RECENSIONI

Alina Kreisberg, *Le storie colorate*. Pescara, Edizioni Tracce, 2001, 156 p.

Alina Kreisberg è una linguista polacca trapiantata in Italia ed è anche un'interprete esperta e una traduttrice raffinata della letteratura italiana nella lingua polacca. Il suo libro, dedicato ai termini che denotano il colore nelle lingue slave e romanze è frutto di un'esperienza pluriennale nel campo della linguistica contrastiva slavo-romanza alla quale si può ascrivere la quasi totalità delle sue pubblicazioni scientifiche. Il libro è anche il risultato delle riflessioni sulla differenziazione dei campi lessicali alle quali si va inevitabilmente incontro, occupandosi di lingue, sia per quanto riguarda la loro descrizione, che il loro insegnamento e soprattutto nell'ambito dell'attività traduttoria.

Le differenze dei campi semantici nella denominazione dei colori hanno sempre attratto i linguisti che vi hanno dedicato un numero sterminato di pubblicazioni al quale va ad aggiungersi il libro di Alina Kreisberg, composto di dodici brevi saggi, dodici storie 'colorate'. L'A. propone un percorso attraverso alcuni problemi relativi ai termini cromatici nelle lingue slave e romanze, rinunciando ad una descrizione sistematica, ma, come dice lei stessa, "concentrandosi sulle peculiarità del funzionamento di alcuni termini scelti che, a quanto risulta, sono finora sfuggite ad altri autori" (p. 22).

Le lingue trattate sono il polacco e l'italiano alle quali si aggiungono altre due lingue slave: il russo e il serbocroato. Tra le lingue romanze viene spesso preso in considerazione anche il francese. Inoltre vengono fatti degli accenni ad alcuni termini dell'inglese (data la quantità di lavori scritti su e in questa lingua) e si fa perfino qualche riferimento ad una lingua esotica come il somalo.

La lettura del libro consente di apprezzare la mole di esperienza e di riflessioni precise sulle differenze e sulle somiglianze tra le lingue trattate dall'A. Emerge in maniera evidente la sua sensibilità nei ragionamenti contrastivi che le consente di esplicitare ciò che una persona qualsiasi, trapiantata in un ambiente linguisticamente estraneo a quello nativo, elaborerebbe quasi inconsciamente, confrontando le differenze tra la propria madre lingua e quella della sua vita quotidiana.

Nell'introduzione, tra le altre cose, l'A. accenna alla difficoltà di confrontare il concetto di colore stesso nelle lingue a noi più lontane, ma ricorda, citando gli studi di A. Wierzbicka ("The Meaning of Color Terms and the Universals of Seeing", in *Semantics, Primes and Universals*, Oxford, Oxford University Press 1996) e di M. Grossmann (*Colori e lessico. Studi sulla struttura semantica degli aggettivi di colore in catalano, castigliano, italiano, romeno, latino ed ungherese*,

Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1998) che tale difficoltà esiste anche in quelle culturalmente più vicine. Una delle cause di questo fenomeno è che la descrizione dell'esperienza visiva del colore spesso non viene isolata dalle variabili della luminosità, tonalità e saturazione, ma è accompagnata da altre componenti semantiche di tipo sensoriale che fanno parte integrante della composizione semantica del termine.

Nella presentazione del lavoro l'A. dichiara che il suo scopo non è tanto descrivere "la concettualizzazione del colore, quanto il funzionamento linguistico dei termini cromatici nei vari sistemi". Il metodo seguito è fondamentalmente e dichiaratamente strutturalista: viene usato quindi il criterio sintagmatico per esaminare la capacità di un termine cromatico a combinarsi con determinate classi semantiche di sostantivi e quello paradigmatico che mette in evidenza la possibilità di un termine di commutarsi con altri cromonimi. Tra queste due maniere di procedere, quella privilegiata è la prima che consente di mettere a fuoco lo status basilare o periferico di un determinato cromonimo, come anche di scoprirne le polisemie non sempre evidenti. Rivelatore delle possibilità semantiche di un aggettivo di colore, che permette di cogliere alcuni tratti aggiuntivi che accompagnano il valore cromatico, è la combinabilità con elementi sia lessicali che morfologici (avverbi o suffissi) a carattere valutativo, o relativi all'intensità espressa dall'aggettivo. In questo caso sono proprio le occorrenze impossibili di un termine a rivelare le accezioni speciali nelle quali tale termine è definito ("non più per il suo posto nel continuum dello spettro, bensì come membro di opposizioni discrete di varia complessità").

Procedendo in tal modo, l'autrice si è dovuta scontrare con problemi relativi ai valori connotativi dei cromonimi, che aprono questioni complicate di tipo psicolinguistico (nel campo delle emozioni) e antropologico-culturale. Questi aspetti, per necessità, sono stati eliminati, tranne qualche accenno a scopo esemplificativo nella parte dedicata ai colori belli e brutti e a quelli impuri

Il primo problema affrontato nel capitolo intitolato "Gatto nero, gatto bianco" (che riprende il titolo del film del regista bosniaco, Kusturica) riguarda ovviamente i due cromonimi di base: bianco e nero. Si parte dalla distinzione proposta dal linguista polacco R. Tokarski (*Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Wyd. UMCS, Lublin 1995) che nel suo libro sui colori, molto apprezzato, propone due tipi di usi dei termini bianco e nero: usi quantitativi opposti a quelli qualitativi. Per quantitativa si può considerare l'opposizione tra cielo chiaro/scuro, mentre per valore qualitativo intende il valore cromatico del termine (il colore della neve, del latte, ecc.). L'A. dimostra l'insufficienza di tale approccio, proponendo una classificazione in quattro gruppi:

1. Usi puramente qualitativi che si applicano ai sostantivi denotanti gli oggetti concreti, e che per l'A. rappresentano il valore 'prototipico' dei termini stu-

diati, concetto preso in prestito dagli studi cognitivi, spesso molto fecondo nelle descrizioni linguistiche.

2. Uso di termini di colore accompagnati da un elemento causale (p. es. *czarny od slonca*, bianco di paura). L'A. rileva una tendenza a maggiore frequenza di questo tipo di usi in italiano rispetto alle lingue slave che dispongono di una serie di termini di colore specifici (*siwy* che si può riferire solo alla capigliatura umana, al mantello equino e al piumaggio di alcuni uccelli), laddove l'italiano attinge al centro del campo semantico (appunto: i capelli bianchi p. 41).

3. È una classe molto ricca che si presta ad ulteriori sottoclassificazioni e comprende gli usi definiti dall'A. 'provvisoriamente' binari o discreti; provvisoriamente perché possono dare luogo a reti di opposizioni più diramate (come nell'esempio dei nomi delle razze umane che sono più di quella nera e quella bianca). In questo caso spesso *b i a n c o* e *n e r o* smettono di essere antonimi e diventano termini contraddittori. Tali usi sono fortemente condizionati culturalmente come *czarna/biala kawa* o altri esempi riportati a p. 43, che non hanno corrispettivi in italiano e, se confrontati, spesso danno risultati asimmetrici (come ad esempio *biala/czerwona kapusta* (= cavolo bianco/rosso) in polacco e cavolo rosso/verza o capuccio dell'italiano) o in un'altra lingua producono coppie composte di un termine diverso: si confronti uva bianca-uva rossa/nera dell'italiano con il polacco *zielone/czerwone winogrona* (= verde/rossa). I casi come questi portano l'A. all'esame di numerose asimmetrie determinate da diversità culturali e storiche tra le lingue prese in considerazione e, soprattutto per quanto riguarda gli usi metonimici dei cromonimi, costituiscono indubbiamente una parte molto interessante per il lettore. Si pensi alla non corrispondenza tra *bialy wiersz* (= verso bianco) polacco e russo e le lingue romanze che in questo caso usano il termine verso libero, oppure, al contrario, alla mancanza di termini cromatici in polacco per le espressioni italiane quali: sciopero bianco, omicidio bianco ecc. È proprio in un campo come questo che possono nascere le false amicizie, come nel caso di lavoro nero e *černaja rabota* russo che significa lavoro duro.

4. Usi in cui gli aggettivi bianco e nero servono ad esprimere un elevato grado di intensità di un tratto semantico già presente (p. 53) del tipo: disperazione nera oppure *czarna rozpacz* in polacco, che occorrono in relazione ai nomi astratti (l'A. rileva tuttavia a p. 54 una marginale presenza in questa classe di nomi umani). Anche qui si registrano delle asimmetrie tra le lingue, come nel caso di *biala goraczka* polacco e russo (lett.: febbre bianca che sta per rabbia) che non trova corrispettivi in italiano (idem per *czarna reakcja* equivalente a bieco reazionario).

Gli usi 'fissi' o semi fissi dei cromonimi, condizionati culturalmente, aprono una serie di problemi relativi all'interpretazione e al funzionamento di tali locuzioni nelle lingue, che l'A. segnala, ma, giustamente, non tratta in questa sede.

La parte successiva intitolata “Nel blu dipinto di blu” è dedicata interamente ai problemi connessi alla denominazione di *blu* e nelle varie lingue prese in esame. L’argomento viene ripreso nelle parti seguenti intitolate ‘Le strane iponimie e sinonimie italiane e polacche’ e ‘I misteri balcanici’, in cui vengono esaminate le complesse distribuzioni degli equivalenti del semantema *blu* e nelle varie lingue. Dai confronti risulta che le accezioni del *blu* e manifestano significati addirittura opposti dal punto di vista di luminosità e di intensità (cf. ad es. *bleu* francese e italiano).

L’aspetto diacronico della sorte di uno dei crononimi interessati dal significato di *blu* e viene esaminato nel capitolo successivo dal titolo: ‘La storia e la preistoria di *plav* e di altri suoi corrispondenti slavi’. Viene esaminata la storia di *plav* che all’origine, con ogni probabilità aveva un valore di ‘chiaro’ e ‘luminoso’ nelle varie lingue slave antiche e moderne, per diventare addirittura l’equivalente di *celeste* (probabilmente attraverso lo spostamento semantico del colore chiaro del cielo) in serbocroato dove, del resto, conserva anche le altre due accezioni. L’A. arriva alla conclusione che la storia di questo termine rivela tracce residuali del sistema di tipo binario, di cui parlano nel loro famoso lavoro sui colori B. Berlin & P. Kaye (*Basic Color Terms: Their Universality and Evolution*, University of California Press, Berkeley 1969), da loro definito: *macro white* e *macro black*, colori che coprono lo spettro cromatico nella sua interezza. L’A. conclude con la seguente ipotesi: se il ricco sistema cromatico delle lingue europee si è sviluppato da un sistema arcaico binario, ciò potrebbe spiegare le evoluzioni semantiche e denotative delle denominazioni di *blu* e che ha dato luogo a valori così diversi nelle varie lingue europee.

La questione dei colori chiari e scuri viene affrontata nella parte successiva (‘Colori intrinsecamente chiari e scuri’), mentre i due saggi seguenti (‘Crononimi specifici’ e ‘O l’Omega, rayon violet de Ses Yeux!’) affrontano la questione dei crononimi la cui combinabilità è limitata ad alcuni tipi semantici di determinanti. Qui si esaminano innanzitutto i crononimi riferentisi esclusivamente agli esseri umani, o agli animali (*ryzy*, *siwy*, *kary*, ecc), oppure ai nomi degli oggetti artefatti, la cui specificità, di nuovo, cambia da lingua a lingua ed è condizionata culturalmente.

Nei ‘Colori imparentati’ l’A. ci mette di fronte alla questione dei nomi di colori affini che si trovano molto vicini nello spettro, e delle loro possibili o impossibili combinazioni al livello sintagmatico (grigio perla, *zielono-zolty*). La diversa combinabilità sintagmatica determina anche le divergenze nelle denominazioni tra le lingue. Perfino tra quelle vicine, come il russo e il polacco (che differiscono anche nelle denominazioni del *blu* e: *goluboj* e *sinij* russo e *niebieski* polacco), le differenze emergono anche per un colore imparentato come grigio. Di fronte a *szary*, *siny* e *siwy* polacchi abbiamo *seryj*, *sinij*, *sizyj*, *sivyj*, *sedoj* russi.

È interessante la parte dedicata ai colori belli e brutti. Trattandosi di una questione che richiede di affrontare i rapporti tra il significato, la denotazione e la connotazione, il problema dell'aspetto valutativo dei colori è stato semplicemente illustrato da esempi tratti dalle lingue esaminate.

Gli ultimi due capitoli riguardano più strettamente gli aspetti strutturali del funzionamento dei cromonimi nel sistema linguistico. Così, in 'Qualche accenno morfologico' si prendono in esame le caratteristiche morfologiche dei termini di colore; si esaminano le categorie grammaticali che possono diventare cromonimi e la loro combinabilità con altri elementi, come anche le restrizioni nella combinabilità.

Il titolo russo dell'ultimo capitolo ('Belet parus odinokij' = Biancheggia una vela solitaria) invece è una citazione da Lermontov, che comprende un verbo de-aggettivale *belet'* (biancheggiare), derivato dal cromonimo *belyj* (bianco). L'A. si interroga sul comportamento strutturale e sulle restrizioni d'uso dei verbi derivati dagli aggettivi cromatici. È questa la parte del ragionamento che è parsa particolarmente interessante a chi scrive, in quanto tocca i problemi dell'aspetto verbale, della sua semantica, della valenza e della prospettiva tematica della frase. Del tutto sorprendente è la conclusione di questa parte finale in cui, inaspettatamente, una fine analisi in chiave antropocentrica rivela un'opposizione interessante che emerge dal confronto tra l'uso del verbo derivato dal cromonimo (biancheggiare) e l'uso del predicato aggettivale (essere bianchi) in russo e in polacco. Tale opposizione consiste nell'affermazione della percezione diretta dello stato espresso dal verbo da parte del locutore in biancheggiare, mentre essa è assente nell'uso del predicato aggettivale essere bianchi. Giustamente l'A. vede in questo fenomeno una manifestazione in polacco e in russo, anche se molto marginale, della categoria del testimone (nella terminologia anglosassone: *evidentiality*), ben presente nel sistema temporale delle lingue balcaniche.

Da questa presentazione potrebbe sembrare che si tratti di un lavoro scientifico, piuttosto tecnico, destinato ad interessare solo gli specialisti. Invece è scritto con vivacità e leggerezza, pieno di riferimenti culturali, letterari, o riguardanti la vita di tutti i giorni. Si legge bene, anche se un fruitore ideale, per apprezzarlo pienamente, dovrebbe non solo comprendere tutte le lingue utilizzate ma anche essere in grado di leggere il cirillico degli esempi russi.

LUCYNA GEBERT

"Slavica tergestina" 8, 2000. Chudožestvennyj tekst i ego geo-kul'turnye stratifikacii. Atti dei convegni tenutisi presso l'Università degli Studi di Bergamo

“Chudožestvennyj tekst i sošednie kul’turnye rjady” (9-10 dicembre 1996) e “Literatura i kul’turnye stratifikacii” (7-8 settembre 1998), a cura di Maria Chiara Pešenti (Chief Editor), Margherita de Michiel, Patrizia Deotto, Mila Nortman, Ivan Verč, Università degli Studi di Trieste, 2000, 391 p.

Il volume raccoglie i contributi presentati a due diverse conferenze, tenutesi a distanza di due anni l’una dall’altra: “Chudožestvennyj tekst i sošednie kul’turnye rjady” e “Literatura i kul’turnye stratifikacii”. Notevole è tuttavia l’unitarietà della pubblicazione, in cui trovano riflesso gli sviluppi più vari emersi nel tempo a partire dalla nozione lotmaniana di “testo culturale”. Come sintetizza efficacemente Margherita de Michiel nella Postfazione, “accanto all’analisi delle comuni correlazioni tra serie ‘letteraria’ e serie culturali ‘limitrofe’ - si parla sia delle serie ‘sincretiche’ che dei rapporti tra letteratura e pittura, tra il paradigma visuale e quello narrativo, come anche, naturalmente, tra la letteratura e il *byt* (area di contatto con l’extraletterario par excellence) - si manifesta qui anche un tentativo di allargamento del concetto stesso di serie, tentativo che individua nuove “zone di confine” per nuove possibilità di correlazione tra le diverse serie”.

Le relazioni presentate ai due convegni sono introdotte da Vjačeslav Ivanov, che nella prefazione, dal titolo “Tekst i kul’turno-geografičeskij kontekst”, fa risalire alle loro legittime origini jakobsoniane e tynjanoviane gli studi di carattere semiotico che tanto fecondo impulso ricevettero da Lotman e nel cui alveo si muove gran parte della ricerca presentata in entrambe le sezioni del volume.

Nella prima parte della raccolta trovano posto gli interventi proposti nella prima conferenza. In “Ljudi v pejzaže Benedikta Livšica: poetika anakolufa” Michail Gasparov presenta il testo dei “versi in prosa” menzionati nel titolo e ne analizza vocabolario e poetica rinvenendo nell’uso dell’anacoluto il fondamento del tentativo, esplicitato dall’autore, di pervenire a una “costruzione autenticamente cubista della massa verbale”. Nella relazione “Geografija libo chudožestvennogo kanva *Besov* Dostoevskogo” Nina Kauchtschishwili indaga il significato della “geografia spirituale” dostoevskiana attraverso lo studio delle “coordinate spaziali” che orientano le fisionomie dei personaggi del suo romanzo.

“Pis’mo i risunok: al’bomy A. M. Remizova” è il titolo dell’intervento di Antonella d’Amelia, che osserva le correlazioni tra i due ambiti espressivi in Russia, dapprima in una cornice più ampia di storia letteraria (valutando casi emblematici quali quelli di Puškin, Gogol’ e Dostoevskij), e poi riferendo nel dettaglio l’esperienza artistica di Remizov, “nella cui opera l’instancabile lavoro sulla parola si intreccia strettamente, nell’arco dell’intera vita, con la calligrafia e il disegno”. Anche per Belyj il disegno si prospetta come parte integrante del proprio “laboratorio di scrittore”: in “Risunki Andreja Belogo” di Tatiana Nicolescu si mostra come egli abbia dato corso alla propria inclinazione, producendo schizzi e

acquarelli illustrativi per le sue opere, geometrici schemi esplicativi con funzioni di “brillante commento” per le sue teorie letterarie, o paesaggi e ritratti “liberi”.

In “Anžambeman kak figura (bitva v predstavlenii A. Al'tdorfera i I. Brodskogo)” Caterina Graziadei mette a confronto i versi brodskiani di *Kappadokija* e il dipinto di Altdorfer “La battaglia di Alessandro” del 1528, sulla base delle affinità nell'uso delle categorie di spazio e tempo, che fanno perno sull'*enjambement* nella poesia e su alcuni giochi ottici nel quadro. In “Slovo i obraz, ili Poslednij den' Pompei v zerkale chudožestvennoj literatury” Michaela Böhmig, dopo aver posto le premesse teoriche del proprio intervento, segue la sorte letteraria e l'impatto ideologico del celebre quadro di Brjullof (identificato come “Leitbild”), dai suoi primi echi in Baratynskij e Puškin fino a Novecento inoltrato.

Partendo da suggestioni lotmaniane, in “Tipologija natjurmorta v literature (na materiale XX veka)”, Silvia Burini sonda l'applicabilità a versi e prosa di alcuni autori delle coordinate rinvenute come caratterizzanti la pittura di natura morta, con particolare attenzione agli effetti di “trompe-l'oeil-obmanka”. Fa parte di questa prima sezione anche “Semantic Integration and Diversion in Henry Peacham jr.'s Emblems” di Angela Locatelli, che mostra come pittura e versi si combinino per costruire il messaggio artistico in un autore appartenente a una tradizione diversa da quella russa.

La seconda parte del volume riproduce le relazioni presentate alla seconda conferenza bergamasca, quella incentrata su “Literaturnyj tekst i geo-kul'turnye stratifikacii”, in cui l'interesse si trasferisce sulle strutture spaziali e le rappresentazioni del territorio in letteratura. Nel contributo “The Moscow of Pasternak” Vjačslav Vs. Ivanov passa in rassegna i luoghi e le visioni urbane di cui sono costellate poesia e prosa dell'autore preso in esame. Mosca balugina invece solo brevemente nell'altro articolo che ha per oggetto lo stesso autore, “Osvoenie prostranstva poezdom (zametki o železnodorožnoj proze Pasternaka)” di Aleksandar Flaker, il quale si sofferma in particolare a considerare la visione “iz okna vagona” della giovane protagonista di *Infanzia di Ženija Ljuvers*. Con “The Image of Muscovy in Early XVII Century Polish Literature” Luca Bernardini riferisce su come la città appariva agli occhi dei visitatori polacchi del Seicento.

Un solo articolo rimanda alle caratteristiche dell'altra capitale russa: “Inter'er peterburgskogo prostranstva v *Pikovej dame* Puškina” di Tat'jana Civ'jan. La sua attenta “lettura topografica” del testo evidenzia come ad una certa cripticità nelle descrizioni degli esterni corrisponda una dovizia di raffigurazioni degli interni (a cominciare dal motivo dell'*oko-okno*, e via via sempre più addentro); questi elementi, che diventano assi portanti della narrazione, permettono di configurare *Pikovaja dama* come complementare a *Mednyj vsadnik* per quanto attiene alle origini del *Peterburgskij tekst*, il cui schema è stato identificato dai numerosi studi degli ultimi decenni. Un'altra città si pone al centro dell'indagine per Aleksandr

Belousov: “Dinaburg - Dvinsk - Daugavpils v ruskoj literature”, di cui l’autore ripercorre la storia, soffermandosi in particolare sulle immagini offerte dal suo *genius loci*, il Dobičičin di *Gorod En*.

Alcune relazioni illustrano le tematiche in esame, muovendo da punti di vista territorialmente “minori”. In “Dilogija Mel’nikova-Pečerskogo – problemy literaturnogo geopoezisa” Rosanna Casari inserisce le due opere dello scrittore nel contesto del “volžskij tekst” della letteratura russa e ne analizza gli altri fattori di natura territoriale e geografica che vi trovano espressione. Le raffigurazioni della Volga costituiscono uno degli elementi centrali anche nell’opera di Sokolov del 1989, presa in esame da Mario Caramitti in “Mul’tifil’my Brejgelja i obraz Vol’gi v *Meždu sobakoj i volkom* Saši Sokolova”.

Rossana Platone, in “Literaturnye Sibiri”, esplora la Siberia come paesaggio letterario, dalle descrizioni di Marco Polo a quelle di Avvakum, per il quale è “sfondo adeguato per la sua tragica sorte”, dall’osservazione di come “la storia penetri nella geografia” per il Gončarov di *Fregata Pallada*, alle rappresentazioni del punto di vista distaccato del Čechov viaggiatore di *Ostrov Sachalin*, a quello più interno di Korolenko. Fino a diventare luogo della “utopia regressiva” di Valentin Rasputin in *Proščanie s Materoj*. In “Territorija Kubani i stalinskaja utopija izobilija” Gian Piero Piretto illustra le raffigurazioni pittoriche e letterarie del tema dell’abbondanza e le sue incarnazioni nell’idea delle terre intorno al Kuban’ come “paradiso in terra”, idea che sembrò trovare la sua apoteosi nel film del 1949 “Kubanskije kazaki”, diretto da Ivan Pyr’ev.

Altri contributi proiettano su piani temporali più remoti le riflessioni sulla percezione e la rappresentazione degli elementi territoriali: Tat’jana Nikolaeva in “Tri prostranstva Igoreva pochoda (chudožestvennoe, letopisnoe, real’noe)” considera i dati spaziali come parte integrante della poetica dello *Slovo* e ne confronta le rappresentazioni nei tre testi relativi, proiettando la toponomastica testuale sulla geografia “reale” della terra russa al tempo dell’impresa di Igor’; Marica Fasolini risale alle origini della spiritualità russa in “Kul’turnye naplastovanija ruskoj territorii: religioznoe preobraženie prirody (k postanovke problemy duchosfery)”. In “Funkcija pejzaža v duchovnyh listach” Maria Chiara Pesenti prende in esame alcune raffigurazioni sacre a sfondo paesaggistico in cui gli elementi del territorio assumono valenze strategiche.

Il dibattito intorno alle strategie testuali di rappresentazione del territorio o delle traiettorie spaziali si arricchisce anche qui dell’apporto proveniente da ambiti non russistici, come nel caso di “Rethoric of Place in Henry Peacham jr.’s Writings” di Angela Locatelli, o delle riflessioni di Renzo Dubbini sul modo in cui pittura, fotografia, architettura e cinema concorrano a formare “Visions of Modern Townscape Between the Nineteenth and Twentieth Centuries”.

“Slavica tergestina” 9, 2001. Studia slavica II, a cura di Margherita de Michiel, Patrizia Deotto, Mila Nortman, Ivan Verč, Università degli Studi di Trieste, 2001, 328 p.

Da Deržavin a Nabokov, passando per Ostrovskij, Puškin e Blok: con poche eccezioni, gli autori dei contributi raccolti nel nono volume di “Slavica tergestina” si misurano con l’opera di alcuni tra i grandi della letteratura russa, offrendo approcci spesso distanti tra di loro ma ugualmente densi di suggestioni.

Apri il volume l’articolo di Margherita De Michiel “K etike slovesnogo tvorčestva (vokrug *Problem tvorčestva Dostoevskogo M. M. Bachtina*)”. L’opera menzionata, la cui comparsa coincise nel 1929 con l’arresto dell’autore, viene analizzata in rapporto ai precedenti lavori bachtiniani di impronta filosofica e alla variante successiva della ricerca sul grande romanziere che avrebbe visto la luce decenni più tardi, nel 1963. L’autrice rammenta alcune circostanze di rilievo nella formazione del pensiero filosofico-critico di Bachtin su Dostoevskij: il contesto neokantiano che caratterizzava la Scuola di Nevel’, i rapporti con Pumpjanskij, il fervore degli studi dostoevskiani nei primi anni ‘20 in Russia, l’influsso esercitato dalla visione di Uchtomskij. Viene ribadita inoltre l’unicità della concezione critica bachtiniana, il cui oggetto si identifica con il metodo di indagine e diventa “filosofia della lettura” in generale.

In “Narrativnost’ stichotvorenija A.S. Puškina *Ja vas ljubil (Ešče raz ob etike chudožestvennogo proizvedenija)*” Ivan Verč, dopo aver osservato il diverso funzionamento, sul piano del significato, degli elementi del lessico della poesia presa in esame all’interno di altre composizioni puškiniane, precisa la funzione centrale della metafora “ljubov’ ugasla” come tematizzatrice della “narrazione del percorso creativo” compiuto dall’autore intorno alla nozione di “amore” e al suo trattamento poetico, rimarcando come il destinatario dell’opera vada dunque ricercato nel lettore in cui il “Vy” di quegli otto versi si incarna.

Partendo dal presupposto che *La donna di picche* rappresenti un “absoljutnyj tekst”, in cui nessun elemento è lasciato al caso, in “Tajna-šutka” Michail Evzlin ne ritesse la trama nei più minuti indizi testuali per elaborare uno schema interpretativo i cui elementi costitutivi più rilevanti e originali sono l’identificazione del personaggio di Tomskij con il conte di Saint-Germain, incontrato in gioventù dalla contessa, la natura esoterica dell’esperimento da lui condotto col consenso della *Vénus moscovite* di un tempo (e destinato ad assicurarle una sorta di artificiale immortalità che le consenta di presenziare ai balli, per quanto in veste di *urodlivaja kukla*, sempre in attesa del suo *polunoščnyj ženich*) e il carattere di *tajna-šutka* dell’intero *anekdot* sulle tre carte.

Nei brevi “Marginalia k stat’e o kukle”, pubblicato in altra sede a proposito della povel’ di Jurij Oleša *I tre grassoni*, lo stesso autore torna a commentare la

funzione, all'interno di quel testo, del motivo della *kukla* (particolarmente fortunato nella letteratura russa, da Žukovskij e Odoevskij a Puškin e Gogol'), non senza riferimenti al Pinocchio collodiano.

Diverso l'approccio allo stesso testo puškiniano in "Dvumirnost' *Pikovoj damy* A. S. Puškina" di Miha Javornik, che rinviene nelle strategie narrative della *Donna di picche* alcune caratteristiche particolarmente significative, per l'evoluzione del poeta, in particolare le fattezze psicologiche dei protagonisti da *malen'kie ljudi* dei primi anni '30, e il fatto che il principio dell'ambivalente duplicità alla base della struttura narrativa si generi all'incontro tra due modalità di percezione della realtà e degli eventi narrati, quella tipica del pensiero storico e quella propria del pensiero mitologico. Vengono inoltre prese in esame le altre peculiarità che allontanano il testo dall'estetica romantica e lo avvicinano alla nuova poetica che a breve avrebbe portato alla nascita del grande realismo russo.

Il contributo di Ljudmila Chodanen, "Poetičeskij mif o vdohnovenii v lirike G. R. Deržavina", intende far luce sulle origini e la natura della nozione di ispirazione poetica in Deržavin (un tema su cui l'autore stesso ebbe a esprimersi più volte in sede teorica), seguendone le tracce in diverse composizioni e mostrando come esso si intrecci a "forme artistiche, allegorie e simboli mitologici, notizie tratte dal folklore e dalla mitologia di popoli diversi" in maniera significativamente differente da quanto era accaduto ai suoi predecessori.

In "Ot grecha podal'se ili ne sogrešiš' - ne pokaeš'sja (*Prestuplenie i nakazanie* v drame A. N. Ostrovskogo *Groza*)" Jurij Sorokin e Michail Trostnikov reinterpretano l'opera di Ostrovskij sulla base di uno studio delle occorrenze della parola chiave "grech" nelle enunciazioni dei vari personaggi, ravvisando la "diversità" della figura di Katerina nel suo far uso di quella parola nell'accezione più genuina e correlandola ai più autentici valori filosofici e religiosi di cui ella è portatrice.

Nell'articolo dal titolo "*Snežnaja maska* A. A. Bloka" Blaž Podlesnik ravvisa le peculiarità del "ciclo lirico" blokiano, anche sullo sfondo dell'uso di questa forma da parte dei simbolisti della seconda generazione, nel "carattere narrativo" che lo contraddistingue e nella particolare compattezza del testo, saldato da corrispondenze tematiche, ritmiche e soprattutto simboliche tra i singoli elementi di cui si compone. La Maschera di neve è anche espressione di una nuova visione del mondo del poeta, lontano dalle raffigurazioni dei *Versi sulla Bellissima Dama*, rispetto a cui si configura come "mito frammentario del periodo della antitesi".

Prendendo in considerazione testi di Gnedov, Čurilin, Kručenych e Olimpov, Sergej Sigej si sofferma in "Tajnoe znanie russkich futuristov" su alcuni tratti connaturati alla poesia futurista (il carattere di "amuleti verbali" assunto dai versi, l'enigmaticità dei "luoghi dell'azione", il rincorrersi di temi e motivi tuttora lungi dall'essere decifrati), e abbozza due possibili tipologie di zaum'.

Nell'articolo dal titolo "When the Eye Refuses to Blind itself: Nabokov's Writing on Literature", Nataša Govedić rinviene in particolare in *Ada* la "celebrazione più elaborata del primato visuale sulla parola" e rilegge la teoria letteraria di Nabokov come una sorta di "detective investigation of the mystery of literary structures" (nelle parole dello stesso autore), in cui la lente di ingrandimento holmesiana è puntata a "scoprire il maggior numero possibile di tracce visive nella storia".

Patrizia Deotto propone "*Ostrov Krym Aksenova: simuljaciji nesostojavščegosja dialoga meždu sovetskoj i zapadnoj kul'turami*"; del romanzo aksenoviano del 1981 viene esplorata la descrizione di uno spazio fittizio tipicamente utopistico, l'*isola* di Crimea, come prototipo della Russia sovietica futura e il suo rapporto con le auto-rappresentazioni mediatiche del modello di cultura americano.

Nel contributo "Frazovaja prozodija v aspekte strukturnoj organizacii rečevogo segmenta (na primere eksperimental'no-fonetičeskogo issledovanija russkich voprositel'nych mestoimenij)" Ljudmila Girinskaja presenta, con l'ausilio di modelli altamente formalizzati, i risultati degli esperimenti condotti con riferimento alla categoria dei pronomi interrogativi.

Prendendo in esame una serie di testimonianze storiche e letterarie, Roberto Dapit mostra, in "Identità resiana tra *mito* e ideologia: gli effetti sulla lingua," come l'immagine mitico-legendaria dei resiani intorno alle proprie origini, la loro identificazione come "enclave panrussa" e l'attuale persistenza di questa nozione si accompagnino al rifiuto dell'idea di appartenenza della comunità etnico-linguistica resiana all'universo sloveno, anche ad onta della vasta letteratura scientifica volta a sostenere il contrario.

PAOLA FERRETTI

Cinque letterature oggi. Atti del Convegno Internazionale tenutosi a Udine (novembre-dicembre 2001), a cura di A. Cosentino, Udine, Forum-Editrice Universitaria Udinese, 2002, 558 p.

Tempestivamente curati da Annalisa Cosentino a ridosso del fortunato convegno promosso a Udine sul finire del 2001, compaiono ora gli atti delle giornate di studio dedicate alle cinque letterature odierne: russa, polacca, serba, ceca, ungherese. Nei 48 contributi, tutti piuttosto brevi, gli studiosi offrono le proprie riflessioni 'a caldo' su alcuni dei fenomeni letterari più interessanti degli ultimi decenni, mentre gli scrittori stessi sono chiamati a prendere la parola per esprimere senza mediazioni le proprie posizioni.

Apparentemente le cinque letterature, confinate ognuna in una sezione a sé (per la cura rispettivamente di Cinzia De Lotto, Silvano De Fanti, Alice Parmegiani, Annalisa Cosentino e Beatrice Töttössy), non dialogano tra di loro. In realtà gli interventi offrono nel loro insieme uno squarcio illuminante su ciò che di più vivo si muove sotto le spoglie dell'*Europa sovietica*; si confrontano con tematiche ricorrenti che si nutrono, fatte le debite differenze, degli stessi presupposti storici e culturali: la ridiscussione del ruolo dell'intellettuale e della sua autonomia, la messa a punto di nuove modalità del narrare (in uno spettro che va dal 'repellente' al sublime), che diano conto delle nuove maniere della percezione artistica, la particolare sensibilità alle sollecitazioni provenienti da ambiti non letterari, il cinema in primo luogo, ma anche il disagio della critica di fronte al compito di abbracciare fenomeni dai contorni elusivi, sopraffatta come è dall'irruzione nell'editoria delle logiche del mercato e della globalità. Con interventi più o meno penetranti, certo di diseguale intensità, ma scevri quasi sempre di paludatezze pseudo-accademiche, gli autori propongono la propria prospettiva a chi voglia immergersi nel brulicante quadro dell'oggi più immediato in letteratura. Sondando così tra le righe, quasi loro malgrado, anche la tenuta e il funzionamento di una nozione di 'identità regionale centro-europea'.

Particolarmente corposa è la sezione dedicata alla letteratura russa. Il primo degli articoli di taglio 'panoramico' è "Avtobiografizm kak kontekst i osnova dlja eksperimentov v russkoj proze 1990-ch", in cui Il'ja Kukul'in indaga il rifugio nella scelta autobiografica sia nella sua genesi (rinvenuta nella crisi di soggetti e generi che ha investito la forma romanzo, a fronte di un intenso sviluppo delle forme brevi e della poesia) che nel suo riuso per i fini e i registri narrativi più disparati. In "Novaja mifologija – očerednoj etap sovremennoj rossijskoj slovesnosti" Nikolaj Aleksandrov commenta l'ondata 'neo-mitologica' nella produzione narrativa successiva al 1996, mentre Galina Belaja rimedita in "L'autonegazione della letteratura sovietica come percorso verso l'uomo e verso l'arte" una questione cruciale quale la periodizzazione della letteratura sovietica, ricercando "la chiave dell'avvicendamento dei sistemi letterari" e facendo emergere gli elementi più significativi che oppongono 'l'altra prosa', ovvero l'eterogenea produzione degli anni '90, alla poetica del realismo socialista. Con "Cara, vecchia Unione Sovietica" Gian Piero Piretto elabora il tema della nostalgia per il passato sovietico osservandone le grandiose incarnazioni architettoniche moscovite e pietroburghesi così come i prodotti più comuni della vita quotidiana dei russi dei nostri giorni.

Tre interventi si focalizzano su tre autori attualmente al centro dell'attenzione in Russia (curiosamente, in nessuno dei tre casi l'autore fa uso del suo vero nome): Raffaella Faggionato suggerisce, in "Si vive meglio, più allegramente. I racconti di Dmitrij Bakin", uno sfondo platonoviano (e quindi anche fedoroviano) quale presupposto ineludibile alla lettura dello scrittore contemporaneo; Donatella

Possamai si sofferma in “*Ros i ja* di Michail Berg” su uno dei romanzi più sintomatici delle complesse, fantasmagoriche e ‘ridondanti’ finzioni testuali e intertestuali tipiche del narratore e critico letterario preso in esame; Cinzia De Lotto riferisce in “Gioco e stilizzazione letteraria nel Fandorin di B. Akunin” su un prodotto letterario divenuto tra l’altro oggetto di culto in rete: il ciclo di romanzi ‘polizieschi’ di Boris Akunin, di ambientazione fondamentalmente tardo-ottocentesca, legato dall’unità del protagonista, il detective Erast Fandorin (summa degli archetipi maschili prediletti: l’intelligent russo, il gentleman inglese e il samurai giapponese) e dal rapporto ludico-dialogico coi classici russi, coi quali istituisce una fitta rete di rimandi.

Seppure con approcci diversi, un gruppo di relatrici si confronta con l’opera di alcune scrittrici (tutte più o meno recalcitranti alla nozione di *ženskaja proza*): in “Corpo, genere, soggettività nella narrativa di Ljudmila Petruševskaja” Gabriella Imposti propone un inventario delle rappresentazioni del corpo nei racconti dell’autrice e così facendo ne abbozza una poetica; con “Il limbo di Ljudmila Ulickaja” Rosanna Giaquinta sostiene la legittimità narrativa del cronotopo dell’emigrazione per il racconto *Veselye pochorony* del 1998 e lo mette in relazione con le fisionomie dei personaggi femminili ivi raccolti intorno al protagonista per la ‘messa in scena della propria morte’; Elena Kostjukovič in “Telesnye i lingvističeskie urodstva v romane Tat’jany Tolstoj Kys” evidenzia gli elementi strutturali e i materiali letterari e culturali utilizzati dall’autrice nell’atteso e discusso romanzo antiutopico ambientato nella Mosca del 2300; in “Come si chiama questo pesce? La citazione letteraria nella prosa di Valerija Narbikova” Emilia Magnanini esplora le molteplici funzioni di questo particolare procedimento stilistico, condiviso da tanta parte della produzione post-modernista, in alcune prose dell’autrice.

Il contributo di apertura della sezione dedicata alla letteratura polacca è quello dal titolo “Sulla letteratura polacca in Italia negli ultimi dieci anni: canone, anticano, *bigos*”, in cui Luigi Marinelli esprime il proprio giudizio sul carattere spesso casuale delle scelte dell’editoria italiana che hanno orientato la conoscenza della prosa e della poesia polacche nel nostro paese. In “*Silva postmoderna* e traduzione aperta: dal *Piesek przydrożny* al *Road-side dog*” Andrea Ceccherelli commenta alcune scelte traduttive dell’edizione americana dell’opera di Miłosz del 1997, in cui il testo polacco viene ‘ritoccato in vista del passaggio di frontiera’ col beneplacito dell’autore e in virtù del suo stesso carattere ‘aperto’, tipico di un ‘non-genere’, la “*Silva postmoderna*”, con cui la critica identifica un buon numero di opere degli ultimi anni. Anche Julian Kornhauser in “*Zamieszkać w Teraz*” riprende la figura di Miłosz per discutere il quadro della letteratura polacca più recente. In “Perché è così difficile essere scrittori in Polonia” Olga Tokarczuk avverte la necessità di rivendicare un ruolo di ‘scrittore normale’, che si sottrae al vincolo dell’impegno, storicamente imposto ai letterati in Polonia, come ai più

recenti malintesi di una prosa femminile; evitando al contempo che “l’occholino postmodernistico si trasformi in un tic”. Un altro autore, il poeta Jarosław Mikołajewski, riflette sul tema “I titoli dei volumi dei giovani poeti come espressione del loro credo artistico”, a proposito delle proprie raccolte poetiche oltre che di quelle dei suoi contemporanei (in particolare in due casi emblematici: quelli di Dłuski e di Swietlicki).

Col titolo del proprio contributo “Le lingue straniere della poesia giovane” Jerzy Franczac allude alla ‘consapevolezza della letterarietà’ e alla ‘piena immersione nella lingua’ che caratterizzano l’opera di un gruppo di poeti nati negli anni settanta. La generazione degli anni sessanta è anche al centro dell’intervento di Edward Balcerzan in “Pokolenie Ery Transformacji (PET): poezja między filozofią a rozrywką”. Piotr Łuszczkiewicz ripercorre la storia della poesia erotica polacca in “Najnowsza liryka miłosna”, mentre Jerzy Jarzębski indaga in “Pamięć rzeczy” la percezione degli oggetti nelle rappresentazioni letterarie degli ultimi decenni.

Per la sezione dedicata alla letteratura serba, la meno ampia della raccolta, nell’articolo di taglio autobiografico dal titolo “Faction e fiction in letteratura” Aleksandar Gatalica riferisce sulla genesi del proprio libro *Vek* e sulla costruzione dell’opera letteraria in generale, convogliando l’attenzione sull’arricchimento che può provenire alla cultura europea dall’apporto delle ‘altre’ letterature. Avvalendosi del criterio discriminante costituito dalla assegnazione (o non assegnazione) di uno dei premi letterari più prestigiosi del paese, in “La letteratura politicizzata” Predrag Brajović passa al vaglio alcuni romanzi serbi dell’ultimo decennio, per illustrare in che misura la letteratura patisca il vincolo della ‘correttezza politica’, i cui parametri variano di volta in volta. Ljiljana Banjanin passa in rassegna i “Narratori contemporanei serbi”, non senza proiettare le proprie riflessioni intorno all’attualità in una dimensione storica di più ampio respiro. Sullo sfondo delle analisi di David Norris sulle peculiarità delle città dell’area balcanica (*In the Wake of the Balkan Myth*, London 1999), Nevena Daković osserva in “Il mito urbano e i suoi adattamenti cinematografici (1991-2001)” tre film (*Underground*, *Ubistvo s predumišljanjem*, *Normalni ljudi*), in cui la rilettura del passato storico si intreccia strettamente con l’immagine attuale di Belgrado e gli eventi più recenti, “mantenendo la mitica circolarità temporale della città serba”. Muovendosi anch’essa tra letteratura e cinema, in “La Casablanca serba tra *fiction* e dramma” Nicole Janigro si interroga efficacemente, “ora che per tutta la ex-Jugoslavia è dopoguerra”, su “cosa resta della cornice culturale per quasi tutto il Novecento comune, cosa resta del rapporto con quelli che, fino a ieri, erano i classici, cosa, delle guerre dei dieci anni, si è tramutato, una volta ancora, in letteratura?”

Aprè la sezione dedicata alla letteratura ceca la ricognizione proposta da Jan Šulc nella relazione dal titolo “Česká literatura devadesátých let v pohledu nakladatele a editora”. Con “Come diventare scrittore (ceco) in quattro e quattr’otto”

Michal Viewegh fornisce una spassosa e sferzante testimonianza alla luce della propria sfolgorante carriera (dieci libri fortunati messi a segno negli ultimi dieci anni) sui paradossi che regolano i meccanismi del successo di pubblico e, per contro, dell'insuccesso di critica, nella Boemia degli ultimi anni. Riprende proprio il 'caso Viewegh' (riferendone anche gli echi della ricezione italiana) Alessandro Catalano in "L'educazione del romanzo in Boemia. Problemi e tendenze nella prosa ceca degli anni Novanta" per dibattere il tema della difficoltà della critica nel recepire le istanze più autentiche emerse nella letteratura prodotta negli anni in questione. Note di sconforto si leggono in "I topi abbandonano la nave, ovvero Esisterà ancora la letteratura ceca dopo il 2020?", in cui Václav Jamek pone l'accento sulla crescente disgregazione dello spazio letterario ceco, sullo stato in cui versano attualmente la critica letteraria e l'editoria dopo l'enorme e caotico afflusso di testi recuperati alla letteratura alla fine del ventennio 'normalizzatore', e sul venir meno del ruolo di coscienza della nazione per gli scrittori cechi.

Jiří Pelán propone un confronto ravvicinato con la poesia di Hrabal ("Básnické začátky Bohumila Hrabala"), mentre altre relazioni illustrano il trattamento di alcuni temi particolari: quello del corpo presso alcune autrici contemporanee in Libuše Hečzková, "Hledání hlasu a těla", quello della morte nella poesia degli anni '90 in Jan Wiendl, "Smrt v poezii mladých básníků konce století".

In "Eraclito e Aracne: il testo sgorgato e il testo intessuto", attraverso le categorie del "testo come tessuto" (emanazione della archi-écriture di Derrida) e del testo 'sgorgato' (definizione che si deve a Hrabal) Daniela Hodrová identifica le caratteristiche strutturali di alcuni testi letterari moderni (compresi i propri), descrivendoli nel loro rapporto di opposizione con alcune concezioni proprie della narrativa di impostazione classica (la nozione di centro narrativo, di soggetto, l'articolazione in unità ritmico-intonative, la linearità temporale, la ripetizione). Francesco Pitassio in "Alice nel paese delle meraviglie. Un'ipotesi sul rapporto cinema/letteratura nei paesi di lingua ceca" mette a confronto due episodi della cinematografia nazionale piuttosto noti anche all'estero: *Treni strettamente sorvegliati* di Jiří Menzel (1966) e *Alice* di Jan Švankmajer (1987), emblematici di due modelli diversi di adattamento del testo letterario (cui sottendono due differenti modi di intendere la 'fedeltà' al modello letterario nella trasposizione filmica).

Nella relazione di Annalisa Cosentino "A proposito di immaginazione, realtà e creazione letteraria. La questione del realismo nella letteratura ceca contemporanea" la riddiscussione del realismo come categoria estetica fa da sfondo alla disamina di alcuni autori cechi di oggi dal punto di vista dell'uso dell'elemento biografico nella riproduzione più o meno fantastica della realtà. In "La memoria come valore, come tema e come forma nella letteratura ceca degli anni '90" Sylvie Richterová ripercorre a ritroso "la stagione del lento risveglio della memoria", "dalla prospettiva dei trentatré anni che ci dividono dalla Primavera di Praga".

Altro ambito ampiamente rappresentato è quello costituito dalla letteratura ungherese. Nel suo denso intervento di apertura “Narciso e Ermes nella sfera di cristallo dello scrittore. Confini e sconfinamenti della soggettività letteraria ungherese negli anni ‘90” Beatrice Töttösy formula le sue ipotesi di sistemazione teorica dell’ultimo trentennio letterario ungherese e del ruolo di due figure chiave, all’affacciarsi del nuovo millennio: quelle di Esterházy e Kukorelly. Ancora Kukorelly ed Esterházy (oltre a Petri) sono al centro dell’interesse per Andrea Csillaghy, che sottopone all’analisi alcuni loro brani in traduzione nel suo contributo dal titolo “Emozioni e razionalità in alcuni autori ungheresi di oggi”. Lo stesso Endre Kukorelly in “Le nostalgie della critica. Nove dettagli” propone le sue riflessioni sull’esercizio della critica in generale e sull’accoglienza riservata in patria al suo libro *Rudere. Storia dell’unione sovietica che fu*, uscito nel 2000.

In “La tragedia della storia e la storia di una tragedia. L’immaginario antico-ungherese in una scrittura di Géza Szócs” Amedeo Di Francesco rinviene le tracce di una ‘intertestualità neo-barocca’ nell’opera *Chi ha scambiato la gente* del 1996. Su un’opera singola si sofferma anche György Tverdota in “Syntaxe et érotisme dans la prose hongroise contemporaine. Péter Nádas: *Le Livre des Mémoires*, 1994”. In “Tradurre la letteratura ungherese: alcune riflessioni attuali” Gyöző Szabó sottolinea il ruolo cruciale giocato dalle eccellenti traduzioni nelle recenti fortune italiane delle opere di Márai e Esterházy. Con “Il Danubio di Claudio Magris e di Péter Esterházy” Péter Sárközy illustra le modalità secondo le quali l’opera del saggista triestino interferisce nella composizione del romanzo ungherese *Lo sguardo della contessa Hahn-Hahn*. Completano la rassegna i contributi di Ibolya Tar (“Das Erbe der Antike in der zeitgenössischen ungarische Dichtung”) e di Elena Vidoni (“Il cinema come poesia dell’*indeterminatezza ordinata*”). Presentazione del film *Il mio Novecento* (1989) di Ildikó Enyedi, oltre a quelli in lingua originale di Anna Fábri, *A magyar irodalom társas élete egykor és ma*, di Endre Szkárosi, *A hang teste. A magyar költői nyelv régen és ma*, e di Gábor Németh, *Pilátus Credóban*.

PAOLA FERRETTI

N. V. Gogol, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v dvadcati trech tomach*. T. 1, Moskva, Nasledie, 2001, 919 p.

La nuova edizione accademica delle opere di N. V. Gogol, di cui è stato pubblicato il primo volume, costituisce senz’altro l’evento editoriale più rilevante di quest’inizio di terzo millennio. L’edizione è curata dall’Istituto di letteratura mondiale dell’Accademia russa delle scienze (Institut mirovoj literatury RAN) e conta

un comitato di redazione illustre: ne fanno parte E. I. Annenkova, A. G. Bitov, S. G. Bočarov, L. D. Gromova-Opul'skaja, V. M. Guminskij, A. I. Zajceva, I. V. Kartašova. La direzione generale dell'opera è affidata a Jurij Vladimirovič Mann, il più autorevole studioso vivente dell'opera gogoliana. La sua vasta produzione scientifica (più di 300 pubblicazioni, tra cui 14 libri) consta di lavori che sono diventati dei 'classici' come il fondamentale studio sulla poetica gogoliana nel contesto della tradizione letteraria russa ed europea, che è già alla terza edizione (*Poetika Gogolja*. Moskva 1978; 1988; 1996 ed. ampliata); e indubbiamente un imprescindibile punto di riferimento è destinata a diventare la biografia su Gogol', di cui è uscito il primo volume dedicato agli anni giovanili ("*Skvoz' vidnyj miru smech...*" *Žizn' N. V. Gogolja. 1809-1835 gg.*, Moskva 1994), particolarmente pregevole per l'esattività dei dati scientifici raccolti che si unisce alla piacevolezza di un'esposizione avvincente.

L'esigenza di una nuova edizione accademica delle opere di Gogol' era da tempo avvertita dagli specialisti e non solo per le evidenti lacune e pregiudizi ideologici che inficiavano la precedente edizione accademica degli anni 1937-1952 (basti citare per tutti l'esclusione di un intero libro, le *Riflessioni sulla divina liturgia*), ma anche e soprattutto per l'accumularsi di nuovi materiali documentari sulla vita dello scrittore, il rinvenimento di testi inediti e il fiorire di nuove interpretazioni ed approcci alla vita e all'opera di Gogol'. Pertanto obiettivo della nuova edizione accademica è, da un lato, presentare integralmente il corpus delle opere dello scrittore (al presente note) e, dall'altro, fornire un'edizione filologicamente corretta dei testi e adeguatamente commentata.

Per la realizzazione di questi intenti in apertura al primo volume vengono presentati i criteri ai quali i redattori si sono attenuti; essendo primario il bisogno di esattività, in questa edizione vengono inclusi i testi omessi nella precedente e quelli rinvenuti dopo il 1952, e apparsi in altre edizioni, tra cui N. V. Gogol', *Sobranie sočinenij v devjati tomach*. Pod red. V. A. Voropaeva, I. A. Vinogradova, Moskva 1994, che a suo tempo si segnalò per aver proposto, oltre alle opere letterarie, tutti gli scritti etico-religiosi di Gogol'; e il più recente *Neizdannij Gogol'*, Moskva 2001, che raccoglie diversi materiali inediti: dai quaderni di appunti del 1835 con le lezioni e gli articoli di storia e geografia ad una lettera del 1842 di Gogol' a M. N. Zagoskin, al manoscritto "Sočinenija Lomonosova i Deržavina", all'opera di carattere etico-religioso "O blagodarnosti" ecc.

La novità di questa edizione accademica sta nell'aver ripensato il concetto stesso di testo gogoliano, dilatandolo a tutto ciò che è stato scritto (composto, disegnato, trascritto) da Gogol'. Pertanto vengono incluse per la prima volta nel corpus delle opere gogoliane le dediche apposte sui libri, di cui solo alcune erano apparse nella precedente edizione accademica ma relegate al commento. Entrano a far parte delle opere per la prima volta anche i disegni di Gogol', similmente a

quanto è avvenuto per l'edizione accademica di Puškin del 1995-1997, pubblicata dalla casa editrice Voskresen'e. Questo parallelismo è ulteriormente rafforzato dalla presenza di un volume, il XXII, intitolato "Rukoju Gogolja" sulla scia di "Rukoju Puškina", che raccoglie per la prima volta trascrizioni fatte da Gogol' di testi diversi e appunti legati allo studio delle lingue straniere. Crediamo che vi afferiranno i materiali del bello studio di Cinzia De Lotto "Signori, per parlar d'un'altra cosa... Zanjatija ital'janskim jazykom N. V. Gogolja. Neizdannye avtografy", pubblicato in "Russica Romana" 3 (1996), pp. 267-300. Secondo le intenzioni dei curatori, non sono destinate alla pubblicazione semplici riproduzioni dell'originale, ma trascrizioni che contengano in qualche misura una rielaborazione artistica di Gogol' o che comunque "portino l'impronta personale dell'autore nella scelta dei passi, nella loro disposizione, composizione, talvolta numerazione ecc." (p. 21). Infine notevole rilievo è dato alla pubblicazione integrale dell'epistolario (a cui vengono riservati ben nove volumi, dal XIII al XXI), che per la prima volta comprenderà anche le lettere a Gogol' dei suoi corrispondenti, "il che – come si legge nella nota di redazione – finora è stato fatto da noi soltanto nella grande edizione accademica di Puškin" (p. 20).

La disposizione dei testi segue il criterio cronologico, tenendo però conto di un principio molto importante nella composizione artistica gogoliana – il loro raggruppamento in cicli. Accanto ai cicli delle *Veglie alla fattoria presso Dikan'ka*, *Mirgorod*, *Arabeschi*, *Brani scelti dalla corrispondenza con gli amici* e quello dei *Racconti* costituito da Gogol' in occasione della prima edizione delle sue opere, nella nuova edizione accademica si procede al raggruppamento degli altri testi per generi letterari (articoli, lettere, trascrizioni ecc.). Lo scopo è di evitare la caoticità che ha caratterizzato alcuni tomi della precedente edizione accademica e di favorire una distribuzione più razionale e visibile dei testi. Essa emerge già dal piano editoriale, che prevede 23 tomi, in cui i materiali testuali sono così disposti: *Hans Küchelgarten* e le *Veglie* nel I; *Mirgorod* nel II; *Arabeschi* nel III; *L'ispettore generale* e le sue appendici nel IV; le altre opere drammaturgiche nel V; i *Racconti* nel VI; il primo volume delle *Anime morte* nel VII; il secondo volume delle *Anime morte* nell'VIII; gli scritti di carattere scientifico nel IX; i *Brani scelti dalla corrispondenza con gli amici* nel X; gli scritti religiosi nell'XI; i materiali preparatori e di carattere biografico, in cui entreranno a far parte anche i disegni di Gogol' nel XII; i carteggi di Gogol' e dei suoi corrispondenti nei tomi XIII-XXI; le trascrizioni di testi vari nel XXII, convenzionalmente intitolato "Rukoju Gogolja"; un indice con dettagliate informazioni biografiche e bibliografiche nel XXIII.

Un'edizione filologicamente corretta dei testi gogoliani presenta non pochi problemi, legati soprattutto alla progressiva corruzione degli autografi. Già in occasione della prima edizione delle sue opere nel 1842 Gogol', che allora si

trovava all'estero, autorizzò l'amico N. Ja. Prokopovič, che tra l'altro era anche professore di lingua e letteratura russa, a rivedere i testi apportandovi le dovute correzioni di ortografia, grammatica, stile come un insegnante farebbe con un suo allievo. Le correzioni di Prokopovič non furono apertamente né approvate né rigettate dallo stesso Gogol', creando con ciò non poco imbarazzo ai redattori delle successive edizioni delle opere gogoliane. Nella nuova edizione accademica si segue la tendenza, iniziata dalla cosiddetta decima edizione, a cura di N. S. Tichonravov (*Sočinenija N. V. Gogolja*, T. I-VII. M.-SPb. 1889-1896), di ripulire i testi gogoliani dalle correzioni di Prokopovič, che li avevano privati del colorito lessicale e stilistico proprio della maniera artistica dello scrittore. Aspirando a ristabilire gli originali, i curatori hanno adottato il duplice criterio di orientarsi su quelle redazioni dei testi gogoliani che non erano state sottoposte a correzioni altrui e di ammettere solo quelle correzioni che appartenevano senz'ombra di dubbio allo scrittore. E poiché il ristabilimento degli originali comporta un rapporto dinamico con le fonti a stampa e manoscritte, da intendersi dunque non come documenti da riprodursi in maniera pedissequa bensì come "testimonianze dirette, che permettono di stabilire con un certo grado di autenticità il testo originale" (p. 563), decade il bisogno di conservare un'ortografia e un'interpunzione, che risultano ormai obsolete, tranne in quei casi in cui influiscano sul piano semantico. A tale scopo, in un'apposita sezione curata da A. D. Šmelev, vengono presentati i principi linguistici adottati per la pubblicazione dei testi gogoliani.

E infine una novità di tutto rilievo è il commento che aspira a colmare i limiti e le lacune di quello della precedente edizione accademica, carente sia sul piano bibliografico, soprattutto per quanto riguarda la bibliografia in lingua straniera e relativa all'emigrazione russa, sia sul piano tematico, escludendo, per esempio, le interpretazioni filosofico-religiose dell'opera di Gogol' e il suo significato nella storia della letteratura russa e mondiale. La realizzazione di questi intenti è visibile già nell'edizione del primo volume, di cui è redattore responsabile E. E. Dmitrieva. Esso contiene i primi due libri di Gogol': *Hans Küchelgarten* (1829) e *le Veglie alla fattoria presso Dikan'ka* (1831-1832). A parte sono raccolte le opere giovanili, risalenti al periodo in cui egli frequentava il Ginnasio di Nežin (1821-1828): la poesia "Nepogoda"; l'annotazione nell'album del compagno V. I. Ljubič-Romanovič; le composizioni studentesche per gli esami scritti, sostenuti al nono anno, di letteratura, diritto civile russo, storia: "O tom, čto trebuetsja ot kritiki", "Izložit' zakonnye obrjady apelljácii", "V kakoe vremja delajutsja slavyane izvestny...". Nella sezione dei *Dubia*, oltre ad un acrostico e un frammento del poema "Rossija pod igom tatar", rimane la poesia "Italija", verosimilmente attribuibile a Gogol' anche se manca al proposito una documentazione certa; vi è stato invece escluso l'articolo "Poltava (Iz živopisnogo putešestvija po Rossii izdatelja O. Z.)", di cui è ormai dimostrato che l'autore è P. P. Svin'in.

Il commento è molto ampio e volto ad illuminare ciascuna opera nel modo più completo possibile. Si articola infatti nella storia della sua creazione artistica, della sua pubblicazione e delle vicissitudini con la censura, nella ricerca delle fonti testuali e di quelle letterarie, teatrali e folcloristiche, ma soprattutto nella storia della sua ricezione da parte della critica. A tale scopo si dà un circostanziato resoconto di tutte le recensioni, articoli, giudizi comparsi mentre Gogol' era in vita e delle principali tappe della successiva ricezione. Si sottolineano in particolare gli aspetti artistici, senza trascurare quelli filosofici, religiosi e sociali nelle interpretazioni ricevute sia in patria che all'estero. Si considera anche la sua evoluzione nella coscienza artistica, indicando i casi più evidenti di influenza su altri scrittori. C'è poi per ogni opera un resoconto degli adattamenti musicali, cinematografici e teatrali e un elenco delle prime traduzioni in lingue straniere. Il risultato è altamente apprezzabile per l'equilibrio con cui vengono trasmessi i giudizi, il rigore scientifico della ricerca e l'ampio orizzonte culturale in cui ciascun'opera, anche la minore, è collocata.

In conclusione, ci sentiamo di affermare che questa nuova edizione accademica che, ricordiamolo, esce in concomitanza con due importanti ricorrenze gogoliane quali i centocinquant'anni dalla morte (1852-2002) e i duecento dalla nascita (1809-2009), rappresenta indubbiamente il miglior omaggio alla memoria dello scrittore e uno stimolo certo allo sviluppo degli studi sulla sua arte, nonché sull'enigma della sua vita e della sua morte.

FRANCA BELTRAME

A. Salomoni, *Il pane quotidiano. Ideologia e congiuntura nella Russia sovietica (1917-1921)*. Bologna, Il Mulino, 2001, 324 p.

Nel momento in cui la rivoluzione storiografica che ha seguito la caduta del sistema sovietico ha cambiato il panorama degli studi storici dentro e fuori l'ex Unione Sovietica, il libro di Antonella Salomoni si presenta come un fondamentale contributo per lo studio di quel periodo della storia sovietica che va sotto il nome di Comunismo di guerra (1918-1921), periodo che segue la fine del conflitto mondiale e vede il governo bolscevico adottare tutta una serie di misure 'straordinarie' per far fronte alla guerra civile. Un tema questo che, dopo aver lungamente interessato gli storici dell'URSS fino alla *perestrojka*, attualmente sembra essere passato in secondo piano, di fronte al crescente interesse delle nuove linee di ricerca per gli anni '30 e '40 ed ora anche per la fase della destalinizzazione.

Superando le due principali ipotesi interpretative invalse nel dibattito storiografico sovietico, secondo le quali il fenomeno del comunismo di guerra (*voennyj komunizm*) era visto, da una parte, come tentativo del governo di dare un'imme-

diata forma comunista all'organizzazione economica dello stato e, dall'altro, come complesso di provvedimenti congiunturali dettati dalla necessità di far fronte alla guerra civile, l'autrice parte dal presupposto che sia necessario esaminare l'intreccio di queste due posizioni (una congiunturale, l'altra ideologica) per capire come dal loro incontro/scontro, nasca la concezione di stato socialista moderno, al cui interno produzione e distribuzione vengono organizzate secondo i dettami della nazionalizzazione economica occidentale.

Dopo avere illustrato e analizzato i modelli storiografici del comunismo di guerra adottati dagli storici sovietici a partire dalla NEP (quando si crea il modello congiunturale) fino all'epoca della *perestrojka* (quando si mettono in risalto l'elemento utopistico e quello burocratico-autoritario del comunismo di guerra), l'autrice mette bene in evidenza come, nella fase di incubazione della rivoluzione d'ottobre la socialdemocrazia russa abbia attentamente studiato il modello del capitalismo tedesco che, in Germania, si stava riorganizzando sotto forma di capitalismo di stato. Partendo dal presupposto che la guerra aveva accelerato il passaggio verso il capitalismo monopolistico di stato e che la rivoluzione avrebbe consegnato la nuova macchina statale al proletariato, Lenin e la socialdemocrazia individuavano in questo modello di stato la base di un nuovo ordine socialista.

È così che i nuovi principi organizzativi del sistema tedesco vengono assunti come base per la costruzione del socialismo. Quello che resta da chiedersi è se tutto ciò avvenga per effetto della 'strategia' del sistema dominante o come originale 'tattica' di un nuovo soggetto socialista? L'impressione che se ne ricava è che questo nuovo soggetto non abbia saputo fare altro che riconoscere l'inevitabilità di uno stato centralizzato, che si doveva ormai sottrarre alle vecchie categorie dell'anarchia di mercato, e abbia cercato di riproporlo mettendo in evidenza gli aspetti di classe della regolamentazione. In altre parole si è trattato più di un "effetto di trascinamento di un dispositivo di modernità e di organizzazione di potere" (p. 86) che di una nuova tattica di matrice socialista.

L'elaborazione delle pratiche del comunismo di stato provoca un ampio dibattito intorno al problema dell'economia in natura e del salario naturalizzato, al quale partecipano sia Lenin che le varie forze, di destra e di sinistra, della socialdemocrazia russa. Da questi dati emerge che il comunismo di guerra è stato frutto di una progettualità che esulava dal conflitto bellico e prevedeva la nazionalizzazione del salario "come elemento permanente di un piano di razionalizzazione del processo produttivo e distributivo" (p. 100). Il moltiplicarsi dei progetti per l'attuazione di un'economia naturalizzata conferma questa ipotesi. Dall'interessante ed esaustiva riproduzione di questo dibattito si delinea una nuova immagine del comunismo di guerra che, mentre affronta l'emergenza del conflitto bellico, mette a punto una serie di dispositivi tesi all'edificazione del comunismo. Con un occhio rivolto al meccanismo del capitalismo monopolistico di stato, messo a punto

dalla Germania, e con l'altro attento alla letteratura socialista concernente lo studio e la progettazione di un'economia naturalizzata (il tutto messo in atto grazie alle misure estreme che la guerra giustificava), la socialdemocrazia russa si appresta alla realizzazione del comunismo in Russia tra il 1918 e il 1921. Il grande esperimento della naturalizzazione dell'economia socialista non è dunque un evento congiunturale, ma assume le forme di una sperimentazione che investe tutto il mercato: dal salario in natura allo scambio diretto dei prodotti agricoli e industriali.

L'esperimento del comunismo di guerra giunge al suo termine nel 1921, quando a partire dal X congresso del partito, si formula, per opera di Lenin stesso, il modello congiunturale del comunismo di guerra, in concomitanza con la proclamazione della Nuova Politica Economica, intesa come 'ritirata' o 'tregua economica'. Da questo momento in poi si nega la valenza sperimentale di quello che era stato un progetto di società socialista, viene rimossa e la si tramuta in un puro frutto della contingenza. Operazione necessaria questa per la costruzione di un nuovo paradigma positivo, quello della NEP, che doveva cancellare le conseguenze di un modello di sviluppo giudicato ormai erroneo, quale quello del comunismo di guerra.

Lo studio oltre ad un'analisi esaustiva delle sperimentazioni che il governo bolscevico mette in atto durante il comunismo di guerra, fornisce testimonianza di tutta una serie di critiche di diversa matrice (liberale, sociologica) rivolte alle 'temibili' conseguenze di un'organizzazione economica di stato di tipo comunista.

MARIA ZALAMBANI

Caterina Graziadei, *Il gladiatore morente*. Saggi di poesia russa. Cadmo, Fiesole (Fi), 2000, 352 p.

In dissonanza con le voghe editoriali e le riletture semplificative e non esplicative di certa critica attuale, Caterina Graziadei con *Il Gladiatore Morente* impressiona in maniera istantanea per il piglio e la dedizione con cui affronta i temi e gli autori prescelti, tutti tra l'altro di prim'ordine, la complessità contenutistica del libro non si scontra con la volontà da parte dell'autrice di accogliere un pubblico più vasto rispetto a quello ristretto e abituale fruitore di scritti critico-letterari. La densità della scrittura della Graziadei cattura l'attenzione come una voce che si eleva dal centro di un'arena, dove solitario un morente gladiatore si strania dal brulichio della folla. Si ricrea un'armonica sovrapposizione figurata che coinvolge tutti gli elementi in gioco: oggetto, soggetti ed autore. *Il Gladiatore Morente* non è quindi solo titolo, ma anche metafora del libro, in cui l'autrice sembra incarnare

in prima persona tale rappresentazione allegorica, in sintonia con il tema fondamentale della sua opera: i poeti e la poesia russa.

I sette capitoli che costituiscono il prezioso volume sono frutto di una raccolta di altrettanti saggi prodotti nel corso di un ventennio e già apparsi in varie miscellanee e riviste letterarie specialistiche di slavistica. Sono cinque i poeti trattati: Lermontov, Chlebnikov, Chodasevič, Cvetaeva, Brodskij secondo un ordine che rispetta cronologicamente gli autori. Un filo, teso con l'epigrafe di Innokentij Annenskij, si dipana sino all'ultima pagina del libro e lega i cinque autori presi in esame lungo un percorso ricco di riflessioni e di approfondimenti ermeneutici fondati su una accurata analisi filologica dei testi. Questo filo conduttore è poi anche il perimetro di quell'arena "dove il poeta si misura con il potere, forse semplicemente con il tempo...", come l'autrice sottolinea nella breve premessa.

Il primo capitolo "Genealogia di un'immagine. Il gladiatore morente di Lermontov", coinvolge il lettore nell'analisi dei parallelismi che animano e richiamano la figura itinerante e primeva del gladiatore nell'ambito della letteratura russa. Il gladiatore, ferito mortalmente e vinto nell'agone dei giochi romani, vive gli ultimi momenti della propria esistenza in piena coscienza, alienandosi dalla folla di spettatori che colmano gli spalti dell'arena e, catturato da una rimembranza, torna col pensiero sulle sponde del Danubio nella sua capanna, dalla sua donna e dai suoi figli. Questa immagine, ripresa da Byron nel Canto IV del *Child Harold's Pilgrimage*, entra a pieno titolo nella letteratura russa con la traduzione di Ščastnyj nel 1830. Sei anni più tardi Lermontov attinge liberamente a tale figura nei versi del suo *Gladiatore morente*, allegoria del poeta deriso e martire della folla spietata. Quest'ultima versione offre alla Graziadei lo spunto per un'ampia riflessione comparata e diacronica dell'immagine itinerante del gladiatore e dei suoi rimandi letterari. La si trova sotto mentite spoglie nei versi *Al poeta e Il profeta* in Puškin, in Blok nel *Piccolo baraccone*, in Belyj nel *Pagliaccio*, in Chodasevič con *L'acrobata*, per ripresentarsi attraverso le arti figurative con *Il demone seduto* di Vrubel' che si trasforma in *Demone precipitato*, fino ai versi della raccolta *La seconda nascita* di Pasternak, ove il poeta vive nello spazio anacronistico di un circo umano.

Nel secondo capitolo "La demonia della statua in Chlebnikov. Appunti sulla tradizione pietroburghese del poema *La Gru*", l'attenzione è incentrata sui richiami letterari, culturali e storico-religiosi che hanno contribuito alla creazione di quel mito legato a Pietroburgo secondo cui le statue sarebbero creature demoniache capaci di animarsi. Il momento introduttivo del saggio offre lo spunto per una digressione sulle manie profetiche, numerologiche e psuedoscientifiche della poesia futurista ed in particolare di Chlebnikov. L'analisi spazia allargandosi fino alla Pietroburgo di Gogol', artificiosa ed ingannevole, a quella diabolica nella prosa di Boris Pil'njak, per il quale "Sankt-Piter-Burg" incarna le sembianze del fondatore,

dell'anticristo Pietro il Grande; l'iconografia dello zar riformatore, sottolinea C. Graziadei, non di rado si accosta a richiami demoniaci. C'è anche il riferimento ad Avvakum e a quella chiesa ortodossa dei vecchi credenti portata a predire eventi apocalittici, che ha contribuito a connotare Pietroburgo e Pietro il Grande come simboli demoniaci. La scultura d'altronde, come ricorda l'autrice, al pari di altre attività creative ed espressive, come il cantare storie degli *skoromochi*, è stata per secoli vietata in Russia, essendo associata dal potere ecclesiastico a simboli ed a riti satanici. Immane è il rinvio al *Il cavaliere di bronzo* di Puškin, in cui la statua dello zar si anima divenendo ipostasi della maledizione della città. La Graziadei giunge con la sua analisi sino al simbolismo con *Pietroburgo* di A. Belyj, in cui la costruzione del romanzo evidenzia la dualità tra le forme geometriche, la linearità architettonica della città e il flusso delle acque, (del golfo, della Neva e dei canali) che simbolicamente sottolineano l'inconscio e la natura profondamente irrazionale dello spazio pietroburghese. La parola-pietra negli acmeisti, l'escatologia in Blok e nelle arti figurative (si veda con Brjullov *La caduta di Pompei*), sono infine nel primo Novecento le ultime espressioni di una tradizione pietroburghese di temi legati all'arcano, al demoniaco e alle visioni apocalittiche che verrà di lì a poco ripresa dal futurismo. Dopo questo fecondo percorso di reminiscenze letterarie e di collegamenti storico-culturali, il momento finale del saggio è dedicato al poema *La Gru* di Velemir Chlebnikov, opera capace di racchiudere in sé molti degli elementi ipertestuali e metatestuali che hanno stimolato la riflessione della Graziadei. La natura poetica di Chlebnikov, al contempo visionaria e scientifica, emerge in questo poema, in cui Pietroburgo, non più monumentale e marmorea, prende le sembianze di una gru, grande uccello delle paludi, mostro uscito dalla metamorfosi di un mondo urbano industriale trasformato dal metallo e dal cemento. L'orrore metafisico della statua che si anima penetra l'opera divenendo, secondo l'autrice, una sorta di amplificazione in chiave novecentesca de *Il cavaliere di bronzo* di Puškin. La Graziadei chiude la trattazione con un approfondimento degli elementi fonico-semantici dell'opera, dove la Ж di *Журавль* (*La gru*), implica una carica di significati e rimandi simbolico-linguistici che riscoprono quel fascino primordiale della scrittura cui anelava Chlebnikov.

I due capitoli centrali del volume sono dedicati ad un poeta particolarmente caro all'autrice: Vladislav Chodasevič, di cui la Graziadei ha tradotto la raccolta di poesie *La notte europea*. Nel primo dei due saggi, l'autrice centra l'attenzione sull'opera in versi di Chodasevic, analizzandone la poetica dell'attraverso. C'è un movimento interiore nei versi del poeta per cui l'anima costretta nella rozza prigione del corpo tende a liberarsi divenendo spirito, attraversando la carne, la materia. L'essenza dell'attraverso per Chodasevič porta al recupero della missione profetica del poeta, con la sua lacerazione dalla superficie della materia per divenire altro ed essere oltre. La Graziadei sottolinea come il poeta si collochi coi sensi

nel passaggio tra corporeo ed incorporeo, ed è in questo attraversare che si compie l'atto sacrificale, l'iniziazione poetica. Il rapporto con il corpo e con il dolore sono fondamentali in Chodasevič, artista sensibilissimo e dalla salute cagionevole, inoltre il suo sapere ed il suo sentire di poeta gli provocano una sofferenza che nell'ultima fase della sua produzione poetica si trasformerà in disfacimento, disarmonia, impotenza nel penetrare l'essenza del mondo. Questa sorta di insensibilità verso la materia, secondo la Graziadei, è l'ultimo atto della "poetica dell'attraverso". Nel secondo saggio tutta l'attenzione è incentrata sulla dissonanza, l'artificio strutturale che caratterizza molti versi di Chodasevič. L'autrice sottolinea come intorno alla dissonanza siano costruite delle dicotomie: tra il mondo del poeta ed il mondo esterno, tra la trivialità e l'etereo, tra il corpo e l'anima, tra il metafisico ed il quotidiano. Questo rapporto di attrazione e repulsione tra realtà contrapposte, evidente soprattutto nella raccolta *La notte europea*, dà vita a sproporzionati meccanismi di forme poetiche: tratti prosastici, rime inconsuete ed improprie, sottolineati ossimori, sono tutti elementi di dissonanza che ricreano un universo domestico del poeta Chodasevič volutamente dimesso. La Graziadei considera ciò come "allontanamento dall'apollineo mondo puškiniano, a cui corrisponde una insistente profanazione dei luoghi alti della poesia, che nega al moderno ogni capacità mitopoietica". La figura tracciata di Chodasevič fa emergere un moderno Orfeo che si pone tra due sfere opposte della realtà, a cui egli tenta di dare un'unica voce, "non un'armonia musicale, ma suoni dissonanti".

Nel capitolo dedicato a Marina Cvetaeva, C. Graziadei affronta il tema dell'origine orfico-rituale nell'opera della poetessa. Questa chiave di lettura è in effetti di fondamentale importanza per la comprensione della natura poetica dei versi di Marina Cvetaeva, con il suo interrogarsi profondo sull'esistenza e sul proprio destino. L'essere poeta è legato ad una ritualità primordiale, fissata in immagini classiche, che riporta ad un cammino ignoto, oltre lo spazio ed il tempo, ai sogni in pieno giorno, di là da quel visibile nei confronti del quale c'è una cecità che induce a trascendere il reale, il temuto quotidiano, il *byt*. L'autrice mostra come il poeta sappia cogliere della vita ordinaria solo dei simboli che rielabora nelle proprie visioni, nella veggenza della cecità. In Cvetaeva, con il ciclo di poesie *Bessonnica (L'insonnia)* del 1916, questa dinamica del "sogno-visione" si rivela pienamente nel suo anelare a divenire "strumento cieco e puro". Altro tratto caratteristico della poetessa è l'insofferenza per il limite e la capacità tanto di porsi degli ostacoli quanto di configurarsi oltre questi, in una dimensione in cui ogni cosa è straniata e restituita nella sua essenza. Densi di significato sono poi i richiami a Chodasevič, a Mandel'stam e alla poesia di Rilke che aiutano il lettore a penetrare nell'affascinante mondo della Cvetaeva con la sua "trasmigrazione orfica dell'anima", in cui l'io lirico, spossessato del corpo e della sofferenza, si pone su "soglie iniziatiche". Infine la Graziadei presta particolare attenzione ai temi cari alla Cve-

taeva del fuoco e del volo, con i lori rinvii alla matrice orfica, portando esempi da diverse liriche, tra cui *La sibilla e il giovane* del 1921 e il *Poema dell'aria*, rivisitazione simbolica di quell'ascesa ed asceti attraverso cui il poeta libera dagli "ultimi brandelli terreni" se stesso e la propria parola.

Gli ultimi saggi del volume sono dedicati alla poesia di Iosif Brodskij. Il primo si sofferma sull'analisi della figura retorica dell'*enjambement* nel poemetto *Cappadocia* e la comparazione con la rappresentazione della battaglia nel quadro *La battaglia di Alessandro* di Albrecht Altdorfer. Secondo l'autrice nel quadro di Altdorfer c'è un procedimento di *enjambement* identificabile come un momento di dilatazione e contrazione delle immagini, che come nel poema di Brodskij è marcato dal suo carattere visuale e dalla sua funzione di conoscenza, funzione concettuale che distingue l'opera non solo nello spazio testuale ma nel tempo metafisico. La lettura delle due opere è sottoposta così allo sguardo del lettore-spettatore, che attraverso l'*enjambement* vede anche un doppio meccanismo di condensazione e di dissoluzione del tempo.

L'ultimo saggio affronta l'analisi della poesia di Brodskij *La freccia persiana*, in cui il tema fondamentale del tempo viene ulteriormente approfondito con una ampia gamma di rinvii ad autori vari: dai classici greci ad Ovidio, da Puškin a Keats, Mandel'stam fino a Valéry e Montale per citare i principali. Questo approccio comparatistico è caratteristico del procedimento ermeneutico dell'autrice in tutto l'arco del libro; la capacità di spaziare e trovare accordi tra personalità, letterature ed epoche diverse rende sensibilmente densa la lettura dei saggi. Sembrano distinguersi dei cardini intorno a cui ruotano i continui richiami dell'autrice: la mitologia greca, il romanticismo tedesco (Heine, Hölderlin), Puškin ed il modernismo (partendo da Baudelaire, attraverso Annenskij, fino a Mandel'stam).

L'aggiornato supporto bibliografico aumenta l'indiscutibile valore dei saggi, cui si accompagna una scrittura appassionata, intensa e capace di coinvolgere emotivamente, elemento che testimonia quanto l'autrice abbia a cuore i temi ed i poeti trattati. La virtù più nobile di questo libro, tra le tante, è quella di essere un autentico gesto di amore verso la poesia, arte che non vive di un'astruso intreccio di espressioni linguistiche e stilistiche, bensì della sensibilità che la coinvolge nell'universo dei segni, del linguaggio e della percezioni estetiche più raffinate e profonde; nel commutarsi di tali vicende, il lettore viene proiettato in questo universo sensibile di cui la poesia si nutre. *Il Gladiatore Morente* di Caterina Grazia-dei permette di recuperare voci autentiche della poesia russa, chiedendo solo uno spontaneo ed attento ascolto.

MARCO SABBATINI