differenze esistenti nel paese e soprattutto del fatto che, dati alla mano, più di un terzo della popolazione dichiara di usare esclusivamente il russo nella conversazione familiare.

L'uso della lingua nella pubblicità è regolato dall'emendamento del luglio 2003 alla legge n. 270/96 sulla pubblicità, che stabilisce le norme della comunicazione commerciale, la quale "deve contenere messaggi corretti dal punto di vista legale, dell'autenticità delle argomentazioni, dell'utilizzo di forme e metodi che non possono arrecare danni ai consumatori" (p. 21). L'obbligo dell'uso della lingua ucraina nella pubblicità previsto dall'articolo 6 della legge summenzionata ha sollevato un vespaio di polemiche soprattutto, ovviamente, tra i filorusi che vedevano leso il diritto a usare la propria lingua madre, il russo; inoltre, secondo alcuni, questa norma andava contro ciò che stabilisce l'art.10 della costituzione, ossia "il libero sviluppo, l'uso e la salvaguardia del russo e delle altre lingue di minoranze nazionali" presenti nel paese. Lunghi cita l'opinione di Aleksandr Bazeliuk [*sic*], leader del Partito slavo filorusso, secondo il quale i cittadini che risiedono nell'Ucraina orientale "sarebbero stati costretti a utilizzare il dizionario per comprendere gli annunci scritti in ucraino" (p. 23). Secondo alcuni pubblicitari filo ucraini, invece, la scelta della lingua della pubblicità non avrebbe influenzato in nessun modo il comportamento dei consumatori. È un dato

di fatto, tuttavia, che molte testate che pubblicano in russo hanno ignorato la legge che prevede l'uso obbligatorio dell'ucraino mentre la maggior parte degli spot televisivi, soprattutto trasmessi dai canali statali, sono in ucraino.

Entriamo adesso nel merito della ricerca di Lunghi sull'impatto dell'advertising sul comportamento dei consumatori. A proposito della parola "consumatore" dobbiamo notare che dall'epoca sovietica ad oggi, il concetto è assai cambiato. Durante il periodo dell'economia centralizzata e pianificata, il commercio era in mano allo stato e i prodotti erano poco diversificati e, soprattutto, quantitativamente non sufficienti a soddisfare le necessità di tutta la popolazione. Si trattava soprattutto di prodotti a stock che arrivavano nei negozi e fuori da essi si formavano lunghe file di "consumatori" che aspettavano il loro turno per comprare un cappotto o un paio di scarpe che il giorno dopo si sarebbero visti indosso a tutta la popolazione. In questo periodo, dunque, la pubblicità non aveva lo scopo di invogliare la persona a comprare un prodotto piuttosto che un altro, alimentare la concorrenza (concetto che non esisteva), ma doveva propagandare la bontà del prodotto. In epoca sovietica è, dunque, più corretto parlare di "propaganda" e non di "advertising". La *reklama* socialista doveva seguire delle linee guida che erano valide per tutti i paesi dell'area a economia pianificata. Secondo Brioschi (citato a p. 12) i caratteri fondamentali di questa propaganda erano: il contenuto ideologico, la veridicità, la concretezza, la funzionalità e la pianificazione. Inoltre la *reklama* doveva avere anche funzioni pedagogiche: doveva educare i gusti del consumatore, in modo tale che essi rispondessero alle esigenze del mercato, e non viceversa. Ad esempio, la pubblicità di prodotti alimentari sottolineava più che il gusto, le qualità nutritive. Lunghi riporta l'esempio del pesce del Pacifico: la cucina russa è essenzialmente caratterizzata dalla presenza di carne e, tutt'al più, dal pesce di fiume principalmente essiccato. Negli anni Sessanta, ci fu una notevole espansione della flotta peschereccia sovietica nell'Oceano pacifico con conseguente maggiore produzione di pesce, il cui consumo fu sostenuto da una campagna pubblicitaria che poneva l'accento sulle proprietà nutritive

dei prodotti ittici a discapito della carne tanto amata ma difficilmente reperibile sul mercato.

Con la caduta dell'Unione sovietica, cominciarono ad arrivare in Russia e in Ucraina i primi marchi occidentali (quanto scalpore suscitò la pubblicità che vedeva l'ex segretario del Pcus Michail Gorbacëv reclamizzare una nota catena di *fast-food* americana sullo sfondo della Piazza rossa?!) e vennero accolti con benevolenza dai consumatori perché erano sinonimo di qualità (notiamo lo stesso fenomeno ai giorni d'oggi. Quando si vuole enfatizzare la qualità di un prodotto adesso si usa il prefisso *evro-*, europeo. Tutto ciò che ricorda l'Europa è sinonimo di qualità e allora possiamo trovare la dicitura *evro-remont* per indicare che un appartamento, per esempio, è stato modernizzando seguendo i canoni europei e magari utilizzando arredamento proveniente dall'Italia). Negli anni Novanta la crisi economica è stata molto forte in Ucraina per cui, a fronte di una quantità di prodotti anche stranieri che arrivavano nei negozi delle città, mancavano i soldi per acquistarli e, in questa situazione, i consumatori reagivano alla pubblicità molto negativamente: nelle pubblicità infatti vengono rappresentati stili di vita e codici comportamentali che non appartengono alla vita quotidiana ucraina di quel periodo e generano, di conseguenza, frustrazione e sfiducia nei confronti delle marche più frequentemente rappresentate (p. 45).

Lunghi nel saggio prende in considerazione i dati della ricerca *Views of a Changing World*, pubblicata nel giugno 2003 nell'ambito del Pew Global Attitudes Project svolta dal Pew Research Center for People and Press. Si tratta di una ricerca comparativa transnazionale, per la quale sono stati intervistati 500 individui ucraini su stato e istituzioni, sui media e sul consumo e la globalizzazione. Riassumendo i risultati della ricerca relativi alle risposte date dagli ucraini, è da evidenziare la percezione del cambiamento politico in meglio, visto che l'80% reputa che, rispetto al 1991, la libertà di espressione e di partecipazione all'attività politica sia migliorata (p. 51). Per quanto riguarda l'argomento "consumo e globalizzazione", quest'ultimo non sembra destare particolare attenzione da parte degli ucraini, mentre meno della metà degli intervistati ritiene che la disponibi-

lità di prodotti stranieri sia un fattore negativo, anche i fast-food non sono considerati positivamente mentre il 43% degli ucraini intervistati considerano il consumismo come una minaccia per la cultura ucraina.

Il terzo capitolo del saggio *Nasha reklama* è dedicato alla parte empirica del progetto, “il cui obiettivo è offrire un contributo alle ricerche sul ruolo della comunicazione commerciale in sistemi mediatici in via di sviluppo e, più in generale, alle ricerche dedicate all’Atteggiamento verso la pubblicità” (p. 75).

Le ipotesi su cui si basa la ricerca sono due: 1) quale atteggiamento si registra nei confronti della pubblicità in una realtà sociale che è venuta a contatto con tale fenomeno in tempi relativamente recenti; 2) se esiste una relazione tra l’esposizione ai mezzi di comunicazione e l’atteggiamento verso l’advertising che da essi viene veicolato. Poste le domande di ricerca, è stato predisposto un questionario con domande chiuse in prevalenza a risposta unica. Il primo questionario è stato redatto in lingua inglese sulla base di precedenti studi sull’atteggiamento verso l’advertising (Pollay e Mittal 1993, Muehling 1987), ed è risultato composto da 17 affermazioni sui seguenti argomenti:

- 1) l’influenza dell’advertising sull’economia;
- 2) l’advertising come promotrice di una visione materialistica;
- 3) l’advertising come “corruttrice di valori”;
- 4) l’advertising come comunicazione ingannevole (pp. 89-90).

In base ad osservazioni e studi, è stato deciso di tradurre il questionario in russo e non in ucraino data la maggiore diffusione del russo come lingua di “preferenza”, cioè la lingua con la quale le persone si trovano più a proprio agio nella comunicazione orale.

Il questionario è diviso in 3 parti di 10 domande ciascuna. La prima sezione di domande è relativa al consumo dei mezzi di comunicazione (qualità e quantità del consumo dei media), la seconda sezione è incentrata sull’opinione che l’intervistato ha riguardo alla pubblicità, mentre la terza sezione è dedicata alla verifica dei dati anagrafici e socio-demografici degli intervistati (genere e età che non

doveva essere inferiore ai 18 anni). I dati ottenuti sono stati poi elaborati attraverso uno specifico software di statistica per la ricerca sociale.

Senza entrare nei particolari della ricerca, ne daremo qui soltanto alcuni risultati che a nostro avviso sembrano i più rilevanti dal punto di vista sociologico. Un primo dato che l’equipe di Lunghi ha notato è una certa indifferenza nei confronti dell’advertising da parte degli intervistati, dato che sembrerebbe confermare una delle ipotesi iniziali della ricerca, ossia la relativa “non-contaminazione” del tessuto sociale di Dnipropetrovs’k nei riguardi della pubblicità. Nonostante tale disinteresse, dai risultati della ricerca si rileva un atteggiamento orientato verso valori positivi. Alla domanda “In generale, la sua opinione sull’advertising è”, il 40,6% ha risposto “indifferente” ma se sommiamo le risposte a valore positivo e le confrontiamo con quelle a valore negativo, notiamo che queste ultime costituiscono una percentuale ben minore delle prime.

Per quanto riguarda i “consumatori mediatici” e il loro atteggiamento nei confronti della pubblicità, risulta dalla ricerca che, quest’ultimo non cambia in relazione al tempo passato davanti alla televisione ed è sostanzialmente positivo sia per i telespettatori assidui che per quelli saltuari. Per gli ascoltatori, i risultati sembrano differenziarsi a seconda della quantità di tempo dedicata all’ascolto della radio. L’atteggiamento globale è sempre tendente al positivo ma coloro che dimostrano particolare “amore” nei confronti delle pubblicità sono gli utenti denominati “surriscaldati” (coloro che ascoltano la radio per più di 3 ore al giorno). Come per i telespettatori, anche nel caso degli ascoltatori, i valori più negativi sono registrati per l’indice che riguarda la responsabilità sociale della pubblicità: in entrambi i casi gli intervistati ritengono che l’advertising influenzi in negativo i comportamenti sociali, promuovendo valori dannosi. “Se effettivamente si può affermare che, globalmente, l’atteggiamento verso l’advertising manifestato dal campione mostra valori tendenti al positivo, l’indice che risulta essere ‘fuori dal coro’ è proprio quello della responsabilità sociale”, conferma Lunghi (p. 127).

I dati della ricerca di Lunghi rilevano come l’atteggiamento favorevole nei confronti dell’advertising

sia proprio di soggetti con un livello di istruzione e di reddito elevato appartenenti alla fascia di età che va dai 18 ai 34 anni, realtà che è in netta contrapposizione con ciò che constatiamo nei paesi in cui l'economia di mercato è saldamente consolidata. Nei paesi europei e negli Stati Uniti, infatti, coloro che si dimostrano i più critici rispetto alla pubblicità e ai suoi risvolti nella vita sociale sono proprio i soggetti con elevata istruzione. Secondo l'autore del saggio, visti i risultati della ricerca e le peculiarità economiche e sociali del paese, "la realtà ucraina appare matura a sufficienza [...] e la presenza di atteggiamenti positivi in soggetti che possono essere definiti 'influenzatori' dato il loro status sociale, fa supporre che la favorevolezza possa ulteriormente diffondersi con ricadute positive per le brand e gli inserzionisti in generale" (pp. 132-133).

I risultati della ricerca dimostrano anche come gli ucraini ritengano che i media non siano totalmente indipendenti e che essi siano influenzati dagli inserzionisti pubblicitari, soprattutto quando questi sono candidati e partiti politici. A ciò si connette la questione della credibilità dei media nei paesi dell'Europa orientale. Secondo una ricerca citata da Lunghi (p. 139) su una scala da 1 (bassa credibilità) a 5 (alta credibilità) la media di giudizio raggiunta nei paesi dell'est si è attestata su 2,4 punti. In Ucraina, il problema della mancanza di credibilità è saldamente legato alla generale sfiducia che i cittadini nutrono nei confronti della politica e dei suoi rappresentanti. Tale sfiducia sembrava essere venuta meno durante la cosiddetta "rivoluzione arancione" dell'autunno 2004, quando, anche grazie a una pressante campagna elettorale e propagandistica che aveva abbandonato i cliché tipici dell'epoca sovietica per essere strutturata in modo tale da essere percepita come "occidentale", l'allora candidato alla Presidenza dell'Ucraina, Viktor Juščenko era riuscito a portare nelle piazze milioni di ucraini di ogni età e ceto sociale che vedevano in lui un cambiamento rispetto al passato. Tale riacquistata fiducia, però, è stata effimera visto poi gli esiti della politica ucraina in questi ultimi anni e una crisi economica che sta attanagliando il paese, che non è ancora riuscito a lasciarsi alle spalle le logiche lobbistiche del passato.

Lo studio di Lunghi è la dimostrazione di come discipline diverse come la storia, la sociologia, l'economia, la sociolinguistica possano convivere e interagire. Lo stesso fatto che l'autore abbia voluto che il suo lavoro fosse conosciuto non solo dagli addetti ai lavori del campo pubblicitario ma anche da noi slavisti, è un segnale da non lasciare inascoltato. Le varie discipline scientifiche dovrebbero essere più aperte alla "contaminazione" reciproca in modo tale che uno storico possa contribuire a uno studio di economia così come un linguista a uno studio di sociologia, rendendo accessibili conoscenze e metodi anche al di fuori del proprio ambito di ricerca.

Emanuela Bulli

Recensioni da un viaggio nell'Aldilà dell'Europa.
 M. Bulaj, *Genti di Dio. Viaggio nell'Altra Europa*, prefazione di M. Ovadia, Frassinelli, Milano 2008;
 C. Kosmač, *Sulle orme di un vagabondo. Due racconti*, a cura di M. Bidovec, Mladika, Trieste 2007;
Fiabe e leggende slovene, a cura di M. Bidovec, Be-sa, Lecce 2008;
 M. Bidovec, *Raccontare la Slovenia. Narratività ed echi della cultura popolare in "Die Ehre Dess Herzogthunms Crain" di J.W.Valvasor*, Firenze University press, Firenze 2008;
 M. Bidovec – I. Palladino, *Johann Weichard von Valvasor (1641-1693). Ein Protagonist der Wissenschaftersrevolution der Fruhen Neuzeit*, Bohlau, Wien-Koln-Weimar 2008;
 J. Höslner, *Slovenia. Storia di una giovane identità europea*, Beit, Udine 2008

Recensire un libro è sempre un atto d'amore, per la lettura, l'autore, l'astrazione dal mondo che tutto ciò comporta. Ma la mia cadenza è quella dell'innamorato pigro e goloso, troppo curioso di tutto per riuscire a sbrigare in fretta il lavoro. Non ho mai imparato a leggere veloce, all'americana, così mi devo gustare il libro pagina per pagina, indici compresi. Con conseguente maturazione di un fastidioso senso di colpa per gli amici della rivista che aspettano, per l'ignavia che mi affligge mentre la pila delle opere da esaminare cresce impossessandosi dei pochi spazi rimasti vuoti nel mio studio. E il tempo che passa senza che nulla davvero accada. Le pagine si lasciano sfogliare lente, gli appunti rimangono con-

fusi, poco più che tele fittissime di parole ai margini più o meno ampi che incorniciano lo specchio di scrittura, o peggio si perdono in foglietti di carta di vario colore, post-it destinati a confondersi con mille altri appunti e note nel disordine di una scrivania su cui tutto si è sedimentato da mesi, anni forse, impastandosi inestricabilmente con penne che non scrivono più, un orologio che credevo perduto per sempre, CD senza copertina e privi di qualsiasi etichetta che ne renda riconoscibile il contenuto. Compiti da correggere, appuntamenti ormai passati, posta inevasa. Le bozze di un ultimo articolo. E i libri. Cui se ne aggiungono altri, prede di bancone, per lo più, al limite cacciagione da bancarella. Tutto diventa terribilmente tragico quando la scadenza per consegnare la recensione si avvicina. E manca completamente un quadro preciso di riferimenti bibliografici, mentre l'appetito iniziale rischia di trasformarsi in indigestione. Prevale il sonno, nei brevi pomeriggi invernali, avari di luce. La tentazione di un toscano ammezzato da gustare nella più totale assenza di pensiero diventa quasi un alibi per fuggire. Un'evasione alla nicotina dalla contingenza assoluta che è la nemica più crudele del recensore, assieme al tempo che non gli appartiene più. E poi la folgorazione improvvisa. La volontà di fuggire proprio con quei libri, per dare loro un significato in più, per renderli voce e compagni di viaggio, un moleskine preappuntato su cui annodare le trame di un attraversamento negli spazi della letteratura. E la sfida accende il pensiero: un libro diverso da leggere e annotare in un diverso luogo, nel tempo di un passaggio, di un attraversamento al quale proprio quel libro possa attribuire un significato nuovo, inedito, inaspettato. Una sacca vorace libera finalmente il piano della scrivania da ogni suo incubo di carta trasformandola nella metafora di una mente libera, pronta a lasciarsi impressionare dalla suggestione della novità. E il gioco è fatto. A dire la verità il viaggio è già iniziato qualche mese fa. In ottobre, per la precisione. Quando ai primi rigori dell'autunno Paolo Rumiz è venuto a trascorrere qualche ora a casa mia, assieme a Monika Bulaj. L'occasione dell'incontro era duplice: una *jota* calda e fumante per cena, il tipico minestrone carsolino sempre più raro da trovare, specialmente se accompagnato da aci-

dulo vino terrano, e la presenza di un'amica di Irkutsk, Elvira Kamenščikova, autrice di due interessanti libri sul lavoro friulano in Siberia agli inizi del 1900, lungo la ferrovia che attraversa la curva meridionale del Bajkal. Ma su tutto prevaleva la voglia di sentirli raccontare della loro recentissima peregrinazione estiva lungo gli ultimi confini d'Europa, da Murmansk a Odessa, pubblicata a puntate sulle colonne di Repubblica. Monika racconta per immagini. È una fotografa che usa la luce come dimensione dell'anima e del suo incanto. Lo si capisce da come muove le mani mentre parla, evocando forme e sogni. E prepara ottime *kartoški* (patate) alla cosacca, e pesce speziato che dal forno di casa esala memorie di un Baltico quasi sognato.

Nel suo ultimo libro *Genti di Dio. Viaggio nell'Altra Europa* Monika Bulaj, ha attraversato le pianure dell'aldilà d'Europa, da Minsk a Leopoli, da Vilnius fino a Gerusalemme, tra boschi che brillano come l'ambra e case di legno in cui ha condiviso con i morti l'ultimo sorso di vodka: un sospiro che è sì è fatto quasi una preghiera, gelata come la brina. Monika si lascia trasportare dalle ombre misteriose e sapienti di chassidim perduti, di cui segue il passo errante, che valica i confini, che non conosce le frontiere degli uomini, ma sa perfettamente tenere l'andatura attraversando i sentieri dello spirito. La precedono sempre, in questo lunghissimo vagabondare in cui ovviamente non potrà raggiungerli mai. E dalle sue pagine promana l'odore della terra umida sotto cieli notturni spennellati d'azzurro che impediscono di prendere sonno sia a lei che al lettore, vittima fin dalle prime pagine della sua fascinazione, costretto a leggere per tutta la notte, fino all'alba, fino all'ultimo segno, fino all'ultima immagine. Bellissimo libro, quasi una metafora della ricerca interiore in un'odissea che è un peregrinare iniziatico tra shtetl dimenticati e stanijtze in cui ha trovato rifugio, collazionando volti, poesia di canti perduti, riti che si impastano in una struggente commistione di un'umanità capace ancora di sognare. Non so ben dire se si tratti di un dossier fotografico, di un trattato antropologico, di una intima confessione al proprio sangue, alla memoria di una gente cui intimamente sa di appartenere. O di un romanzo, il più bello che io abbia letto negli ultimi dieci anni.

Nelle sue pagine ho recuperato il senso del viaggio e dell'incontro con l'altrove che più volte ho esperito lungo le strade dei mondi slavi in cui ho avuto la fortuna di perdere i miei passi. Si arriva con un profondo senso di *nostalgija* alle ultime pagine di questo diario, che disvela una curiosa e dottissima viaggiatrice capace di perdersi nelle mappe austro-ungariche, nei profili contraddittori delle carte dell'ex Unione sovietica, trovando sempre nella notte la luce della grande letteratura a tracciarle il cammino. E così la terra e i paesaggi si squadernano tra le suggestioni di Mickiewicz, di Brodskij e di innumerevoli altri veggenti più umili e ignoti, in vesti contadine, con il viso segnato dalla storia, che le hanno narrato la loro fotografia interiore del mondo e che Monika ha saputo rubare per regalarla a tutti noi.

Dal suo punto d'arrivo io sono partito, non solo idealmente, con i miei libri da recensire chiusi nella sacca, più ricco di prima. Sulle orme del vagabondo Ciril Kosmač sono arrivato in macchina fino a Slap, che anche oggi è poco più di un villaggio sull'Idrijca, in Slovenia, appena oltre il confine dell'asburgica Tolmino. In tutto meno di un'ora da casa mia. Che sono diventate tre, per la tortuosità della strada, i carri lentissimi, la bellezza del paesaggio che spesso mi ha obbligato a fermarmi affinché lo potessi respirare fino in fondo. Ci sono arrivato sotto un'abbondante nevicata di dicembre. Ciril Kosmač è nato qui, nel 1910. Costretto come tanti altri a diventare italiano in virtù del famigerato trattato di Rapallo del 1919, che consegnò il destino di molti slavi come lui alla follia nazionalistica di un'Italia fascista e violenta la quale riversò i suoi deliri etnici su tutti gli "allogeni" sloveni e croati costretti a forza entro i suoi territori. E come loro anche Kosmač soffrì la triste condizione di perdita culturale che costrinse quei popoli a rinunciare alla propria lingua, al cognome, spesso ridicolizzato in un'improbabile traduzione in lingua italiana per cui i Lisica si trasformarono in Volpe, gli Jazbec in Tasso e i Kosmač, appunto, in Cosmacini. Leggo la dotta introduzione che Maria Bidovec prepone ai due racconti editi nel libro, e mi tornano alla memoria le parole che più volte mi ha raccontato Boris Pahor, autore raffinatissimo che l'Italia – affetta da una ben nota sindrome di rimozione – riscopre solo ora, ultranovantenn-

ne, più per un fenomeno di moda intellettuale temo, che per averne realmente intuiva la portata letteraria. E infatti tutti i riflettori mediatici sono puntati su Pahor di Nekropola, che racconta del campo di concentramento nazista, non su quello, forse anche più intenso, delle tragiche novelle ambientate a Trieste, città in preda alla barbarie fascista, pronta a bruciare i Narodni Dom sloveni in un rogo di follia collettiva, presagio di ben altri incendi ugualmente atroci che di lì a poco avrebbero illuminato la notte più lunga dell'Europa. Ritrovo in Kosmač lo stesso senso di straniamento per la violenza stupida e cieca di un regime che cambiò anche le scritte sulle croci dei cimiteri per segnare l'italianità di quelle terre finalmente "redente": vicende di una tragicità che la Storia non ci ha mai consegnato, in tutto simili ai racconti della più umile e certamente ignota Marija, massaia slovena del Carso goriziano, residente ancora a Sveto na Krasu, cresciuta assieme a mio padre in una terra di rara bellezza e scarna miseria: poco più che bambina – mi raccontò un giorno – cercava di insegnare l'italiano alla *macka* di casa, la sua gatta, altrimenti la maestra si sarebbe infuriata con lei e avrebbe usato la bacchetta, se avesse continuato a miagolare in sloveno! Kosmač venne in contatto con la cultura italiana frequentando proprio le scuole a Gorizia. Ma mantenne fortissima la sua identità, tanto che nel '29 partecipò a un attentato contro un giornale fascista di Trieste, azione che gli valse un anno di galera da scontare a Roma nel carcere di Regina Coeli. L'essenza di questo bel libro è tutta qui, condensata in due brevissimi e intensi racconti di cui si offre anche il testo originale in lingua slovena, *Fortuna e Il Bruco*. Entrambi rispecchiano l'esperienza vissuta dall'autore prima nell'apparente immobile tranquillità di un villaggio sloveno del tolminese (Fortuna), ritratta in tutta la sua drammatica immobilità e ferocia, e poi attraverso la ristretta visuale di un carcerato che dalle sbarre della sua cella romana osserva l'eroica resistenza di una foglia di ippocastano di fronte all'ineluttabile rosicchiamento di un bruco. Per evitare quel bruco l'autore nel 1931 varcò in clandestinità il confine e raggiunse Ljubljana, da dove fuggì qualche anno dopo, a seguito dell'occupazione fascista che trasformò la città in un lager, deportando-

ne la popolazione nei campi di concentramento di Rab (Dalmazia) e di Gonars (Friuli). Kosmač si spostò poi in Francia, in Africa settentrionale e infine a Londra, dove lavorò anche per la BBC. Rientrato in patria a guerra finita, visse tra Ljubljana e Portorož fino al 1980, anno della sua morte. A Cerkno, pochi chilometri da Slap, in una valle incassata nelle montagne, sorgeva fino a due anni fa (ora distrutta da un temporale violentissimo) la meravigliosa “Bolnica Franja”, l’ospedale partigiano che operò clandestinamente sotto gli occhi della Wehrmacht fino a conclusione della guerra. Non posso non andarci. Mi porto il libro di Kosmač, in una specie di pellegrinaggio rituale. Assieme a Tomaš Pavšič, raffinato intellettuale e già console della Repubblica Socialista di Slovenia a Trieste, ne parlerò per buona parte della notte, davanti al fuoco del suo camino.

Ma è Maja, giovane traduttrice in Ljubljana, che vado cercando fino a Crna, il suo villaggio, lambito dal selvaggio torrente Meza, che sgorga ghiacciato dalle rocce della Peca. Si dice che proprio qui, da qualche parte, si celi dormiente il mitico Kralj Matjaž, il Re Mattia, sul suo scranno di pietra, con la barba tanto lunga da essersi intrecciata a ogni appiglio. È in attesa di essere risvegliato, per poter tornare tra gli uomini, riportando la pace e la giustizia che essi hanno perduto. È un sabato mattina di febbraio inondato da una luce intensissima, come solo la neve sa regalare. Terra di streghe, che qui chiamano torklje, e di altri oscuri personaggi mitologici, nati nell’ombra di una valle che si insinua fin dentro al cuore della Carinzia slovena. Maja è una “vila”, una fata dei boschi. Così almeno mi piace credere, quando chiedo di lei, mentre tutto sembra sotto l’incanto di un sole che brilla, inaspettatamente tiepido, sulla neve che è scesa per tutta la notte. Maja non c’è. È in Istria. Lontanissima. Come solo i sogni e le fate sanno essere, quando è giorno intatto. Mi consolo con una sganja alle erbe.

E dalla mia sacca, nella kuhinja riscaldata dalla stufa di maiolica della Goštilna vicino alla chiesa, esce *Fiabe e leggende slovene*, il veloce ed elegante libretto a cura di Maria Bidovec, edito per i tipi di Besa, Lecce 2008. Da anni ormai gli etnologi della scuola di Ljubljana, eredi del compianto professor Milko Matičetov, vanno censendo ballate, rac-

conti, leggende e miti che possano individuare un corpus sloveno quanto più esaustivo possibile, collazionando i repertori più diversi, dalle fonti orali a quelle iconografiche, dalle evidenze archeologiche agli oggetti della cultura materiale, fino agli archivi e alle fonti scritte. La straordinaria rivista *Mythologica Slava*, nata in seno alla loro scuola, è diventata ormai per gli studi di slavistica comparata uno strumento importantissimo e imprescindibile. Ma questa breve raccolta firmata dalla Bidovec, al di là dell’importanza scientifica, di cui fa fede la documentata introduzione, la struttura volutamente classificatoria delle narrazioni (suddivise tra leggende e ballate, racconti eziologici, racconti con creature fantastiche, racconti di animali e fiabe), il severo apparato di note e di fonti, conserva intatta proprio la bellezza del racconto, la poesia della narrazione. Basta sfogliare le pagine e subito dal nulla vengono evocate – alchimia della parola – le cavalcate dei morti, l’eterna lotta tra Kurent (dio della luna, della notte e dell’inverno) e Kresnik (dio del sole, del giorno e dell’estate), la Morte tenuta prigioniera dentro una botte, nel fondo di una tetra cantina, il Vampiro di Kringa; esseri mitici che popolano boschi e villaggi della Slovenia assieme a nani, dame bianche e fabbri burloni. E un peccato davvero che Maja non ci sia. Perché come dicono da queste parti, è dolce incantare una fata con la melodia di una canzone. O di una sotria.

È soltanto lungo la tratta ferroviaria che congiunge Trieste a Ljubljana che mi rendo davvero conto di quanto i libri della sacca siano quasi tutti opera di Maria Bidovec. Docente di letteratura slovena all’Università La Sapienza di Roma, la studiosa si è da sempre occupata dei meccanismi della narrazione, con particolare attenzione alla cultura popolare. E gli amici della rivista mi hanno inviato un prezioso scaffaletto di titoli che la riguardano. Sono le quattro del pomeriggio. Lo scompartimento è tutto per me. Cosa insolitamente strana a quest’ora e su questa tratta. Ma l’inaspettata solitudine mi consente di immergermi nella lettura del suo *Raccontare la Slovenia. Narratività ed echi della cultura popolare in “Die Ehre Dess Herzogthunms Crain” di J.W. Valvasor*, confrontandolo con quell’altra curatissima edizione, firmata assieme a Irmgard Palladino,

del *Johann Weichard von Valvasor (1641-1693). Ein Protagonist der Wissenschaftersrevolution der Frühen Neuzeit*. Letture davvero golose, perché affrontano una delle figure più incredibili nel panorama culturale europeo della seconda metà del XVII secolo. Il Valvasor. Una fonte straordinaria e mai sufficientemente studiata. Lettore insaziabile, curioso ricercatore di “memorabilia”, naturalista, geografo, antropologo e raccoglitore di storie: accostarsi alla sua figura è un atto pressoché imprescindibile per chiunque voglia scoprire ed esplorare la Slovenia leggendone la storia attraverso la frastagliata biografia dell'autore carniolano e l'opera poligrafa che gli riuscì di collazionare nel corso della sua vita. La Bidovec entra nella sua biblioteca, ne scopre gli autori prediletti, le fonti laudate, gli interessi capaci di spaziare dall'antiquaria alla corografia. E da qui la ricercatrice parte per una ricognizione della cultura slovena attraverso i secoli, con particolare attenzione alla letteratura popolare. Ma è proprio l'analisi dettagliata dell'*Ehre Dess Hertzogthmus Crain*, ovvero “L'Onore del Ducato di Carniola”, che riserva le sorprese più interessanti. All'interno di questo straordinario e composito repertorio di fonti, opera monumentale di grande formato che si articola su quindici libri, raggruppati in quattro volumi per un totale di 3532 pagine e 528 illustrazioni, Maria Bidovec individua e trascrive – tra l'altro – una pregevolissima collezione di unità narrative, che lei stessa definisce “povedke”, utilizzando e facendo proprio un termine tecnico introdotto da alcuni folkloristi sloveni per identificare le “fabulae” appunto della tradizione orale di matrice prevalentemente popolare. I testi, che vengono anche restituiti in appendice, sono sistematicamente analizzati e regalano al lettore un ampio repertorio narrativo, che spazia dai racconti storici a quelli aneddotici, da quelli di stampo naturalistico a quelli fantastici, miracolosi, magici. Si susseguono così crocifissi che sanguinano se presi a sassate, cappelle di cui è impossibile contare gli scalini; spettri di anime in pena che vagano senza pace fino a quando non vengono aiutati da anime umili e devote; draghi che si manifestano a coloro che si trovano in peccato mortale; cavalieri che per effetto di stregoneria appaiono per molte ore con la testa di mucca; e accanto a tutto questo

ricette di farmacopea officinale, come l'elisir che si può trarre dal pino silvestre, capace di guarire tanto quanto di uccidere bambini malaticci; e ancora voragini spaventose esplorate da uomini ardimen-tosi, strani fenomeni di eco e il diavolo, che come si sa, nel seicento striscia un po' ovunque, lasciando i segni delle sue unghie sulle mura di diverse case. Frammenti importantissimi di una coscienza collettiva, di un immaginario fantastico che nell'opera del Valvasor, e ora anche attraverso lo studio sistematico della Bidovec, diventano fonte preziosa per l'indagine storia ed etnografica. E intanto il treno arriva a Ljubljana.

Ma prima di scendere, nei pochi minuti che restano mentre già il vagone si riempie di pendolari, estraggo l'ultimo libro rimasto. Si tratta della documentatissima opera di Joachim Hösl, *Slovenia. Storia di una giovane identità europea*. Interessante ricognizione dalla colonizzazione antica e slava fino all'indipendenza della repubblica proclamata nel 1991. È a tutti gli effetti un manuale di storia, capace di affrontare con molta obiettività e chiarezza anche le tematiche più recenti e controverse della seconda guerra mondiale, del periodo titino e quindi dell'ultima trasformazione in stato indipendente. Mi colpisce la domanda che si pone nella postfazione Jože Pirjevec: perché mai si deve tradurre un libro dal tedesco, per conoscere la storia di un popolo che nel corso dei millenni si interseca così intimamente con il nostro, con la nostra stessa terra e che fa dunque parte della nostra identità? Non voglio nemmeno tentare di abbozzare una risposta, per quanto sia ben chiara nella mia mente. Al Gajo Jazz Club, nel cuore storico di Ljubljana, mi aspetta Aleš Debeljak, il giovane filosofo sloveno con cui parlerò di Europa. E poi la mia sacca è ormai finalmente vuota. Chiudendo il libro, trovo una qualche consolazione nei versi di France Prešeren, pubblicati in quarta di copertina: “Vivano tutti i popoli / che sperano nel giorno / in cui il sorgere del sole / non annunci più guerre / quando ognuno libero / sarà e i vicini / compagni non ostili”.

Angelo Floramo

Glosse storiche e letterarie VI (e ultime)

Assieme alle recensioni di eSamizdat finiscono anche queste glosse storiche e letterarie. Lo scrivo con sollievo, anche perché se ne sono lamentati in molti. Più che le segnalazioni oggi sono apprezzati i pamphlet. È questa l'epoca, sono questi i costumi...

1. F. Jappelli, *Da Praga 1983-1988. Immagini di una topografia letteraria*, con un testo di S. Corduas, Edizioni Polistampa, Firenze 2008

Le 72 fotografie in bianco e nero di Francesco Jappelli, pubblicate vent'anni dopo l'ultimo scatto, ritraggono angoli di una Praga che non esiste più, perlomeno di giorno e a prima vista. Quella Praga è oggi una Praga notturna, una Praga dei giorni di pioggia, una Praga da andare a cercare, a volte anche con fatica. Negli anni Ottanta era invece una Praga regalata a ogni passo, per non dire svenduta, a chiunque avesse la pazienza (i soldi allora non erano un problema) di superare una cortina di ferro che stava in piedi come la cenere della sigaretta sul punto di crollare.

Ed è un bene che Jappelli l'abbia ritratta proprio nell'ultimo momento in cui era possibile farlo alla luce del sole: gli anni finali della totale sospensione temporale della normalizzazione di Gustav Husák ("anni in cui splendore e abbandono della città si rispecchiavano a vicenda", dice l'autore nella sua premessa, p. 13). Sono fotografie che hanno qualcosa della storicità delle immagini di Jan Reich, sia pure per percorsi paralleli e non influenze reciproche, portando alla valorizzazione di quegli angoli di territorio in cui la storia si è sedimentata, pur senza apparirvi quasi mai. Ma la storia in realtà è presente, ma non nella fotografia, non invade lo spazio visivo, si ferma accanto, grazie anche al gioco di rimandi intertestuali con i versi e i passi in prosa che in ogni pagina accompagnano le immagini. Testi letterari di autori cechi e tedeschi (più il bonus di *Praga magica* di Ripellino), scelti con grande sensibilità, accompagnano infatti la passeggiata letteraria costruita dal fotografo. La letteratura quindi non è un "pretesto", come tante volte accade, ma un "paratesto" di uguale importanza in quell'efficace "macrotesto" del libro costruito e realizzato da Jappel-

li. Ed è funzionale perché racconta ciò che non c'è. Sergio Corduas nell'introduzione mette opportunamente in evidenza proprio il fatto che "non si devono guardare queste fotografie senza sentire quel che in esse *manca*" (S. Corduas, "Praga non magica né tragica", pp. 7-12). Ma non è solo un gioco su ciò che chi è stato a Praga sa esserci dietro gli angoli fotografati, è un consapevole rimando a ciò che è avvenuto in quei luoghi nel lontano passato.

A molti la modernizzazione di Praga è sembrata uno scempio e potrebbero vedere in questo libro un omaggio a una Praga sparita, come le vecchie cartoline di città al di fuori della memoria. Ed è forse per questo motivo che in ogni immagine si avverte una strana rarefazione da città di provincia, data più ancora che dall'assoluta normalità (se non alle volte totale assenza di moda) dei vestiti delle poche persone inquadrature di sfuggita (e lo stesso vale anche per le automobili), dalla particolarità dell'inquadratura e dell'esposizione, obliqua la prima, lunga la seconda. Per chi quella Praga non l'ha conosciuta non potrà non risultare sorprendente il decadimento di Malá strana, così come il grigiore delle facciate di edifici che hanno oggi colori squillanti. Ma ancora più belle da cogliere sono le tracce di dettagli di un passato preistorico, gli alberi a Kampa, qualche palazzo scrostato, logori manifesti sovrapposti gli uni agli altri, le vecchie uniformi della polizia.

A stupire davvero, alla fine, non è tanto però l'assenza delle insegne pubblicitarie o dei turisti, ma l'assoluta sospensione del tempo ottenuta da Jappelli. E in fondo è proprio questo che è successo nella Praga dei vent'anni successivi alla rovina della Primavera, quando il tempo è rimasto irrealmente sospeso. Non a caso, come dice Corduas, è visibile l'assenza quasi assoluta dei simboli del comunismo: "i luoghi e *il modo* in cui Jappelli fotografava sono di anni in cui di 'socialismo' non v'era ormai quasi traccia, già sostituito da locale consumismo, mascherato libero mercato per multinazionali, privata cinica ricerca di bene materiale" (p. 12). Dopo il 1989 sono stati molti gli italiani perplessi davanti alla nuova Praga "capitalista" e capitava spesso di avvertire vera nostalgia per la città di una volta, una nostalgia che pochi cechi, a essere sinceri, comprendevano. E spesso peraltro non si trattava

nemmeno del mondo irreal e fascinoso così ben colto da Jappelli, ma era quel sentimento che assale quando si entra nelle “riserve indiane”, dove ci si sente sempre fuori luogo, anche se più ricchi.

Anche perché la domanda è molto semplice, anzi banale: perché proprio Praga sarebbe dovuta rimanere chiusa nella sua prigione normalizzata? Le fotografie di Jappelli sembrano dare una risposta irrazionale: semplicemente perché era bella...

2. *Socialistický realismus Československo 1948-1989 – Socialist realism Czechoslovak 1948-1989 – Realismo socialista Cecoslovacchia 1948-1989*, Nadační fond Eleutheria, Praha 2008

Probabilmente non è un caso nemmeno che anche un'altra interessante iniziativa editoriale in ceco, inglese e italiano, curata dalla fondazione praghese Eleutheria, abbia radici italiane. Il catalogo di questa collezione privata presenta i frutti di un'intensa attività di acquisizioni di opere pittoriche realizzate negli ultimi vent'anni da una serie di “esploratori stranieri”, per usare la definizione di uno di loro, Francesco Augusto Razzetto (p. 9). Di fronte all'avversione di molti per le opere del realismo socialista e all'assenza di veri studi su questo importante periodo dell'arte ceca, la raccolta della fondazione (consultabile anche all'indirizzo <<http://www.eleutheria.cz/sorella/sorella1.html>>) finisce per rappresentare una delle collezioni più complete e una sorta di catalogo generale di un periodo storico che sta rischiando di subire nella società ceca lo stesso processo di rimozione che, nell'Ottocento, subì tutta l'età barocca. Vista l'intensità del rifiuto degli anni del culto della personalità, ormai identificati a tutti gli effetti in modo esclusivo con i processi politici e le esecuzioni degli avversari, stupisce infatti ben poco che siano stati per lo più stranieri gli acquirenti delle opere pittoriche del realismo socialista.

Oltre al testo “Realismo socialista e Cecoslovacchia” (la versione italiana alle pp. 29-34) di una delle poche studiose a essersi occupate del fenomeno (si veda il catalogo della grande mostra da lei curata nel 2002, T. Petišková, *Československý socialistický*

realismus 1948-1958, Praha 2002) e all'analisi della critica italiana Genny di Bert (la versione italiana alle pp. 55-62), accompagnati dalle biografie degli autori (in italiano a pp. 174-179), l'elegante volume presenta 99 riproduzioni di opere riconducibili al complesso fenomeno del realismo socialista ceco. Magari qualcuno potrebbe rimanere sorpreso dalla differenza d'approccio delle due autrici, provenienti da contesti culturali molto diversi e con un differente rapporto con questo passato artistico, anche se si può comunque rilevare una convergenza nella constatazione di quanto sia ormai urgente tornare ad analizzare in modo più approfondito un periodo chiave nelle evoluzioni artistiche della storia del XX secolo.

I protagonisti e le ambientazioni più comuni sono naturalmente quelli classici del realismo socialista (soldati, operai, fabbriche, miniere, lavori nelle campagne, grandi costruzioni, momenti e personaggi storici legati al movimento comunista), anche se qualcuno potrebbe magari stupirsi per la frequente presenza di reminescenze moderniste. Anche se una storia dell'arte completa del periodo dev'essere ancora scritta, il paradosso sempre sorprendente è che i quadri dalla maggiore forza espressiva sono quelli risalenti agli anni Cinquanta, il periodo in cui, nonostante il suo estremismo etico ed estetico, il realismo socialista ceco era ancora caratterizzato da una tensione creativa non paragonabile alle stantie realizzazioni di direttive politiche che hanno caratterizzato in modo evidente i due decenni successivi alla Primavera di Praga.

Stranamente, se proprio si volesse fare un appunto a questa meritoria pubblicazione, soprattutto vista la cura con cui è stata realizzata, andrebbe riferita alle traduzioni in italiano, chiaramente non opera di un madrelingua.

3. “Versi sparsi”

Sarebbe ingiusto non approfittare di quest'ultima occasione per segnalare la gran quantità di traduzioni di testi poetici di autori cechi usciti negli ultimi anni. Non è certo questa l'occasione per un discorso critico più ampio, ma è evidente che l'impegno, diverso ma ugualmente produttivo, di vari studiosi,

ha portato a risultati senza dubbio importanti nell'ampliare l'offerta di poesia ceca disponibile anche per il lettore italiano.

Il lungo sforzo di Giovanni Raboni e Marco Ceriani nella traduzione dell'opera di Vladimír Holan (1905-1980), il celebre poeta metafisico scoperto per il pubblico europeo da A.M. Ripellino nel 1966, è culminata nella pubblicazione delle ultime traduzioni a quattro mani, ultimate prima della morte di Raboni. Dopo il volume V. Holan, *A tutto silenzio. Poesie (1961-1967)*, introduzione di V. Justl, traduzione di V. Fesslová, versi italiani di M. Ceriani e G. Raboni (Milano 2005), con una nutrita selezione dalla raccolta *Na sotnách* [A lume d'agonia], sono state tradotte dalla raccolta *Předposlední* [Penultima] sedici poesie nell'*Almanacco dello specchio* del 2006 e, più di recente, 53 poesie nel numero monografico che la rivista *Istmi* ha dedicato al poeta ceco ("Tempo di mutezza. Poesie di Holan", traduzione e biografia di V. Fesslová, versi italiani di G. Raboni e M. Ceriani, *Istmi*, 2008, 21-22, con l'appassionata postfazione di M. Ceriani, "Una notte a Kampa. Novena per Holan", pp. 141-161).

Annalisa Cosentino, dopo aver curato la bella antologia della poesia di J. Skácel, *Il colore del silenzio. Poesie 1957-1989*, a cura di A. Cosentino, con una postfazione di J. Mikołajewski, Pesaro 2004 (si veda la recensione in *eSamizdat*, 2005/1, p. 277) e il volume di I. Wernisch, *Corre voce ovvero La morte ci attendeva altrove*, a cura di A. Cosentino, traduzione di I. Oviszsch e A.M. Perissutti (Udine 2005), ha presentato una puntuale antologia della produzione poetica di sette poeti cechi, esponenti importanti del panorama attuale della poesia ceca nel quale si intersecano voci appartenenti a generazioni e a concezioni poetiche molto diverse tra loro: V. Fischerová, I. Wernisch, P. Hruška, M. Doležal, P. Borkovec, K. Rudčenková, P. Kolmačka ("Nuova poesia ceca", a cura di A. Cosentino, *Semicerchio*, 2005, 22-23, pp. 3-25).

Molto ricca è stata l'opera di traduzione di Antonio Parente, che si era già segnalato come curatore dell'antologia *Sembra che qui la chiamassero neve. Poeti cechi contemporanei*, Milano 2005, che conteneva una scelta di poesie di M. Ajvaz, P. Kabeš, P. Král, M. Nápravník, P. Řezníček, K. Šiktanc, J. Topol

(si veda la recensione in *eSamizdat*, 2005/2-3, pp. 530-531). Di recente Parente ha curato una nuova, ancora più variegata, antologia poetica, traducendo un gran numero di poeti cechi in italiano, quasi tutti per la prima volta (Petr Král, Milan Nápravník, Ludvík Kundera, Karel Šiktanc, Věra Linhartová, Petr Kabeš, Michal Ajvaz, Norbert Holub, Pavel Šrut, Jáchym Topol, Bogdan Trojak, Emil Juliš, Sylva Fischerová, Pavel Řezníček, Karel Šebek, Roman Erben, Viola Fischerová, Svatava Antonošová, Marian Palla, Petr Halmay). Se alcuni degli autori pubblicati appartengono senz'altro ai più significativi poeti cechi degli ultimi decenni, è forse un peccato che vengano presentati con una sola poesia a testa ("Oltre la gabbia una lacerante notte. Poeti cechi contemporanei", a cura di A. Parente, *Hebenon*, XIII, Quarta serie, 1-2, 2008, pp. 26-51). Confermando la sua predilezione per la tradizione surrealista, Parente ha inoltre curato due antologie ben più corpose, prima dell'opera poetica di Karel Šebek (*Guarda nel buio, com'è variopinto*, prefazione di P. Řezníček, con una testimonianza di E. Válková, postfazione di J. Nejedlý, Rovigo 2007), accompagnando l'edizione con molti materiali che contestualizzano l'opera di questo poeta ormai "irreperibile" da molti anni, e poi del più prolifico poeta surrealista contemporaneo, Pavel Řezníček (*Confessione di un funambolo*, traduzione di A. Parente, Milano 2008), già noto in italiano grazie al romanzo *Il soffitto* (Roma 1984). Parente ha infine dedicato due importanti lavori all'ingiustamente poco noto in Italia Karel Šiktanc, al quale è stato conferito nel 2006 il premio NOBELito (<http://www.hebenon.com/>). Oltre a un'ampia antologia della poesia di Šiktanc, *Come si strappa il cuore* (Milano 2006), che contiene poesie tratte dalle raccolte *Zařikávání živých* [Incantesimi sui vivi, 1966], *Adam a Eva* [Adamo ed Eva, 1968] e *Jak se trhá srdce* [Come si strappa il cuore, 1969-1969], la rivista edita dalla stessa Associazione culturale Hebenon che ha indetto il premio NOBELito ha pubblicato, oltre a una bibliografia delle opere, una ricca antologia di studi critici sull'opera di Šiktanc, con testi di P.A. Bílek, M. Červenka, J. Holý, P. Hruška, M. Langeřová, V. Macura, K. Ondřejová e G. Zand (*Hebenon*, XI-XII, Terza serie, 7-8, 2006-2007, pp. 5-82).

Nel 2009 è stata infine pubblicata la prima raccolta poetica integrale di Jiří Kolář (1914-2002), uno dei più noti artisti cechi del XX secolo, che come poeta ha però sempre ricevuto – almeno in Italia – un’attenzione piuttosto frammentaria. Oltre al bel volume di *Collages* (Torino 1976), che contiene uno dei più brillanti saggi di A.M. Ripellino (“Su Kolář”, pp. 1-41), vanno ricordati almeno due importanti cataloghi (*Jiří Kolář*, Torino 1981; *Jiří Kolář*, Milano 1986), l’unica opera finora tradotta integralmente in un’edizione per bibliofili *Opere postume del signor A.* (traduzione di A. Mura e S. Richterová, Paris 1990) e le poesie tradotte nel volume *Tra immaginazione e memoria. Quattro percorsi poetici. Nezval, Havlíček, Kolář, Skácel*, a cura di A. Cosentino, A. Catalano e A. Wildová Tosi (Roma 1998), nonché un paio di libri per bambini (di recente la stessa casa editrice aveva pubblicato ad esempio il suo delizioso volumetto del 1961 illustrato da V. Fuka, *Il signor Pescedaprile*, traduzione di V. de Tommaso, Porto Valtravaglia 2006). *Il nuovo Epitteto*, a cura di M.E. Cantarello, traduzione dal ceco di M.E. Cantarello e Sergio Corduas (Porto Valtravaglia 2009), presenta – preceduto da un “Kolářgramma” di Claudio Canal (pp. 7-15) – un testo scritto nel 1956-57, ma pubblicato soltanto nel 1968, in cui il *Manuale* di Epitteto viene parafrasato e adattato a un’idea di poesia stoicamente assoluta. Non a caso la prima massima recita “Alcune cose della poesia sono in nostro potere e alcune non lo sono / In nostro potere sono la valutazione volontà desiderio e silenzio / Questi sono i nostri doni / In nostro potere non sono parole bellezza destino giudizio / Tutto ciò che dobbiamo creare e di cui dobbiamo essere causa” (p. 21). Le cinquantatré massime del *Nuovo Epitteto* rappresentano una sorta di monumento alla poesia morale: “Infine ti dirai: 1. Conducimi Dio e tu destino / A scrivere ciò che mi è assegnato / Poiché scriverò senza temenza / E se per mia miseria non ne sono capace / Tutta via vi seguirò // 2. Chi si affida alla poesia moderna / Ancora non è saggio e sapiente delle cose divine // 3. Tuttavia che cosa sono saggezza e sapienza delle cose divine / Non dette col verso? / 4. Poi potrò essere anche ucciso / Ma nessuno mi offenderà” (p. 155). Quando verrà pubblicato, come anticipano gli editori, *Il fegato di Prometeo*, la raccolta centrale

per comprendere la concezione di Kolář della poesia basata sull’integrità morale del soggetto, diventerà chiaro anche il perché di un manuale di poesia morale nella Cecoslovacchia degli anni Cinquanta. Nel percorso poetico del Kolář, al poeta testimone oculare di un’epoca tragica si stava infatti aggiungendo il violento censore della degradazione dei valori base della vita umana. Il poeta si stava trasformando così nell’unica autorità in grado con la sua presenza accanto ai protagonisti più disperati delle azioni umane di offrire una via d’uscita al caos semantico e all’ambiguità della realtà che lo circonda.

Alla luce di tutte queste meritorie edizioni recenti si può provare ad abbozzare un giudizio provvisorio: quando anche in Italia finalmente si avrà a disposizione un quadro critico della poesia del secondo Novecento, portando così a termine un discorso in buona parte interrotto dopo la morte di Ripellino, emergerà in modo evidente che la poesia ceca del secolo scorso ben poco ha da invidiare alle più note tradizioni poetiche dei paesi che circondano la Repubblica ceca.

4. “Su Ripellino”

Come ben sa la redazione di eSamizdat (su Ripellino si vedano *eSamizdat*, 2004/2, pp. 135-145; 2005/2-3, pp. 447-451; 2007/1-2, pp. 455-458; 2008/1, pp. 169-196; oltre che l’ankteta pubblicata nei numeri 2003, pp. 171-177; 2004/1, pp. 141-148), la riscoperta degli ultimi anni dei testi, anche minori, di Angelo Maria Ripellino deve moltissimo alla tenacia e alla cura filologica di Antonio Pane, da decenni sulle tracce di testi più o meno noti di colui che è stato (in tempi ormai lontani) suo professore universitario. Tralasciando ora le ristampe dei libri più famosi tutt’ora presenti nel catalogo Einaudi, Pane ha curato non soltanto la bibliografia completa di Ripellino (si vedano *eSamizdat*, 2004/2, pp. 251-274; e il successivo aggiornamento nel numero 2007/1-2, pp. 449-452), ma anche l’edizione di un gran numero di testi sparsi di complessa reperibilità. Al di là di tutto il gran parlare che si è sempre fatto di Ripellino, quindi, se nel corso di pochi anni la sua opera è tornata accessibile in libreria, il merito va quindi soprattutto a una persona

concreta.

Se si esclude l'edizione di una bella scelta delle recensioni di Ripellino pubblicate sul Corriere della sera e sull'Espresso (*Nel giallo dello schedario. Note e recensioni "in forma di ballate" (1963-1973)*, a cura di A. Pane, Napoli 2000), espressione di quella "critica letteraria militante, così congeniale alle sue corde, ai suoi umori antiaccademici" (p. 7), è dal 2003 che la pubblicazione delle raccolte di saggi di Ripellino ha assunto un ritmo incalzante. Centrale è stato peraltro anche il recupero degli scritti ripelliniani dedicati alle arti figurative (*I sogni dell'orologiaio. Scritti sulle arti visive (1945-1977)*, a cura di A. Nicastrì, con uno scritto di A. Perilli, Firenze 2003), diversi dei quali pubblicati nell'immediato dopoguerra, ma poi con una cadenza particolarmente serrata negli anni Sessanta, quando Ripellino osserva con inconsueta attenzione il mondo dell'arte (in particolare di quella ceca), con il suo particolare approccio critico non condizionato da pesanti bagagli teorici: "la mancanza di una specifica teoria estetica è ampiamente compensata negli scritti ripelliniani dal filtro poetico attraverso il quale l'autore seleziona, combina ed interpreta le vicende dell'arte" (p. XXXVII). Lo stesso curatore ha in seguito pubblicato anche un interessante volume in cui ha ricostruito non soltanto i rapporti di Ripellino con le arti figurative, ma anche l'evidente influenza avuta sugli artisti di Forma 1: A. Nicastrì, *Ars una. Angelo Maria Ripellino e gli artisti di Forma 1. Con un'intervista ad Achille Perilli e una testimonianza di Piero Dorazio* (Avellino 2005).

Se senz'altro stimolante, anche per il ricco corredo fotografico, era stato il "Dossier Ripellino", a cura di A. Fo e A. Pane (*Il caffè illustrato*, 2003, 11, pp. 36-59), seguito subito dopo dal numero monografico della rivista *Trasparenze* a cura di F. Lenzi (Supplemento non periodico a *Quaderni di poesia*, 2004, 23), che conteneva anche una prima scelta dell'epistolario, centrale è risultata la riproposizione di molti testi letterari ripelliniani ormai da troppo tempo assenti nelle librerie.

Storie del bosco boemo e altri racconti, cura e postfazione di A. Pane (Messina 2006) aggiunge altri tre racconti "sparsi" ai quattro "capricci" pubblicati in prima edizione nel 1975. L'omonima ricostruzione

allegorica delle tristi vicende della Primavera, che culminano con l'allontanamento del protagonista, tradiscono a ogni pagina la vibrante delusione dell'autore ("Non ho ancora trovato il tema di questo racconto. Eppure non posso non scrivere. Scrivere, prendere appunti è un'ossessione che ti corrode la vita", p. 87). E alla fine di quella vicenda storica, attraversata con la verve di un saltimbanco, l'atmosfera torna sommessata, delusa, come dopo le sconfitte fatali: "Gli ultimi spettacoli somigliarono a festicciole in famiglia, a fosforescenze di una parrocchia di mummie. Pareva di trovarsi a quei balli di veterani della spedizione di Massimiliano, che un tempo si svolgevano a Praga ogni inverno" (p. 103).

Dopo lunghi sforzi, l'opera di Ripellino è stata però anche (e soprattutto) restituita nella sua completezza per quanto riguarda la poesia; prima o poi ne verrà definitivamente riconosciuto il ruolo centrale nella storia della poesia della neoavanguardia italiana (essendone *Praga magica* la principale opera narrativa). E questo non soltanto attraverso la ripubblicazione delle tre opere poetiche centrali (*Notizie dal diluvio – Sinfonietta – Lo splendido violino verde*, a cura di A. Fo, F. Lenzi, A. Pane e C. Vela, Torino 2007), ma anche grazie al paziente e accurato recupero del resto della sua produzione poetica, che ha attraversato vicende diverse e complicate (*Poesie prime e ultime*, a cura di F. Lenzi e A. Pane, presentazione di C. Vela, introduzione di A. Fo, Torino 2006). In questo modo si è resa giustizia a un destino anche personale (scrive Pane nell'"Introduzione" al primo dei due volumi: "Il poeta Ripellino nasce tardi. Per vent'anni è oscurato dallo slavista che ne usurpa i talenti", p. XIII), dovuto in buona misura al fatto che, come nessun altro poeta, Ripellino si è trovato completamente al di fuori del canone della poesia italiana. Per usare le parole di Claudio Vela nella "Presentazione" al secondo dei due volumi, "mai si era vista una poesia così poco 'italiana', per quanto scritta nella nostra lingua. Poesia veramente fuori-linea, nessun rassicurante -ismo le era applicabile" (Ivi, p. 8).

Se ce ne fosse bisogno, il volume *Oltreslavica. Scritti italiani e ispanici (1941-1976)*, a cura di A. Pane, nota introduttiva di A. Cusumano (Mazara del Vallo 2007) testimonia non soltanto la vivacità del

Ripellino ancora adolescente, ma anche la forte curiosità per altri orizzonti letterari del giovane critico, indirizzati prima di tutto verso la Spagna (anche se non meno significative sono le incursioni ripelliniane in ambito italiano). In un così ricco contesto, rischierebbe di non essere pienamente apprezzata una delle ultime fatiche di Pane, il volume *Solo per farsi sentire. Interviste (1957-1977). Con le presentazioni di programmi Rai (1955-1961)* (Messina 2008), che ripropone oltre alle interviste di Ripellino (tra cui non manca ovviamente la più famosa, con Corrado Bologna, “L’arte può salvarci con ferite di gioia”, pp. 39-42), un paziente recupero dei materiali radiofonici e televisivi conservati nelle Teche Rai e dei numerosi testi scritti da Ripellino per il Radiocorriere TV. Anche se naturalmente è una grande fortuna che questi testi siano stati finalmente pubblicati, giustamente Pane sottolinea come leggere Ripellino sia cosa molto diversa dall’ascoltarlo: “Ascoltare la voce di Ripellino, dopo la lettura ‘silenziosa’ delle opere, è una vera emozione: il suo elettrico velluto – un declamato ‘curiale’ percorso da lampi di ilarità, da corrugamenti sarcastici, da sordi rimbombi, franante a tratto in un sospiro che sembra inseguire il fiato disperso – non si dimentica” (p. 6).

Un valore in qualche modo riassuntivo ha poi la pubblicazione delle splendide cronache giornalistiche di Ripellino, che aveva deciso di prestare la sua penna agitata al racconto dei fatti di Praga ben prima dell’ascesa di Alexander Dubček, e che sono ora, finalmente, disponibili in forma completa nel libro *L’ora di Praga. Scritti sul dissenso e sulla repressione in Cecoslovacchia e nell’Europa dell’Est (1963-1973)*, a cura di A. Pane, con la collaborazione di C. Panichi, prefazione di N. Ajello, contributi di A. Catalano e A. Fo (Firenze 2008). Nel momento in cui il mondo letterario, che di solito resta chiuso nelle sue trincee accademiche, fatte di polemiche spesso incomprensibili e dettate da animosità personali, era stato nel 1967 in Cecoslovacchia improvvisamente catapultato al centro di un dibattito che nel giro di pochi mesi aveva elettrizzato tutta la società cecoslovacca, Ripellino decide infatti di scendere in campo. In modo sempre più consapevole piega la sua lingua e il suo stile all’esigenza del reportage. Nei limpi-

di testi di Ripellino non manca quasi nulla di questa stagione di esplosiva creatività della cultura ceca, appena liberata dal bavaglio ideologico del culto della personalità (alcuni sono stati pubblicati poco dopo anche in ceco sulla rivista *Souvislosti*, 2008/2, pp. 106-128).

Se, grazie a quest’imponente attività editoriale, l’immagine di Ripellino è tornata a essere non solo finalmente presente, ma anche più nitida e sfaccettata, Antonio Pane ha anche iniziato, nelle numerose introduzioni, postfazioni e note editoriali ai testi citati, a ricostruire – con grande originalità e tenacia – l’orizzonte simbolico comune a tutta l’opera di Ripellino e ha stilato una prima mappa della migrazione dei singoli temi da un testo all’altro. Ma più in generale va detto che, al di là dei legami intertestuali evidenziati tra le singole opere, senza il lavoro di Pane quello di Ripellino sarebbe probabilmente rimasto ancora un nome da usare spesso nei salotti, ma difficile da trovare sugli scaffali delle librerie.

5. G. Dierna, “Sulla letteratura ceca degli anni Cinquanta, ma non solo: precisazioni storico-letterarie e note metodologiche”, *Europa orientalis*, 2008 (XXLII), pp. 389-426

La degna conclusione di queste ultime glosse, ma un po’ anche di tutta l’esperienza vissuta da eSamizdat in questi anni, mi sembra offerta dalle 37 pagine ospitate da *Europa orientalis* nel numero uscito nella primavera del 2009 a proposito di un mio libro “illeggibile, superficiale e impreciso, presuntuoso e astratto, privo di una qualche idea originale e quindi tutto basato su idee altrui” (p. 389).

Abituato a valutazioni diametralmente opposte in Italia e all’estero, non potevo certo attendermi qualcosa di diverso dall’autore – non nuovo a simili incontinenze verbali – di questo testo pieno di livore. So bene che in questo modo deluderò chi pregusta l’ennesima rissa nella piccola pozza della slavistica italiana e anche quanti, al contrario, continuano a ritenere questo settore disciplinare un enorme e splendido lago ghiacciato frequentato da cigni immacolati, ma avevo già deciso più di dieci anni fa che non avrei mai risposto ad al-

cuna invettiva che legittimasse questo modo di discutere violento e fazioso. Non dubito peraltro che l'autore sia già al lavoro su un'altrettanto ponderosa "recensione" della mia seconda monografia, anche se stavolta, purtroppo per lui, tre anni dopo quella italiana è uscita anche la versione ceca, che ha ricevuto un'ottima accoglienza (<http://www.esamizdat.it/tribu/riconquista_rec.htm>). Mi sembra più che sufficiente notare che un'altra importante casa editrice ceca sta per pubblicare la traduzione anche del libro in questione...

Per riassumere brevemente, nell'interpretazione dell'autore di quest'elaborato di dubbio gusto, mi ritrovo non soltanto indomito plagiatore e crasso ignorante, incapace di tradurre, leggere e persino di copiare semplici passi di seconda mano (usuraio e assassino per il momento ancora no, ma non mancheranno puntate successive), ma anche autore di "una frase talmente inverosimile che sembra uscita direttamente dalla perversa fantasia del tanto (a parole) bistrattato Ždanov" (p. 413). Interessante teoria, anche se sarebbe bello sapere come si potrebbe rispondere a tali accuse... Negando di avere una fantasia perversa? Rinnegando sulla testa dei figli che non ho la mia supposta attrazione inconscia per Ždanov? Elencando fatti? Facendo presente che l'autore non ha nemmeno compreso quali fossero la prima e la seconda parte del libro che stava stroncando? Stupendomi del fatto che proprio Europa orientalis ha pubblicato nel lontano 1996 un mio testo tratto dallo stesso materiale? Notando che il libro in questione viene citato nella bibliografia della più recente storia della letteratura ceca come unico testo che si occupa della letteratura degli anni Cinquanta nella sua totalità (*Dějiny české literatury 1945-1989*, II. 1948-1958, a cura di P. Janoušek, Praha 2007, p. 475)? Ricordando che, attraverso una collega, la stessa rivista aveva chiesto qualche anno fa di pubblicare un'analisi delle centinaia di "piccoli" errori presenti nelle traduzioni di questo così severo censore? Sottolineando che è quanto meno bizzarro che uno dei membri della redazione di Europa orientalis inserisca lo stesso libro nei suoi programmi d'esame e lo valuti in un suo articolo in modo radicalmente opposto ("Su questo periodo il lettore italiano dispone di un'opera di grande soli-

dità e originalità, da noi qui costantemente tenuta presente")?

Grave mi sembra comunque il fatto che una rivista importante nell'ambito della slavistica italiana come Europa orientalis possa ritenere degno di pubblicazione un testo che appartiene più al campo penale che a quello scientifico. E dubito peraltro sia la possibilità di replicare ciò che gentilmente sembra offrirmi "La Direzione" che firma a p. 427 la "Nota" di compiaciuta semi-dissociazione che segue questo testo vecchio di quattro anni e dedicato a un libro uscito cinque anni fa. Francamente assurdo è poi che questa "recensione" sia stata inserita nella sezione "Discussioni" con il pretesto, fragile come la nota stessa, di "promuovere il confronto libero e franco". Pensare che una qualunque forma di dibattito possa nascere a partire dalle offese è non soltanto un'incongruenza linguistica, ma anche un'evidente negazione del più banale senso comune. Come se non fosse già strano il fatto che un testo ritenuto così fondato e importante, anche se in questa forma rifiutato da altre riviste, non sia stato nemmeno sottoposto a una seria cura redazionale per eliminare quantomeno gli insulti più gratuiti.

Come vorrebbe certa tradizione io ora dovrei usare lo stesso tono, caratterizzare l'autore con battute pseudoironiche speculari a quelle utilizzate da lui (magari sul genere del "non più tanto giovane studioso"), ribattere a presunte nefandezze di cui non mi sento responsabile, sottolineare tutti gli strafalcioni presenti nello stesso testo "inquisitorio" e ripescare la già citata impietosa analisi delle sue traduzioni, o magari, per rendere la cosa ancora più piccante, dimostrare su un volume pubblicato da "La Direzione" quanto sia semplice applicare a qualunque libro tale "metodologia" (certo, vista tanta severità, è strano che perfino la "Nota" citata contenga un refuso). Ritenendo però che la cultura sia una cosa completamente diversa dallo sfoggio del potere, non ho alcuna intenzione di farmi imporre un concetto di dibattito libero e franco da chi ha deciso di mettere a rischio la credibilità della propria rivista. Sarebbe stato forse più imbarazzante, ma senz'altro molto più onesto, rendere manifesti i reali motivi della scelta di pubblicare un linciaggio del genere...

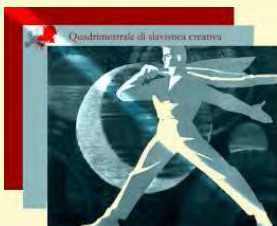
Invito tuttavia chiunque voglia farsi un'idea del livello a cui può arrivare il degrado non solo dei rapporti umani nel mondo parauniversitario di oggi, ma dei "dibattiti scientifici" tout court, a leggere *Europa orientalis*. In questo *cultural show* dell'uso continuo e indiscriminato del principio dei due pesi e delle due misure, in cui ci imbattiamo sostanzialmente da quando abbiamo iniziato a pubblicare eSamizdat e che da parecchi anni intrattiene le menti di diversi protagonisti della slavistica italiana, mi sento in dovere, dopo una tale sfilza di accuse, di assicurare tutti i colleghi che magari non conoscono le persone implicate: sono qui, vivo e vegeto, e nemmeno troppo impressionato. Come consolazione mi trovo almeno in compagnia di quei recensori, secondo l'autore tutti "in malafede", beninteso, che hanno guardato con maggior favore al mio libro (<http://www.esamizdat.it/tribusolerosso_rec.htm>).

Del tono e del contenuto del testo non mi sono stupito, tanto più che due anni fa, ricevendone da una studentessa (che a sua volta ne era stata omaggiata a Praga) la versione dattiloscritta (inviata dall'autore anche a diversi slavisti italiani), scoprii solo allora, beata ingenuità, avere casualmente lo stesso titolo di un "volume" presentato dall'autore come pubblicazione (insieme ad altri testi registrati all'uopo in prefettura) a un precedente concorso da

ricercatore presso l'università di Padova, cui partecipavo anch'io (si vedano i giudizi dei commissari scaricabili all'indirizzo <https://portal.cca.unipd.it/portal/pls/portal/cca_servizi.gh_seldoc_arc_pkg.concorso?p_cod_concorso=R2005111>). Chissà se è questo che intende "La Direzione" nella citata postilla che accompagna questa "ristampa", quando sottolinea affabilmente che "si sa, diversi sono i temperamenti, gli stili personali, e persino le occasioni che ci muovono a impegnare la penna".

A giudicare anche da altri recenti segnali mi sembra però chiaro che la situazione potrebbe in realtà essere molto più banale. Come ha potuto infatti "La Direzione" non correggere quel surreale "chat line dei giovani slavisti" con cui viene caratterizzata nel testo eSamizdat? Non mi piace fare dietrologia, mi interesserebbe però davvero verificare una cosa: se io lasciassi che su questa rivista qualcuno definisse *Europa orientalis* la "chat line dei vecchi slavisti", questo verrebbe considerato lo spunto per un confronto libero e franco o un insulto?

Alessandro Catalano



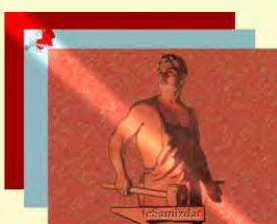
◇ eSamizdat 2003



◇◇ 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

In questo numero testi e contributi di:

Agnese Accattoli	Georgij Ivanov
Alessandra Agostinelli	Tat'jana Korneeva
Asja Aksenova	Antonio Maccioni
Andrej Ar'ev	Giulia Marcucci
Nina Barkovskaja	Leonardo Masi
Stefano Bartoni	Massimo Maurizio
Milly Berrone	Sergio Mazzanti
Maria Bidovec	Alessandro Niero
Paola Bocale	Paolo Nori
Nikolaj Bogomolov	Irina Odoevceva
Emanuela Bulli	Laura Piccolo
Stella Carella	Renato Poggioli
Alessandro Catalano	Lorenzo Pompeo
Claudia Criveller	Dario Ravalli
Marco Dinelli	Ilaria Remonato
Erica Faccioli	Angelo Maria Ripellino
Angelo Floramo	Marco Sabbatini
Andrea Franco	Valentina Silvestri
Stefano Garzonio	Pietro Tosco
Giulia Gigante	Massimo Tria
Eugenia Gresta	Andrea Trovesi
Simone Guagnelli	Veronica Vanossi
Roman Gul'	Raffaella Vassena
Andrea Gullotta	Francesco Vietti