

POESIA RUSSA E CECA

a cura di Stefano Garzonio

Poesia e psicodramma in Vasilij Filippov (dall'inconscio dell'Underground leningradese)

Vasja, volate via dall'ospedale psichiatrico
Riponete la bambola sul letto e volate.
Come se l'aveste detto: mettetece la tutta
Ed io aspetto già girando sopra la Neva
Noi, due uccellini fumanti, c'involeremo,
Sopra un posacenere di cenere – la Luna
(Elena Švarc - 1996)

A Pietroburgo è una serata solitamente
fredda di fine gennaio, a casa di V. Krivulin
squilla il telefono - risponde Ol'ga
Borisovna: è Asja L'vovna, che chiede
gentilmente, ma senza molti preamboli,
una giacca, un cappotto o maglioni rima-
sti di Viktor Borisovič. C'è Vasja che non
sa come proteggersi dai - 20 gradi perpetui
di questi giorni. Il poeta Viktor Krivulin
avrebbe offerto volentieri il suo aiuto
all'amico Vasja Filippov, ora, dopo la sua
morte avvenuta nel marzo del 2001, la
moglie Ol'ga Borisovna non esita a mo-
strarsi disponibile. Bisogna portare il
giaccone e qualche altro indumento rima-
sto di V. Krivulin a Vasja, che tra qualche
giorno probabilmente sarà trasferito in
un'altra clinica. Asja L'vovna ringrazia.

Era Asja L'vovna
La nuttivo di poesie
Di odori di cucina
[...]

Vasilij Anatol'evič Filippov nasce nel
1955 nella regione di Sverdlovsk, trasfe-
ritosi presto a Leningrado, verso la metà
degli Settanta entra in contatto con il
movimento leningradese della 'seconda
cultura'. All'epoca frequenta il circolo
letterario di David Dar, ma per volontà del
padre è iscritto alla facoltà di biologia, che
presto abbandona per dedicarsi totalmente
alla letteratura e alla filosofia. Si arrangia
con lavori saltuari di bibliotecario, aiutan-
te nei musei. Scrive prevalentemente in
prosa, producendo brevi racconti di stam-
po surrealista e dei saggi a carattere filo-
sofico-religioso, uno pubblicato tra l'al-
tro sulla rivista letteraria in 'samizdat'
«37» e dedicato a Vjačeslav Ivanov. Il gio-

vane scrittore, dalla labile personalità e
dal carattere molto sensibile, si estranea
gradualmente dalla vita reale, immerso
nel 'sottosuolo' letterario e nello stordi-
mento di uno stile di vita un po' bohémien
e un po' intellettuale, fatto di piccoli ec-
cessi e di grandi ideali: nulla che lasci
pensare però a quel lato oscuro della per-
sonalità che divorerà in pochi anni il suo
equilibrio psichico.

Bevo caffè nella caffetteria
Dopo aver bevuto porto in una bettola
E dopo il porto sto steso sul divano

Volevo andare in chiesa
Ma era tardi.
Dicono messa senza di me.

Oggi ho trovato lavoro.
Tutt'oggi è stato brutto tempo.

Ora non faccio nulla.
Osservo i muri dalla finestra,
Là, dov'è buio
[...]

L'anomalia, nella biografia dell'autore,
risiede nello stato mentale in seno al quale
inizia a scrivere in versi. L'attività poetica
di V. Filippov comincia verso la metà
degli anni Ottanta, già qualche anno dopo
l'aggressione a suo padre, per poco non
conclusasi in tragedia, che diviene l'even-
to fatale determinante il corso futuro del-
la sua esistenza. È questo il motivo per cui
V. Filippov, appena venticinquenne, si ri-
trova recluso in un ospedale psichiatrico.

Presto ci sarà l'arresto
mi porteranno nella Grande Casa
che sta dietro l'angolo
[...]

Il comportamento paranoico, accompa-
gnato dal progressivo disadattamento so-
ciale non si manifesta in maniera palese.
Nei due anni seguenti l'internamento, il
poeta coltiva la speranza di poter uscire
presto ed intrattiene una intensa corri-
spondenza epistolare: scrive ad Asja L'vo-
vna e spesso a Viktor Krivulin, che per lui
è una sorta di padre spirituale. Nelle let-

tere racconta della pesantezza dei suoi
stati d'animo e sottolinea lo stato di de-
bolezza cui non vuole rinunciare in quan-
to, come egli dice, gli permette di appa-
tenere alla 'realtà sensibile'; spesso parla
di una depressione che lo porta a cadere
nell'insensatezza, attorniato com'è da
persone estranee, con cui è impossibile
conversare di qualsiasi cosa abbia un va-
lore intellettuale. A renderlo labile con-
tribuiscono inoltre i medicinali e le cure
psichiatriche di tradizione sovietica, le
quali non fanno che acuire le iniziali pa-
tologie. La commissione dell'ospedale,
già nel 1982, decide di trattenere Vasilij
Filippov, obbligandolo a restare in cura e
avviandolo così ad una totale dipendenza
farmacologica: da questo momento in poi
inizia per lui il percorso verso una irrever-
sibile graduale alienazione.

Casa tenebrosa
Il medico-ragno e le mosche malate
Le inservienti di bianco-elefantesche
orecchie.
Non emetterai grido.

Si versa il nettare del farmaco sulla spina
dorsale
E ubriaca la testa abbatte alberi di capelli.
[...]

Nel 1983, V. Filippov subisce un nuo-
vo duro colpo psicologico conseguente-
mente alla tragica scomparsa della madre.
Gli resta Asja L'vovna Majzel', la sua
seconda figura materna, con cui può di-
scutere liberamente di ogni argomento, in
particolare di letteratura e con cui può
leggere e commentare poesia. L'anziana
insegnante è l'ultima ancora di realtà ca-
pace di offrire al poeta un gesto di uma-
nità, l'unica persona rimasta probabil-
mente che riesca a proiettare nella memo-
ria del suo allievo parvenze di una norma-
lità e di una sanità mentale troppo offu-
scate per essere ancora autentiche. Da
quasi trent'anni, Asja L'vovna si prende
cura del suo 'figlio adottivo', proteggen-
done la dignità di persona e non solo di
poeta: è lei il personaggio stilizzato, esal-
tato, parodiato che spesso appare nei ver-
si di Vasilij Filippov.

Ha telefonato Asja L'vovna
Oggi verrà da me

Leggerà i miei versi
E parlerà di tante sante sciocchezze
[...]

Solo nel tardo autunno del 2002 è uscita in Russia la raccolta di poesie di Filippov edita da «Novoe Literaturnoe Obozrenie», nella collana annuale dedicata alla shortlist del Premio «Andrej Belyj» (Filippov Vasilij. *Izbrannye stihotvorenija 1984-1990*. Predisl. M. Šejnker. Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie 2002, pp. 338). Vasilij Filippov è risultato vincitore del premio nel 2001, una sorta di riconoscimento per la sua produzione poetica passata. Da oltre dieci anni i suoi versi non sono più pubblicati e negli ultimi tempi il poeta solo sporadicamente si dedica alla scrittura. Nella raccolta, non a caso, compaiono soltanto le poesie appartenenti al primo periodo di produzione (1984-1990), quando la vena scrittoria del poeta è assai prolifica; prima di questa pubblicazione erano già uscite due raccolte (con una modesta tiratura di cinquecento la prima e di cinquanta copie la seconda), contenenti versi del medesimo periodo degli anni Ottanta. Sotto l'impulso grafo-mane, in una sorta di delirio poetico, in soli due anni (1984-1986) Filippov produce quasi quattrocento testi. Nell'opera dell'autore è netta la percezione di come viva momenti convulsi e drammatici, dove ad attimi di estrema lucidità si alternano ricadute depressive che lo conducono sul baratro di una nevrosi cronica. Nella psicosi, l'unica via di fuga è la poesia, dove, nelle anonime sagome di una buia ed astratta Leningrado, le sue capacità di osservazione e d'immaginazione prendono forma in scene fantasmagoriche e in piccole assurdità metafisiche. Nei testi si percepisce l'angoscia del poeta, consapevole del fatto che il suo stato di perenne dormiveglia, sotto l'effetto degli psicofarmaci, erode la possibilità e la speranza nel tempo di lasciare definitivamente l'ospedale: col passare degli anni sempre più raramente V. Filippov uscirà dalla clinica e ogni volta non potrà non tornarvi.

Come se non fossi stato nella casa vuota
Dove odora di vernice e di medicinali
Ma il pensiero ricuce
Che tornerò là tra due settimane e sus-
surra:

«Voltati».

E vattene nella palude dove la salvezza
È sbocciata con l'orizzonte.
[...]

Insieme alla scrittura, i libri sono l'unica occupazione capace di conciliare lo spirito di V. Filippov con la realtà circostante: trascorre il tempo leggendo, soprattutto testi in prosa e di filosofia. Tra il mondo straniato dei segni letterari e quello del degrado mentale della clinica, il poeta elabora i suoi testi, nell'esigenza di fissare le impressioni quotidiane che affollano le sue percezioni, nitide o narcotizzate che siano, anche di azioni e situazioni insignificanti o di oggetti dimenticati in penombra. La poesia di V. Filippov ha una natura visuale e si esalta nell'artificio di cumuli di figurazioni metaforiche sovrapposte in associazioni libere con la disarmante semplicità di uno stile piano, molto spesso costruito su versi liberi. Nella complessa semplicità si racchiude l'essenza metafisica della scrittura dell'autore; questo rischioso ossimoro, che potrebbe alludere alla componente psicofisiologica della poetica di Filippov, non scade nella banalità e non necessariamente va inteso come sinonimo o sintomo di pazzia.

Vasilij Filippov, in veste di uno degli ultimi rappresentanti dell'Underground a Leningrado, è una delle vittime di quel malessere collettivo della cultura non ufficiale, stretta nella morsa della realtà ovattata sovietica, dove ogni espressione autentica dell'individuo resta vincolata alla semilibertà, alla visibilità limitata o all'anonimato. Il poeta somatizza nella sua poesia la sensazione asfittica provocata da un'epoca di ristagno e sembra esprimere i sintomi di una sorta di complesso di secondarietà della sua cultura di riferimento. I versi di V. Filippov, secondo la calzante definizione del critico M. Šejnker, somigliano ad una sorta d'inconscio collettivo della 'seconda cultura' leningradese (sinonimo di 'cultura non ufficiale', 'indipendente', 'underground').

LA STORIA E LENINGRADO

Il poeta in una potenza totalitaria
È un granello di sabbia -
Un topolino -
Trediakovskij.
Storia, dove te ne vai?
Se il marxismo è una bugia,
chi scegli per te come consorte?
Forse, la nostra poesia a Leningrado,

Le ultime scintille,

Gli ultimi luccichii
[...]

I versi di Filippov si soffermano talvolta nelle descrizioni cronachistiche di eventi della cultura non conformista, da cui emergono le immagini stilizzate dei poeti degli anni Settanta e Ottanta più cari all'autore: V. Krivulin, Elena Švarc, S. Stratanovskij, A. Mironov, O. Ohapkin diventano materiale poetico, eroi letterari diluiti nelle colorite rappresentazioni allegoriche e tradotti in personaggi carnevaleschi o quasi fiabeschi. V. Filippov traduce in versi le apprensioni del suo animo in simbiosi con la memoria di un microcosmo culturale prossimo alla estinzione, sullo sfondo della fine dell'Unione Sovietica. Il riflesso del mondo letteraturizzato è alimentato dalle peregrinazioni poetiche attraverso i *realia* dell'universo leningradese non conformista: i nomi di riviste in 'samizdat', di raccolte sconosciute di poesie, di luoghi di ritrovo nella toponomastica metropolitana, sono peculiarità lessicali che definiscono la realtà referenziale del poeta e che contribuiscono ad accrescere la sensazione di riservatezza dei testi. L'ermeticità dei contenuti è aumentata dalla prospettiva decontestualizzata del lettore odierno, che stenta a riconoscere i segni e le singolarità connotanti la vita letteraria tardo-sovietica non ufficiale, ancora oggi non affermata pienamente nella coscienza collettiva della cultura russa. Nei versi, V. Filippov trova l'autentica dimensione della sua visione del mondo, incarnando l'immagine romantica e simbolica della follia poetica, uno tra i classici archetipi letterari di Pietroburgo e ne muta la prospettiva nei 'i poeti e il folle'.

I procedimenti formali sembrano riflettere la personalità dell'autore: molti testi assumono sembianze strofiche allungate oltre modo e non di rado sono fortemente irregolari dal punto di vista metrico e rimitico; la frammentarietà interna della composizione testuale, le amnesie sintattiche e le interruzioni ritmiche, in V. Filippov, sono indizi stilistici di un codice linguistico che scivola lungo il limite lacaniano tra schizografia e poesia, dove il lirismo, nel prolisso monologare, anela ad esaurirsi in un silenzio divenuto sempre più enfatico negli ultimi anni.

Silenzio, o Signore, Silenzio

Sui denti si rattrista la gramigna
 Senza ritegno
 In questo mondo
 Ma non sono solo
 Con me c'è la mia stanza
 E i libri
 I grossi tomi
 Come fossero case
 Dove il buio si cela
 La città delle vive missive
 Passano per le vie orologi
 Portano addosso le croci.

Marco Sabbatini

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bondarenko Maria (recenzija) // «Znamja», n. 8, 2001.
- Filippov Vasilij, *Gumanizm i hristianstvo / «Tridcat' sem'»*, Leningrad, n. 7-8. 1978, pp. 206-209 [in SAMIZDAT].
- Filippov Vasilij, *Izbrannye stihotvorenija 1984-1990*. Predisl. M. Šejnker. Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie 2002, pp. 338.
- Filippov Vasilij, *Stihi // «Arion»*, n. 2, 1994, pp. 78-81.
- Filippov Vasilij, *Stihi // «Volga»*, n. 5-6, 1992, pp. 22-29.
- Filippov Vasilij, *Stihi «Iz Bol'niënoj tetradi» // «Zerkalo»*, n. 19-20, 2002, pp. 7-10.
- Filippov Vasilij, *Stihi*. SPb., Associacija Novoj Literatury, 1998, pp. 144.
- Filippov Vasilij, *Stihi // «Vestnik Novoj Literatury»*, n. 4 - 1992, pp. 89-103.
- Intervista con Mihail Šejnker: di Marco Sabbatini, Mosca, 19.03.2003.
- Ivanova Svetlana, *Nekotorye aspekty izobraženija flory i fauny v proizvedenijah poëtov «vtoroj kul'tury»*. (Elena Švarc, Vasilij Filippov, Sergej Stratanovskij) // *Istorija Leningradskoj nepodcenzurnoj literatury*, Dean, Sankt-Peterburg, 2000 pp.127-136.
- Majzel' Asja, L. *Iz «Rasskaza o Vase Filippove (Pis'ma i stihy)» // «Vestnik Novoj Literatury»*, n. 8, 1994, pp. 161-188.
- *Stihotvorenija Vasilija Filippova*, Sost. A. Majzel', SPb., Peterburg -XXI vek, 2000, pp. 368.
- Šubinskij Valerij (recenzija) // «Novaja russkaja kniga», n. 6, 2001.
- Urickij Andrej, *Peterburgskie sny // «Znamja»*, n. 1, 1999.

Dalle caldaie di Pietroburgo. I versi di Aleksandr Mironov tra metafisica e gnosticismo

E nostro Signore è di nuovo commestibile
 In noi il Verbo dissemina,
 Ma il verbo trova la carne,
 E la carne gioisce.

(A. Mironov - 1978)

Il volto emaciato e la voce flebile, la pupilla lucida, l'espressione malaticcia che fissa negli occhi oltre modo e scruta l'indiscrezione altrui: l'aspetto di Aleksandr Nikolaevič Mironov è composto, tipicamente intellettuale nel senso più pietroburghese del termine, ma i modi compunti, riflesso di un carattere riservatissimo e suscettibile, lasciano emergere anche il lato 'non conformista' della sua inestricabile personalità, e qui nel senso più leningradese dell'attributo. Calandosi nelle vesti di personaggio 'diverso', egli è anche poeta blasfemo, imprevedibile, impalpabile nel suo assorto e anonimo meditare: è uno di quei poeti di cui per anni si può tranquillamente non sentir parlare, che con grande semplicità scompare dall'attenzione del mondo letterario, ma che con altrettanta disinvoltura è capace di riapparire e senza proclami riproporsi al lettore contemporaneo, provocando nel migliore dei casi un dovuto sgomento.

Nato il 28 febbraio 1948, A. Mironov appartiene alla generazione di autori russi figli del dopoguerra e cresciuti nell'era post-staliniana. Nella primavera del disgelo politico e culturale dei primi anni Sessanta, al pari di molti altri giovani poeti, usava recitare i suoi versi ai conoscenti, nelle spontanee riunioni in biblioteca, nell'atelier di qualche artista o nella cucina di qualche piccolo appartamento. Il luogo demandato a punto d'incontro privilegiato, anche per lui, era al centro di Leningrado, di fronte alla Biblioteca Nazionale, lungo la breve e famosa via Malaja Sadovaja, dove ci si radunava a bere caffè al distributore automatico o lì accanto ci si fermava al «Sajgon», il rinomato locale dove si davano appuntamento boëmien, intellettuali ed artisti di vario genere. Negli anni Sessanta, i testi di Mironov circolano e trovano apprezzamento solo tra pochi conoscenti, in particolare tra i poeti e gli artisti della «Malaja Sadovaja» tra cui V. Èrl', T. Bukovskaja, N. Nikolaev, E. Zvjagin, A. Gajvoronskij ed altri autori prosecutori delle avanguardie russe, in particolare di Vele-

mir Hlebnikov e degli «Obëriuty». A. Mironov, già messosi in evidenza col suo parodiare tra i «Helenuky» (una compagnia di artisti creata da Vladimir Èrl', in cui si esaltava lo sperimentalismo poetico delle avanguardie di matrice scherzosa e assurdistica alla Harms), subisce l'influenza della poesia di N. Zabolockij, già a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta: a tal proposito è importante sottolineare il ruolo di diffusione della poesia di N. Zabolockij svolto dal poeta Leonid Aronzon, personalità di rilievo legata agli autori della «Malaja Sadovaja». Verso la seconda metà degli anni Settanta, le poesie di Aleksandr Mironov, grazie alle riviste in 'samizdat', sono accolte da un pubblico sempre più vasto e si diffondono ben oltre i confini di Leningrado, a Mosca ed in provincia. È questo il periodo in cui il poeta raggiunge la maturità artistica oltre ad una certa fama. Agli inizi degli anni Ottanta, il suo nome è tra i più in voga negli ambienti della letteratura non conformista: nel 1981 riceve il Premio «Andrej Belyj» per la poesia ed è al centro dell'attenzione della critica e delle discussioni con altri poeti leningradesi: è rimasta famosa la serata di poeti del «Klub-81», nel 1982, in cui prese vita, animata dal poeta Sergej Stratanovskij, una vivace disputa sui motivi religiosi nell'opera di A. Mironov, come è rimasta nella memoria del 'samizdat' («Obvodnyj Kanal» n. 4. 1983) la serata di poesia di A. Mironov al Museo Dostoevskij, del 29 marzo del 1983.

Davanti ai grandi cambiamenti storici, politici e sociali alla fine degli anni Ottanta e dell'ultimo decennio del ventesimo secolo in Russia, la cultura non ufficiale scompare e il poeta Aleksandr Mironov sembra volersi rifugiare con essa tra le righe dimenticate di un recente passato. Nella realtà letteraria post-leningrade, egli continua a vivere in maniera anonima, tra il suo appartamento nel cuore di Pietroburgo e il lavoro nell'impianto di una caldaia a gas, in quella che era definita una delle classiche occupazioni degli intellettuali della 'seconda cultura'. Bisogna ricordare che molti dei maggiori rappresentanti della non ufficialità, in Unione Sovietica, lavoravano come bibliotecari o come custodi negli androni, nei cortili, nelle fabbriche, nei parcheggi, e appunto nelle caldaie: sceglievano modeste occupazioni ai margini della società sovietica, che gli potessero garantire uno status, permettendo loro di avere ol-

tre ad un'attività minima di sostentamento materiale, anche la libertà e il tempo necessari per dedicarsi pienamente all'attività letteraria. Nel caso di Aleksandr Mironov il profilo antropologico del poeta nel microcosmo urbano di Leningrado-Pietroburgo è tipicamente da letterato 'del sottosuolo', da poeta volutamente auto-emarginato. Tale condizione, che lo relega fuori anche dalle odierne logiche editoriali, di visibilità e di produzione letteraria, permette al poeta di continuare a proporre una poesia del tutto originale, tesa in un dialogo provocatorio ricco di quesiti esistenziali, non identificabile con le tendenze più in voga del postmodernismo russo. Per tale ragione, i suoi versi del primo periodo, appartenenti all'universo storico-culturale sovietico, al pari di quelli più recenti, restano attuali e vividi, capaci come sono di comunicare il turbamento vivo del poeta.

Cantano gloriose le genti sovietiche
Inebriate, ubriache, di sbronze a volontà
«bacio» gridano, e l'un l'altra si baciano,
sulle calde labbra ricolme di sangue,
con il loro bacio rovente di partito.
Io solo porgo attenzione a tale baldoria
Accovacciato in silenzio nella cuccia del cane
Gli alberi cosparsi di tristi perline
La notte su di me è un abisso immortale
Davanti a me la morte - sollazzo degli immortali.

(1973)

Ai motivi escatologici, alle riflessioni esistenzialiste, si sovrappongono i procedimenti dell'assurdo, l'*'obërjutstvo'*, la parodia, ma anche una lingua che deve molto all'Acmeismo russo. Queste caratteristiche della poetica di Mironov riemergono anche negli ultimi cicli di poesie, che dopo anni di attesa sono finalmente accessibili al lettore nel nuovo volume edito di recente in Russia da Inapress (Mironov Aleksandr, *Izbrannoe. Stihotvorenija i poëmy 1964-2000*, Sankt-Peterburg, Inapress 2002, pp. 384). Nell'autunno del 2002, di seguito all'uscita della raccolta, a San Pietroburgo è stata organizzata una serata al Museo «Anna Ahmatova», in cui l'autore è tornato in pubblico a declamare i suoi versi, presentato da altri due poeti pietroburghesi contemporanei, l'editore Nikolaj Kononov e il critico Valerij Šubinskij. Nell'odierno universo letterario russo, la relativa fama passata e l'indiscutibile talento non sono

certo una condizione sufficiente per essere al centro delle attenzioni della critica, questo ritorno di Mironov sulla scena letteraria è tuttavia un segno importante per la cultura poetica contemporanea. Fino allo scorso anno, circolava in pochi esemplari soltanto una raccolta di poesie dell'autore: *Metafizičeskie radosti (Gioie metafisiche)*, libro apparso nel 1993. Nel nuovo volume, venuto alla luce grazie alla dedizione delle persone amanti la poesia di Mironov, tra cui la poetessa Elena Švarc, che compare in veste di redattore, per la prima volta sono riuniti i testi già pubblicati e prodotti a partire dai primi anni Sessanta, insieme a quelli composti nei secondi anni Ottanta e Novanta, sino agli albori del nuovo millennio. La raccolta, nonostante resti volutamente incompleta, giacché non include molte poesie del primo periodo, offre un'ampia visuale dell'evoluzione letteraria di Mironov e consente di rintracciare le vie maestre lungo cui si dipana il discorso metafisico del poeta.

La musicalità è la caratteristica estetica fondamentale dei testi, ma le fonti ispiratrici il poeta sono prevalentemente la filosofia russa del secolo d'Argento, le arti figurative novecentesche, in particolare la pittura ed il cinema (soprattutto italiano, francese e polacco). L'ultimo dei dieci cicli di poesie inclusi nella raccolta, porta non a caso il nome di «Kinematograf» («Il cinematografo») e rappresenta il corpus principale dei testi degli anni Novanta. Rimangono di grande rilievo oltre alle poesie del periodo 1974-1982, il ciclo «Εποχή» (1964-1969) e «Gnostičeskij cikl» (1969-1974). Da Dostoevskij a Faulkner, a Robbe-Grillet, attraverso Mandel'stam, Kuzmin, Zabolockij e la poesia polacca contemporanea, è arduo poter individuare tutti i maggiori referenti letterari della poesia di Mironov. Di fronte alle più sofisticate definizioni e classificazioni che lo vorrebbero incluso in una scuola poetica o una tradizione di pensiero piuttosto che un'altra, A. Mironov risponde sempre acconsentendo, oppure nel mai diretto dissenso, lascia trapelare giusto un accomodante sorriso. I componimenti del poeta vivono di raffinati rimandi allitteranti e, saturi come sono di complesse metafore, sanno generare un'impressione di ricchezza ed armonia linguistica; la sua è una poesia mentale, che sfocia talvolta nella transmentalità e non può essere puramente ' lirica'. Il misticismo e la metafisica dell'Anticristo di Vladimir Solovev,

la filosofia di Kierkegaard, Foucault, Lovse, la figura dell'idiota di Dostoevskij, e soprattutto il pensiero di Pavel Florenskij sono tutti elementi determinanti la formazione intellettuale del poeta che riemergono nei versi. P. Florenskij gli è caro soprattutto riguardo al concetto di 'nuovo medioevo', periodo in cui, secondo lo stesso Mironov, si troverebbe coinvolto l'uomo contemporaneo.

IL NUOVO MEDIOEVO

Cosa c'è là davanti? Il brolo o solo gl'inferi?
Il centro del vulcano? I piattini volanti?
I morti ci trascinano indietro,
supplicando, convincendoci a voltarci
[...]

(1992?)

Molto spesso nei testi, l'io del poeta compare in una vena ironica, velatamente tragica o maledetta: la profanazione dei temi religiosi, del sacro, della preghiera in poesia che si muta in orrore metafisico, sono gli aspetti caratterizzanti lo gnosticismo pregnante di gran parte della sua produzione.

Alla mia finestra arrugginisce l'autunno
E nelle stanze riscaldano da star male;
Il mio vicino sussurra: «la Gnosi, la Gnosi»
E accumula il miele vischioso della conoscenza

(1974)

Tra gnosi e gnosticismo si evolve la trama poetica: il lessico che attinge all'universo cristiano della conoscenza mistica e alla dogmatica ortodossa crea attriti e scarti semantici fondendosi spesso con rimandi diretti o metaforici al simbolismo erotico. In molti versi compaiono sembianze androgine a sottolineare la presumibile natura neo-barocca della poetica dell'autore (famoso è il componimento *Osen' androgina – L'autunno dell'androgino* – del 1978). Il linguaggio poetico di Mironov, attraverso una componente dissacrante ed eretica, assume a procedimento la decostruzione parodiata del codice religioso: la semantica del peccato, dell'apocalisse, fanno della sua poesia uno spazio sperimentale linguistico-liturgico, che vive di una insostenibile leggerezza ritmico-eufonica. Nello schema metrico Mironov non apporta grandi novità: egli si fa maestro di sintesi della tradizione ritmica russa novecentesca mostrando un grande eclettismo nella composizione,

qualità distintiva anche altri dei maggiori poeti pietroburchesi della sua generazione. Le associazioni di senso passano spesso attraverso un riso carnevalesco, nel senso *bachtiniano* del termine, che non si manifesta nella piazza, bensì di fronte al tempio (secondo la definizione di Evgenij Pazuhin), e si muta da un'originaria dionisiaca gioia terrena, in un riso coinvolto nel dolore metafisico, che degenera in grida di sofferenza, di delirio, sfruttando il motivo cristiano-ortodosso dello *jurodstvo* (la veggente pazzia di un mentecatto di chiesa).

[...]

Riso che soffri nella danza dei dervisci
Io – tuo Giuda, il tredicesimo amico.
Fammi dono di un capestro di canapa
Dio mio, riso che mi rinneghi!

(1973)

Attraverso il grottesco religioso, il personaggio-Mironov manifesta la sua consapevolezza di fronte alla 'Verità' dell'uomo e sull'uomo, confusa irrimediabilmente nel linguaggio e nell'io del poeta.

Io non racconto più bugia
ugia
già
ià
à
?
Io – divenuto improferibile

(1965)

Marco Sabbatini

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Avtorskij večer A. N. Mironova v muzeje Dostoevskogo // «Obvodnyj kanal» (literaturno-kritičeskij žurnal) n. 4, Leningrad, 1983, pp. 252-265 [in SAMIZDAT].
- Berg Mihail, *Literaturokratija*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva, 2000, pp. 166-170.
- Érl' Vladimir, *Kniga Helenuktizm*, Prizma-15, Sankt-Peterburg, 1989.
- Intervista con Aleksandr Mironov e Elena Švarc: di Marco Sabbatini, San Pietroburgo 02.11.2003.
- Intervista con Nikolaj Nikolaev: di Marco Sabbatini, San Pietroburgo, 03.03.2003.
- Krivulin Viktor, Peterburgskaja spiritual'naja lirika včera i segodnja (*K istorii neoficial'noj poëzii Leningrada 60-80-h godov*) // *Istorija Leningradskoj nepodcenzurnoj literatury*, Dean, Sankt-Peterburg, 2000, pp. 99-109.

– Mironov Aleksandr, *Izbrannoe. Stihotvore-nija i poëmy 1964-2000*, Inapress, Sankt-Peterburg 2002, pp. 384.

– Mironov Aleksandr, *Metafizičeskie radosti. Stihotvore-nija 1964-1982*, Prizma-15, Sankt-Peterburg, 1993, pp. 81.

– Pazuhin Evgenij, V poiskah utračennoego begemota (*O sovremennoj leningradskoj religioznoj poëzii*) // «Beseda», n. 2, Leningrad-Pariž, 1984, pp. 132-163.

– Zubova Ljudmila, *Sovremennaja russkaja poëzija v kontekste istorii jazyka*. Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva, 2000, pp. 51-53. Zvjagin Evgenij, *Pis'mo lučšemu drugu*. Sankt-Peterburg, 1995.

MARINA CVETAeva, **Il ragazzo**, a cura di Annalisa Comes, Firenze, Le Lettere 2000, pp. 252.

HENRY TROYAT, **Marina Cvetaeva. L'eterna ribelle**, traduzione di Annalisa Comes, Firenze, Le Lettere 2002, pp. 251.



Nella ricca produzione poetica cvetaeviana degli anni dell'emigrazione il poema *Mólodec*, concluso nel 1922 e pubblicato a Praga nel 1924, ebbe un destino del tutto particolare. Esso venne infatti tradotto dall'autrice in francese negli anni 1929-1930 e di fatto si trasfigurò in qualcosa di altro, inatteso ed altrettanto affascinante. Il testo della traduzione-reinterpretazione, intitolata *Le Gars*, a parte un breve frammento, è rimasto ignoto al lettore fino al 1992, quando a Parigi la traduzione fu proposta per la prima volta in ben due diverse edizioni.

Nella edizione più autorevole (ed. «Des Femmes»), quella curata dal compianto Efim Etkind e preceduta dal di lui saggio *L'extrémisme de Marina Tsvetaeva*, si

offre un'analisi approfondita delle circostanze biografiche e letterarie che motivarono la decisione di tradurre in francese il testo, nonché una serie di indicazioni generali su di esso, la sua struttura e le sue fonti.

Non ripeterò qui quanto correttamente riportato nell'introduzione alla traduzione italiana ad opera di Annalisa Comes se non che il poema *Mólodec* era ispirato ad una favola, intitolata *Uppyr'* [Il vampiro], della raccolta *Fiabe popolari russe* pubblicata da A. Afanas'ev negli anni 1855-1863, e che esso costituiva il compimento di un ampio progetto di rilettura poetica del folclore russo da parte della poetessa, progetto iniziato almeno con il poema *Car'-devica* del 1920.

Il poema, dedicato a Boris Pasternak e con un'epigrafe dedicatoria desunta dalla *bylina* di *Il re dei mari e Sadko*, costituisce un esempio originalissimo di ricorso al linguaggio e ai modelli della poesia popolare. Non siamo infatti di fronte ad una stilizzazione, bensì ad un'opera di sperimentazione poetica, nella quale non si riproducono meccanicamente i cliché e le formule dei testi folclorici, ma si applicano i principi psichici, mitici e poetici propri della coscienza popolare. Da qui l'atteggiamento sacrale verso la parola che caratterizza ai vari livelli il testo, in primo luogo quello dell'intreccio che si costruisce sul rifiuto della protagonista Marusja di chiamare con il suo nome il giovane amato, in realtà demoniaco vampiro. L'originalità sempre a livello tematico si afferma poi nel finale, che si distingue da quello della favola di Afanas'ev e porta non al ricongiungimento con la famiglia, ma all'eterna unione con il giovane, con il vampiro.

Il carattere generale dell'opera, certamente sperimentale e sicuramente riconducibile all'esempio chlebnikoviano, si fonda su di un approccio sincretico alla parola nei vari aspetti fonici, grammaticali, semantici, visivi. Da qui l'uso di forme arcaiche, di neologismi, da qui il tentativo di ricostruire i principi logico-verbali del pensiero primordiale nell'uso delle categorie linguistiche [su tutte queste questioni si veda il saggio di L. Zubova, «Po sledu slucha narodnogo», in *Marina Tsvetaeva. Un chant de vie*, a cura di E. Etkind e V. Lossky, Paris, 1996, pp. 207-218].

Lo stesso pathos creativo, la stessa ricerca verbale caratterizzano anche la redazione francese *Le Gars*. Questa viene

ricordata dalla poetessa nella sua autobiografia del 1940. Di essa si legge: «...realizzata nella misura dell'originale». Per la Cvetaeva, evidentemente, era importante non solo la resa linguistica dell'originale, ma anche la resa formale (non funzionale) del piano metrico. La poetessa infatti rifiuta il metro sillabico francese e rende il suo testo nel metro sillabotnico proprio del russo (nel caso specifico prevalentemente nel ritmo trocaico). Come ha notato Michail Gasparov [M.L.Gasparov, *Russkij «Molodec» i francuzskij «Molodec»: dva stichovye esperimenta*, «Russica Romana», II, 1995, pp. 171-184], questa scelta verrà reiterata qualche anno più tardi, nel 1936, nella traduzione di alcuni testi puškiniani che la poetessa, come risulta da una sua lettera a Jurij Ivask, rese «in versi, naturalmente, e in versi corretti». Il riferimento alla «correttezza» del verso è riconducibile all'idea diffusa, specie in area russa e tedesca, che il verso sillabico francese scarsamente marcato nel ritmo accentuativo sia in definitiva un «verso scorretto». Delle traduzioni puškiniane della Cvetaeva ha fornito un'analisi approfondita ancora Efim Etkind nel saggio *Marina Tsvetaeva, poète français in Marina Tsvetaeva. Un chant de vie*, a cura di E. Etkind e V. Lossky, Paris, 1996, pp. 237-250.

Ma vediamo più da vicino la traduzione francese del testo russo del 1924. La traduzione, va detto subito, è nel suo complesso assai libera, ma è una libertà solo esteriore. Come ha notato ancora Michail Gasparov, essa è libera per quanto riguarda il complesso delle immagini poetiche, ma è precisa nello stile e nella lingua. La poetessa tende a fornire una traduzione letterale di determinati termini per poi sviluppare i loro collegamenti fonici, ritmici e stilistici secondo i principi che sottostanno all'originale russo. Proprio in questa direzione va interpretata la tendenza alla resa equimetrica. Il testo francese, se analizzato sulla base della metrica sillabotnica, presenta frammenti in dipodie, tripodie, tetrapodie e esapodie trocaiche, in dipodie anfrabraciche e dattiliche e in varie forme intermedie. Ecco un esempio di resa equimetrica (tetrapodie trocaiche), come individuato da Michail Gasparov nel suo succitato articolo:

Ej, zvonoččki, zvončej vdarim!
File, vole, ma berline!
Naša novaja duga!
Brûle haltes et relais!

Rispetto all'originale russo la Cvetaeva tende a coadiuvare il lettore francese con una prefazione, nella quale si riporta la trama del poema. Inoltre, nella redazione francese esso è suddiviso in due parti, *La Danseuse* e *La Dormeuse*, e presenta in margine in presenza del discorso diretto l'indicazione dei personaggi che parlano. Nella traduzione francese non è presente la dedica a Pasternak, né il distico dalla *bylina* di Sadko. Tale circostanza, mi sembra, costituisce elemento di forte distinzione mitopoietica tra i due testi.

Per l'edizione francese di *Le Gars* la celebre pittrice Natal'ja Gončarova che era rimasta entusiasta dell'originale russo e aveva ella stessa consigliato alla Cvetaeva di far tradurre il poema in francese, preparò 16 diverse illustrazioni (lettera a R.N. Lomonosova dell'8 dicembre 1930).

Come più tardi le traduzioni in francese di Puškin, preparate per il centenario puškiniano del 1937, anche la traduzione del poema *Molodec* rimase a lungo senza editore. Le prime furono pubblicate solo nel 1981 e per di più in un'edizione di tipo accademico (sul «Wiener Slawistischer Almanach», la seconda, come detto, solo nel 1992).

Sui vani tentativi, le attese e le delusioni relative alla mancata pubblicazione di *Le Gars* troviamo molti accenni nella corrispondenza della Cvetaeva di quegli anni. Assai interessante in questa prospettiva risultano la corrispondenza con la Tesková e, in particolare, quella con R.N. Lomonosova. Sappiamo che la poetessa si rivolse alle redazioni di «Nouvelle Revue Française» e «Commerce» e allo scrittore Charles Vildrac. Un brano della traduzione, ad onor del vero, uscì con il titolo *Fiançailles* su «France et Monde» (1930, n. 138, pp. 75-78, cf. »Nebesnaja Arka. Marina Cvetaeva i Rajner Maria Ril'ke, a cura di K.Azadovskij, Sankt-Peterburg, p. 346) e un brano del quinto capitolo *Cheruvinskaja* (*Le Chant des Anges*), con il titolo *La Neige* era stato proposto a Mark Slonim per un'antologia francese di poesia contemporanea.

Probabilmente le cause del rifiuto dei vari editori francesi debbono essere addebitate in primo luogo al ritmo sillabotnico, sentito come innaturale e forzato nel francese. Certo il problema primario è quello di definire la fruibilità del testo per il lettore francese, la sua correlabilità alla sensibilità poetica francese. Marina Cvetaeva non considerava la poe-

sia come emanazione di una specifica lingua naturale, ma recepiva tutto il processo poetico come processo di traduzione («Dichten ist nachdichten», come la poetessa notò in una sua lettera a Rilke). Il testo di *Le Gars* è dunque il risultato di una «traduzione» dal francese (lingua che la poetessa conosceva in modo eccellente, come testimonia Mark Slonim, almeno nella forma letteraria se non nel parlato) in una propria lingua poetica che si diparte dalla lingua naturale senza identificarsi con essa. Se scrivere poesia è già tradurre, tradurre poesia in realtà è semplicemente riscrivere poesia. Il testo della Cvetaeva va dunque visto linguisticamente nel suo divenire, nel suo trasformarsi da materia linguistica in spirito poetico. Da qui l'esigenza di applicare lo stesso processo psichico, mitico e poetico che è alla radice di *Molodec* in *Le Gars* in una dimensione nella quale le materie sono diverse, ma lo spirito è in identico divenire. Non è fuori luogo qui ricordare come la poetessa fosse convinta dell'esistenza della «lingua degli angeli», la lingua immateriale dell'anima e che nella sua gerarchia personale ad essa seguiva il tedesco, poi il russo e infine il francese (cf. Efim Etkind, *Marina Tsvetaeva, poète français*, cit., p. 239).

Di molti di questi problemi ben si rende conto la traduttrice italiana che affronta direttamente il problema della struttura fonico-ritmica del testo francese, del suo divenire testo poetico e offre per conseguenza spunti interessanti di analisi. In particolare, mi sembra, con puntualità è affrontato il problema dell'uso del trattino nel verso, elemento che privilegiando l'aspetto visivo del testo poetico, dovrebbe (o potrebbe?) attraverso l'intonazione avere effetti anche su quello fonico. Di questo scrisse anche Josif Brodskij. Francamente non so dire quanto questo segno di interpunzione possa avere rilevanza nel testo francese e, per conseguenza, in quello italiano, ma lo ha nella logica generale dell'idioletto francese della Tsvetaeva.

Assai complesso è nel testo francese l'uso della rima, sia in terminazione che all'interno della sequenza, e, più in generale, di tutto il complesso delle iterazioni, assonanze, ecc. Si tratta di procedimenti amatissimi dalla Cvetaeva e dei quali la traduttrice scrive con competente attenzione nella sua introduzione. Con altrettanta consonanza la traduttrice si cimenta nella traduzione, nella quale prova a ricostruire il complesso intreccio di

rime, assonanze e iterazioni, offrendo così al lettore un testo fresco e autentico che permette di rivivere nella pienezza le magiche atmosfere dell'originale (degli originali, diversi tra loro...), il suo intreccio di suoni e immagini.

Certo in conclusione si pongono alcune naturali domande. Come apprezzare *Le Gars* senza conoscere *Molodec*? Quali sono i reali legami tra i due testi? Perché proporre al lettore italiano proprio *Le Gars* e non *Molodec*? Non si tratta, evidentemente, della sola scelta di un punto di vista, ma di un atteggiamento metodologico che dovrebbe prevedere la conoscenza e la disamina di tutto il retaggio letterario cvetaeviano in lingua francese. A partire dalla traduzione di una poesia di Majakovskij fino ad arrivare alle numerose versioni di canzoni rivoluzionarie russe e tedesche, agli altri testi poetici composti in francese e recentemente pubblicati da Veronique Lossky, per non dire dei vari testi prosastici scritti o tradotti in francese (*Lettre à l'Amazone, Lettres Florentines*, ecc.). È perciò augurabile che in sede di studi comparati si giunga presto ad una esaustiva descrizione storico-tipologica del retaggio francese della Cvetaeva.

Alla traduzione italiana di *Le Gars* fa da *pendant* una biografia della poetessa scritta da Henry Troyat, dal titolo *Marina Cvetaeva. L'éternelle rebelle* [*Marina Tsvetaeva, l'éternelle insurgée*], anch'essa proposta in versione italiana da Annalisa Comes.

Il volume, opera di un noto scrittore e biografo francese di origine russa, costituisce una sorta di *collage*, di assemblaggio letterario delle molte fonti e biografie russe, francesi e inglesi dedicate alla Cvetaeva. Esso non è accompagnato da un apparato di note storiche e letterarie articolato, ma offre al lettore solo un primo approccio al tema. Opera dunque non di carattere scientifico-documentario, bensì ricostruzione letteraria, il libro presenta senza dubbio momenti di lettura appassionata e coinvolgente e piacerà agli amanti del genere.

Non mancano tuttavia le imprecisioni e alcuni eccessi compilativi. Riporto solo un esempio. Quello relativo agli incontri tra M. Cvetaeva e Anna Achmatova a Mosca nel giugno 1941. Come è noto, su questi importanti episodi esistono numerosi riferimenti memorialistici. Ne abbiamo uno anche da parte della stessa Anna Achmatova, dove si fornisce un ritratto della Cvetaeva: «È tornata regolarmente a

Mosca. Questa volta per sempre, e non come colei cui amava paragonarsi: un negretto o una scimmia vestita alla francese, cioè *décolleté grande gorge*». Troyat cita di seconda mano (da un libro di Claude Delay), nella traduzione si perdono le espressioni francesi utilizzate nei suoi appunti memorialistici da Anna Achmatova. Poco sopra si riferisce *en passant* dell'incontro in casa di Nikolaj Ivanovič Chardžiev, importante critico e collezionista. Troyat lo trasforma in M. (Michail?), la traslitterazione ne stravolge il cognome. Non si può non segnalare inoltre alla pag. 49 il ritratto fotografico di Osip Mandel'stam con didascalia: «Sergej Efron nel 1912» (sic!).

Da segnalare infine che proprio di recente è uscita una nuova biografia della Cvetaeva a firma I. Kudrova nella serie «I poeti russi. Vita e destino» della casa editrice «Zvezda» di Pietroburgo. Certamente un evento importante negli odierni studi cvetaeviani.

Stefano Garzonio

ALEKSANDR SERGIEVSKIJ, Appunti sulla poesia contemporanea russa, e non solo, Kommentarii. Roma (Mosca), CIAC 2002, pp. 254.

Questo volume, edito a cura del «Centro Italiano Arte e Cultura» di Roma, ma stampato a Mosca, costituisce un prezioso contributo alla conoscenza della poesia contemporanea russa vista dal suo interno. La raccolta per la maggior parte è costituita da saggi, articoli e interviste che l'autore, Aleksandr Sergeievskij, pubblicista russo da anni residente a Roma, ha presentato nel corso di sette anni sul mensile letterario romano «Il Nuovo Giornale dei Poeti». Il primo saggio fu infatti pubblicato sul numero 1 del 1994, mentre l'ultimo è datato Marzo 2000, anno in cui di fatto il «Nuovo Giornale dei Poeti» ha interrotto le sue pubblicazioni. Alcuni saggi erano stati invece pubblicati in altra sede negli stessi anni. Altri ancora sono apparsi su «L'opinione» e «Il difensore civico».

Gli articoli e i saggi di Sergeievskij risultano assai diversi tra loro. Troviamo infatti dei veri e propri *personalia*, delle recensioni a singole raccolte o pubblicazioni, interviste a poeti e a editori di poesia, spesso riconducibili a visite dei medesimi in Italia. Quasi ogni intervento contiene concreti esempi poetici in pun-

tuali traduzioni italiane di Maria Cicognani Wolkonsky, Annelisa Alleva, Maria Vignola e altri. Tale circostanza fa del libro anche una sorta di mini-antologia poetica, offrendo al lettore un variegato panorama poetico.

Il quadro che se ne ottiene è dunque assai ricco e copre quasi nella sua totalità il complesso delle tendenze poetiche russe che cominciarono a manifestarsi a cavallo tra gli anni settanta e ottanta del XX secolo. Nella sua nota d'autore (p. 5) Sergeievskij parla espressamente di poeti della generazione del «dopo Brodskij». Qui non voglio intervenire su questa questione che sta divenendo sempre più centrale e problematica all'interno della storia recente della poesia russa. Anche in una nuovissima antologia uscita per i tipi di Crocetti Editore (*La nuova poesia russa*, Milano, 2003, a cura di Paolo Galvagni), della quale, sia detto per inciso, offriamo un'ampia recensione nella successiva rassegna di poesia russa di «Semicerchio», si è escluso Brodskij, ma si sono inseriti vari poeti più anziani o suoi coetanei. Certo il futuro storiografo della poesia russa della seconda metà del XX secolo dovrà affrontare in modo coerente e articolato il problema della collocazione storico-letteraria del retaggio poetico brodskiano e la possibile definizione di «epoca» o «scuola» brodskiana all'interno della storia della poesia russa.

Ma torniamo al libro di Sergeievskij. Qui non troveremo le voci più giovani (quelle dei poeti nati negli anni settanta-inizio anni ottanta), qui non troveremo riferimenti alle più recenti tendenze di ricerca, come, ad esempio, quelle relative alla internet-poesia. La raccolta di saggi si concentra, come accennato, su di una specifica generazione poetica e di questa generazione essa offre un ritratto a tutto tondo. Vediamo più da vicino il contenuto dell'opera, rimandando comunque il lettore anche ai nostri precedenti interventi su «Semicerchio» e, in particolare, ai numeri XII, 1995/1, pp. 81-84; XIV, 1996/1, pp. 41-42; XVIII, 1998/1 pp. 63-65; XXIII, 2000/2, pp. 54-56; XXVI-XXVII, 2002, pp. 116-118, dove sono ampiamente trattati orientamenti, scuole e singole voci della poesia russa contemporanea.

Particolare attenzione è rivolta alla cosiddetta «scuola metarealista», al concettualismo moscovita, all'*underground* pietroburghese, alla poesia al femminile, ma anche alla poesia della provincia e alle nuove scuole d'avanguardia minimalista.

Nella lunga galleria di ritratti e nell'intricata connessione di testimonianze, dialoghi e interviste, troviamo alcuni dei nomi più significativi dell'odierno panorama poetico russo. Troviamo ritratti di Ivan Ždanov, Aleksej Parščikov, Dmitrij Prigov, Lev Rubinštejn, Sergej Gandlevskij, Timur Kibirov, Viktor Krivulin, Sergej Stratanovskij, Vitalij Kal'pidi, Sergej Birjukov, Ju. Kolker, Elena Švarc, Ol'ga Sedakova, Marina Kudimova. Tra le interviste da ricordare quella a Vladimir Salimon editore della rivista «Zolotoj vek» [L'età dell'oro], allo scrittore satirico Vladimir Vojnovič, al critico Igor' Šajtanov, a Irina Prochorova, editrice della rivista «Novoe literaturnoe obozrenie» [La nuova rassegna letteraria], all'artista Evgenij Dybskij e ancora a noti drammaturghi e registi. Uno dei saggi è dedicato a immagini dell'Italia nella poesia russa contemporanea: Firenze in una lirica di Evgenij Rejn, Venezia in una lirica di Vsevolod Selčenko, un primo Maggio a Milano di Vladimir Aristov, Roma nei versi di Elena Švarc e Ol'ga Sedakova. A sé stanti alcune riscoperte non prive di interesse, come quella del poeta Vladimir Lapin, il cui mondo poetico è stato paragonato da Ol'ga Sedakova a quello di Robert Frost, di Boris Čičibabin (1923-1995), poeta internato nel GULAG e poi soggetto di una «seconda nascita» negli anni della *perestrojka*, di Leonid Čubanov (1947-1983), massimo esponente di quella che viene definita la «generazione perduta» moscovita. Da segnalare infine un bel ritratto di Varlam Šalamov poeta.

In conclusione siamo di fronte ad un libro estremamente utile, anche se non privo di mende. In particolare si notano numerosi refusi, qualche ripetizione (un testo della Sedakova è proposto due volte alle pagine 39 e 52), forse la mancanza di una organizzazione più coerente del materiale, per non parlare dell'assenza di un indice dei nomi, indispensabile in opere di questo tipo. Ma quello che preme tuttavia sottolineare è che il lettore potrà qui conoscere alcune delle voci poetiche più genuine dell'attuale parnaso russo e nei dialoghi con A. Sergejvskij conoscere le loro opinioni sulla poesia e sul suo ruolo in terra russa.

LEPĚ SVIHLÍ TLOVĚ, a cura di I. Wernisch, Brno, Petrov 2002.



I. Wernisch, noto soprattutto come originale poeta tardodadista e poco convenzionale, ha negli ultimi anni più volte rivolto la sua attenzione verso quei fenomeni letterari che spesso restano al margine dell'interesse della critica letteraria. Oltre alla sua lunga attività di recensore del «libri rimasti», cioè di quelli di cui nessuno nelle redazioni si vuole occupare, particolare curiosità ha suscitato una sua recente (e monumentale) antologia degli scrittori dimenticati attivi tra il 1850 e il 1940. Anche l'ultimo suo progetto, l'antologia *Lepě svihlí tlové* (lo strano e in traducibile titolo deriva dalla traduzione ceca di una poesia di *Alice nel paese delle meraviglie*), è dedicata a degli outsider: il volume presenta infatti una scelta dei versi di ventinove poeti cechi contemporanei, spesso poco noti o del tutto sconosciuti. Il criterio della scelta non è né generazionale né estetico, ma è basato su un principio quanto meno inconsueto: tutti gli autori sono in qualche modo legati alla casa editrice Petrov. Animata dall'onnipresente Martin Pluháček (nell'antologia presente con il suo pseudonimo poetico di Martin Reiner), l'attivissima casa editrice Petrov rappresenta uno dei più significativi fenomeni editoriali degli ultimi anni. Varrà la pena di segnalare al lettore italiano almeno alcune cose: è non soltanto la casa editrice che ha ormai praticamente assunto il monopolio della giovane letteratura ceca (a volte buona, spesso piuttosto scadente), ma anche quella che in modo più radicale cerca di promuove-

re un rinnovamento estetico nella letteratura (basti ripensare al progetto poi fallito di una rivista da edicola sulla letteratura, «Neon», e il discusso calendario degli scrittori nudi prodotto qualche anno fa). In questa linea editoriale si colloca anche la presente antologia e, anche se non mancano motivi di interesse, prima di tutto nella consacrazione di quella letteratura periferica, in particolare morava, che (senza clamore) sempre maggiore spazio sta conquistando negli ultimi anni, non ci si può liberare dall'impressione che si tratti di una non troppo riuscita operazione commerciale (secondo l'editore stesso del resto nell'odierno mercato ceco le antologie risultano particolarmente redditizie). Wernisch ha scelto per lo più poesie note e meno note scritte negli ultimi dieci anni e ha coinvolto nell'iniziativa qualche nome noto (si vedano ad esempio i versi tardosurrealisti di Pavel Řezníček, vecchia conoscenza dell'editoria italiana) e molti autori stravaganti di cui, anche per motivi extraletterari, di tanto in tanto si è parlato negli ultimi anni (J. Pízl, V. Kremlička, Z. Kapral, O. Stradický ze Strdic). Alla fine i versi più interessanti risuonano nelle intonazioni riflessive del teorico surrealista P. Král e nelle stravaganti trasformazioni della topografia praghese di M. Ajvaz. Da non sottovalutare sono anche le potenzialità del sottofondo grottesco delle liriche di di M. Palla, certe atmosfere delle poesie del giovane B. Trojak e i versi intellettuali di uno dei più originali registi dell'odierno panorama teatrale ceco, J.A. Pitfnský. In generale non si può però non notare che l'antologia rispecchia solo in parte lo stato attuale della poesia ceca (tra le altre cose è rappresentata un'unica poetessa) e che la maggior parte degli autori più interessanti sono rimasti al di fuori di quest'iniziativa (solo per rimanere alle giovani generazioni, varrà la pena citare almeno i due poeti più significativi degli ultimi anni, P. Borkovec, e K. Rudčenková). Del resto, come avviene per ogni antologia di questo tipo, non è detto che il gusto personale di un poeta debba necessariamente rispettare lo stato della poesia di un dato paese.

Alessandro Catalano