

chiamato a riflettere una particolare esigenza: culturale, ricreativo-ludica, infantile, amministrativa o economica. E dalla rassegna dei locali che componevano gli edifici, rassegna curata da Mari nel paragrafo IV.3, ricaviamo preziose informazioni sugli arredi tendenti al *kitsch*, ma anche sulla presenza fondamentale dei quadretti popolari, quei *lubki* che richiamano il “mondo al contrario” di cui si nutrono il carnevale e la maggior parte delle feste popolari, concetto già evocato nella prima parte del volume attraverso la teorizzazione bachtiniana.

Insomma, a questa nutrita e dotta esposizione, condotta dall'autore con precisione e competenza, soprattutto in materie da cui non è immediato trarre significati culturali, attribuiamo il merito di aprire le porte ad altri approfondimenti che si potrebbero fare, soprattutto in relazione alla disciplina di cui si percepisce forse l'assenza, cioè la letteratura. Beninteso, più che una critica all'autore, che di fatto rispetta con lodevole equilibrio il principio per cui in uno studio culturologico serio non deve esserci una gerarchia delle arti, questo è un invito che rivolgo all'autore: di proseguire queste indagini nel campo della letteratura, ad esempio in quella sovietica. Nel contesto sovietico infatti le Case del Popolo (superato il limite della Rivoluzione, che le ritrasforma nella loro funzione socio-politica) si fanno metafora, come scriveva ad esempio Zabolockij in alcune poesie giovanili, di una nuova vita, o meglio di un “*novyj byt*”: un cambiamento esteriore che tuttavia non poteva evitare la riemersione delle ataviche piaghe del passato, la logica dello sfruttamento dei poveri che proprio quei *lubki* appesi alle pareti delle Case del Popolo intendevano evidentemente esorcizzare. D'altra parte, nelle *Note conclusive* al volume, Mari sottolinea che “La Rivoluzione d'Ottobre, pur proclamando la rottura con l'arte e la cultura del passato si servirà ampiamente dei frutti di questa esperienza, assegnando a vecchie e collaudate forme nuovi e più radicali contenuti”.

Marco Caratozzolo

V. Chodasevič, *Non è tempo di essere*, a cura di C. Graziadei, Bompiani, Milano 2019, pp. 400.

Se non ho visto male, ora come ora cade tutta sulle spalle di questa antologia, ottimamente curata da Caterina Graziadei, la responsabilità di presentare con dovizia (e in acconcio volume cartaceo) Vladislav Chodasevič al lettore italiano. Prima di questo libro, infatti, la memoria, alleatasi con qualche navigazione internetica, riesce a riesumare soltanto le ormai irrimediabilmente *41 poesie*, curate da Nilo Pucci (Giuliano Ladolfi Editore, Borgomanero [Novara] 2014) e, più addietro, un altro volume chodaseviciano, *La notte europea* (sempre curato da Graziadei, Guanda, Parma 1992), da cui sortisce, riveduto e corretto, il presente. A volersi sospingere ancor più indietro, per apprezzare un qualche minimo corpus di testi del poeta si deve tornare a “Tempo presente” (giugno-luglio 1986, trad. di Paolo Statuti) o addirittura risalire agli storici *Il fiore del verso russo* (1949) di Poggioni e *Poesia russa del Novecento* (1954) di Ripellino. Il che vale a significarci il relativo distacco della slavistica italiana da questo poeta che, con *Non è tempo di essere*, torna a farsi prepotentemente vivo alle nostre latitudini e, per giunta, presso un grosso editore che, per inciso, inizia con un russo (in compagnia dell'americano John Ashbery e del cileno Nicanor Parra) un'avventura editoriale, la collana “Capoversi”, a cui si augura almeno la stessa lunga vita della celeberrima “Bianca” di Einaudi, iniziata nel 1964 sempre con un russo, Fëdor Tjutčëv.

L'antologia è vasta (una novantina di poesie) ed è munita dell'ormai imprescindibile testo russo a fronte. Saggio introduttivo (*Un'intonazione senile*), *Nota all'edizione*, *Nota biografica*, *Bibliografia essenziale* e quasi sessanta pagine di commento (pp. 335-393) arricchiscono l'edizione, rendendola ampiamente fruibile sia da parte dello specialista (accademico e non) sia da parte del curioso di poesia.

Chodasevič esordisce con la raccolta *Molodost'* nel 1908, seguita da *Ščastlivyj domik*, del 1914: da queste due sillogi, tuttavia, la curatrice trasceglie impietosamente, attestando per implicito la loro natura di talentuose fasi di apprendistato (l'edizione 1992 non conteneva, invece, tali prelievi). È lasciato poi alle seguenti – e maggiori – raccolte (*Putëm zerna*, 1920, *Tjažëljaja lira*, 1922, e *Evropejskaja noč*, 1927) il compito di fornire un quadro ampio del Chodasevič maturo e memorabile. Con l'inclusione di poesie da *Molodost'* e *Ščastlivyj domik*, tra l'altro, non soltanto viene conferita al volume ulteriore rappresentatività del retaggio poetico chodaseviciano, ma viene anche consentito di apprezzare testualmente la scomoda posizione da cui rampolla la scrittura del poeta. L'arco di tempo racchiuso tra la comparsa delle prime due raccolte coincide, infatti, con la fase di declino e tramonto di un simbolismo che andava ossificandosi in scuola e maniera, ma al quale Chodasevič era intimamente legato. In questa fase transitoria, dove – come lo stesso poeta ebbe successivamente a dire – l'aria del simbolismo “non si era ancora dissolta e il simbolismo non era ancora diventato un pianeta senza atmosfera” (*O simbolizme*, “Vozroždenie”, 954, 12 gennaio 1928, p. 3), principia il dramma di uno scrittore che con le sue radici attinge “all'autenticità dell'eredità simbolista” (J. Malmstadt, *Vladislav Chodasevič*, in: *Storia della letteratura russa*, III. *Il Novecento*, 2. *La rivoluzione e gli anni Venti*, a cura di E. Ètkind, G. Nivat, I. Serman e V. Strada, Einaudi, Torino 1990, p. 123), ma si affaccia alla letteratura dovendo affinare armi proprie per andare oltre il terreno di provenienza. Vale a dire, principalmente, fare i conti con il dualismo platonicheggiante che, in mano simbolista, squalificava il mondo dell'*hic e nunc*, che Chodasevič, invece, si vedette costretto a imbarcare non solo esistenzialmente, ma anche poeticamente (paradigmatica, in questo senso, da *Putëm zerna*, la poesia *Brenta*, 1920, la cui terza e ultima strofa – nella intrepida scelta della curatrice che tratta il sostantivo *brezent* alla stregua di realia – suona così: “Da allora mi è caro, Brenta, / il vagabondare solitario, / il gocciolio fitto della pioggia / e sulle spalle curve l'umida / mantella di *brezent*. / Da allora, io amo, o Brenta, / la prosa nei versi e nella vita” (pp. 85, 87). Dice benissimo Graziadei nella sua ricca introduzione quando afferma che la scelta “del tono prosastico, il fascino della ‘sacra banalità’ diviene in Chodasevič fatto ontologico, originato dal desiderio e dal disinganno” (p. 17). Ma si tratta di un'acquisizione che funge da trampolino per il trascendimento del fatto bruto e per dar vita all'arte come ‘seconda realtà’; ossia, con le parole di Chodasevič, “il poeta, senza deformato ma trasfigurandolo, crea un mondo nuovo, personale, una nuova realtà in cui l'invisibile è divenuto visibile, l'inudibile udibile” (*Glupovatost' poëzii*, in V. Chodasevič, *Sobranie sočinenij v vos'mi tomach*, a cura di J. Malmstadt e R. Hughes, II. *Kritika i publicistika 1905-1927*, Russkij put', Moskva 2010, p. 387). È l'equilibristica mescolanza tra dettagli prosastici e il loro riscatto lirico a determinare il fascino conturbante della poesia di Chodasevič e a permettergli di allestire quadri inobliabili quali *Èpizod*, *Polden'*, *Obez'jana* e *Dom* (da *Putëm zerna*) o prodigi percettivi quali *Sorrentinskie fotografii* (da *Evropejskaja noč*). A fungere da sobria tessitura tra impulsi discordanti, facendo sì che i contenuti di una vita spesso stillante veleno e fiele si plachino in una (seppure screziata) limpidezza ‘classica’, è il lascito – verrebbe quasi da azzardare il termine ‘realistico’ – di Puškin, amato d'un “amore estasiato e disinteressato” (I. Murav'ëva, *Žizn' Vladislava Chodaseviča*, Izdatel'stvo “Kriga”, Sankt-Peterburg 2013, p. 12).

Come restituisce tutto ciò la traduttrice? La misura dei versi impiegati da Graziadei è, fondamentalmente, libera (e programmaticamente svincolata dalle rime), anche se si avvertono non di rado le spinte ‘regolarizzanti’ dell'onnipervasivo (e intramontato) endecasillabo. La musica, insomma, c'è, ma

non è metronomica: altro la traduttrice ha scelto come dominante di resa. E questo 'altro' mi sembra che si possa ravvisare nella concisione e, persino, nella rastremazione del suo dettato. In ciò Graziadei si aiuta con un lessico stilisticamente medio-alto, con – qua e là – preziosismi lessicali che ci separano abbastanza nettamente dalla lingua di comunicazione, mantenendoci saldamente in quella della poesia. Censendo singoli vocaboli e sintagmi, rinveggo: “pernicioso” (detto di “alito”, in russo “тлетворное дыхание”: reminiscenza della blokiana *Neznakomka* nella versione di Ripellino, che propose “spirito pernicioso” per “тлетворный дух?”); “cinigia” (per “сизый пепел”); “beltà” (poetismo sfruttato in chiave di rafforzamento per marcare l’inautenticità nell’immagine “живый образ красоты?”); “igneo” (“пламенный”); “ingiallare” (“желтеть”); “volò di fiocchi” (“полет снежинок”); “luminello” (“зайчик”); “senescente” (“дряхлающее”) etc. fino ad “acedia” (per “лень”; ma, in direzione contraria, c’è anche la discesa nell’italiano regionale con il vero e proprio tocco di classe di “ciacola veneziana” per “венецианская болтовня”). Spostandomi su costrutti più complessi, segnalo almeno: “L’acqua delle rive / veste in perenne ghiaccio corrugato” (“Вода у берегов / Неровным льдом безвременно одета”), “una mano / ancora rorida di refrigerio” (“руку, / Еще прохладную от влаги”) e “Muta / si effonde la calura sopra un grano stento” (“Изливался / Безгромный зной на чахлую пшеницу”). Cosa presiede all’impiego, oggi, di queste ingegnose increspature di metallo nobile? Premesso che è sempre difficile individuare le spinte e le contospinte che agitano il lavoro del traghettatore di poesia (specie quando trasuda talento), mi sembra che i termini qua e là desueti sfruttati da Graziadei si situino all’incrocio fra: 1) un evidente *penchant* della traduttrice per le regioni non colloquiali dell’italiano; 2) la deliberata (e opportuna) segnalazione della distanza cronologica tra l’oggi e i tempi del poeta; 3) il modo con cui la traduttrice medesima decide di declinare (e contraddistinguere con mezzi italiani) il piglio vagamente *rétro* di Chodasevič, ossia ‘spostando’ sul lessico il suo “profilo prosodico puškiniano e rigorosamente non moderno”; D. Bethea, *Chodasevič*, in: *Storia della civiltà letteraria russa*, diretta da M. Colucci e R. Picchio, II, Utet, Torino 1997, p. 413); 4) una esigenza di sintesi e di precisione. A quest’ultima – ma davvero letteralmente non meno importante – esigenza rispondono anche alcune eleganti modulazioni sintattiche che testimoniano l’attraversamento integrale del guado linguistico, la totale assenza di letteralismo o di ‘traduttese’: per es. “Мне было трудно, тесно, как змея, / Которую заставили бы снова / Вместиться в сброшенную кожу...” diventa “Non diversa angustia patisce e pena / il serpente costretto a inguainare / di nuovo la pelle appena scrollata”. E qui il lettore, grato, gusta ben più che il pur necessario mestiere di uno straordinario sensore della lingua italiana come Graziadei, per inoltrarsi in quella che Pier Vincenzo Mengaldo, in una delle sue incursioni traduttologiche, chiamò “poesia”, aggiungendo, senza toni riduttivi, “culturale” (*Sereni traduttore di poesia*, in: V. Sereni, *Il musicante di Saint-Merry*, Einaudi Torino, 2001<sup>2</sup>, p. IX). E per decollare verso gli spazi dell’autonomia estetica.

Alessandro Niero

A. d’Amelija, D. Ricci (sost. i nauč. red.), *Russkoe prisutstvie v Italii v pervoj polovine XX veka. Ėnciklopedija*, Poličeskaja ėnciklopedija, Moskva 2019, pp. 863.

Nell’introdurre il catalogo della mostra *Mal di Russia amor di Roma* (Colombo, Roma 2006), che si tenne alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma dall’ottobre del 2006 al gennaio del 2007, Rita Giuliani segnalava come da qualche decennio fosse in atto un lento bradisismo culturale, im-