



Corso di dottorato di ricerca in

Studi linguistici e letterari

(in convenzione con Università degli Studi di Trieste)

Ciclo 32°

Titolo della tesi

**“Saša Sokolov e *Triptich*:
un’opera *proetica* tra musica e teatro”**

Dottoranda

Martina Napolitano

Supervisore

Prof.ssa Raffaella Faggionato

Co-supervisore

Prof.ssa Irina Marchesini

Anno 2020

INDICE

AVVERTENZA	1
INTRODUZIONE	3
PARTE PRIMA	8
CAPITOLO UNO	9
SAŠA SOKOLOV: TOPOI DI VITA, TOPOI DI ARTE	9
IL FIGLIO DELLA NOMENKLATURA.....	15
<i>Il vecchio ufficiale di rotta</i>	18
UN ASOCIALE NELL'UNDERGROUND MOSCOVITA.....	21
IN FUGA DA MOSCA: SOKOLOV GIORNALISTA IN PROVINCIA.....	23
BEZBORODOVO E L'INDETERMINATEZZA RUSSA.....	27
PREPARARSI ALL'ESPATRIO.....	34
LA SOSTA VIENNESE.....	37
UNA VITA DA NOMADE NORDAMERICANO.....	40
SOKOLOV CONFERENZIERE.....	43
UNIONE SOVIETICA, TOCCATA E FUGA.....	48
ETERNO STUDENTE DELLA FACOLTÀ DELLE PEREGRINAZIONI.....	53
<i>Illuminazione</i>	61
CAPITOLO DUE	63
«CHI SCRIVE COSÌ A TRENT'ANNI NON PUÒ CHE DIVENTARE UN GRANDE SCRITTORE»: IL PANORAMA CRITICO ATTORNO A SAŠA SOKOLOV	63
UNA «CRITICA AMICA».....	67
<i>Donald Barton Johnson</i>	70
<i>Alexander Zholkovsky</i>	79
<i>Olga Matich</i>	82
<i>Alexander Boguslawski</i>	84
LE FORME DI UN MODERNISMO RISORGENTE.....	88
SAŠA SOKOLOV E IL POSTMODERNISMO.....	104
OLTRE IL DIBATTITO SUL (POST)MODERNISMO.....	117
PARTE SECONDA	123
CAPITOLO TRE	124
TRIPTICH, OVVERO L'ULTIMO STADIO DI UNA METAMORFOSI LETTERARIA	124
IL PROBLEMA DEL GENERE: UNA «COSA» <i>PROETICA</i> IN FORMA DI RECITATIVO.....	128
UN ROMANZO?.....	138
<i>Le voci narranti</i>	139
<i>Il soggetto</i>	142
<i>Spazio e tempo</i>	144
CAPITOLO QUATTRO	147
CHI, COSA, COME, DOVE, QUANDO: UNA PASSEGGIATA <i>PROETICA</i> NEI GIARDINI POLIFONICI DEL BELLO	147

<i>RASSUŽDENIE: UN DISCORSO SUL METODO</i>	149
<i>GAZIBO: UN GIARDINO POLIFONICO</i>	155
<i>FILORNIT: ESSERE UN AUTENTICO ESTETA</i>	171
PARTE TERZA	180
CAPITOLO CINQUE	181
TRIPTICH E LA MUSICA: LE VOCI COME STRUMENTI	181
SAŠA SOKOLOV E LA MUSICA	187
TRIPTICH E IL MONDO DELLA MUSICA	192
<i>Antonio Scandello: il metronomo nel gazibo</i>	193
<i>Musica in poesia</i>	195
<i>La tradizione della poesia cantata</i>	198
<i>I poeti e la musica</i>	201
UNA MUSICA VERBALE	205
CAPITOLO SEI	212
TRIPTICH E IL TEATRO: VOCI IN SCENA	212
TRIPTICH: UN MONOLOGO POLIFONICO TEATRALE	217
UN DISCORSO DRAMMATICO?	224
SCENOGRAFIE E LUCI	227
CONCLUSIONI. «SE L'UMANITÀ HA UNA MISSIONE, QUESTA È LA CREAZIONE DELL'IZJAŠČNOE» ...	234
BIBLIOGRAFIA	241
SAŠA SOKOLOV – MATERIALI D'ARCHIVIO E OPERE	241
<i>Fondo manoscritti</i>	241
<i>Opere di Saša Sokolov</i>	241
<i>Articoli di Aleksandr Sokolov pubblicati tra 1967 e 1971</i>	244
<i>Opere di Saša Sokolov in traduzione</i>	245
Opere in traduzione italiana	245
Traduzione in altre lingue	246
<i>Materiale audio e video</i>	248
<i>Menzione di Saša Sokolov in dizionari e manuali</i>	248
BIBLIOGRAFIA GENERALE	249
a. <i>Interviste, recensioni, articoli su Saša Sokolov</i>	249
b. <i>Studi critici</i>	256
c. <i>Testi teorici di riferimento</i>	272
d. <i>Altre opere</i>	279
APPENDICE	282
1. TESTI	282
1.1 <i>Старый штурман</i>	282
1.2 <i>На грани блистающей тундры (отрывок)</i>	285
1.3 <i>Сказка о сотом</i>	286
2. INTERVISTE A SAŠA SOKOLOV	287
3. ALTRO	305

SINTESI

Il lavoro si concentra sull'ultima, inattesa e ancora inesplorata opera dello scrittore russo Saša Sokolov (n. 1943), *Triptich* (2011), un trittico in versi irregolari raccolti in strofe numerate di diversa lunghezza, la cui lettura è scandita non tanto dal dipanarsi di un intreccio di tipo tradizionale, quanto da un ritmo serrato e musicale.

L'elaborato consta di tre parti, articolate in due capitoli ciascuna. La prima parte si concentra sulla vita dello scrittore e sul panorama degli studi critici che si è disegnato attorno alla sua opera. La seconda parte descrive *Triptich* sia prendendo in analisi il testo come opera unitaria che approfondendo l'interpretazione delle tre singole sezioni che lo compongono. La terza parte propone un'analisi del testo attraverso la lente del mondo musicale e di quello teatrale, due dimensioni artistiche di riferimento per lo scrittore e presenti in maniera trasversale in tutta la sua opera: il bello (*l'izjaščnoe*), secondo Saša Sokolov, nasce infatti dall'armonia polifonica e composita di ciò che può apparire inizialmente scisso, arti comprese.

Nel lavoro si fa ampio utilizzo di materiale inedito e d'archivio, di conversazioni personali con lo scrittore e si propongono in traduzione estratti significativi dalle sue opere ancora sconosciute al pubblico italiano, in particolare alcuni suoi essai *proetici*.

AVVERTENZA

Si offrono di seguito alcune indicazioni relative ai criteri seguiti nel presente lavoro. Si fa innanzitutto presente che le citazioni sono riportate all'americana tra parentesi quadre e che la traslitterazione del cirillico, anche per il nome dello scrittore, è conforme al sistema scientifico internazionale. I titoli delle opere russe sono mantenuti in originale, traslitterati.

Bibliografia. La bibliografia è suddivisa in due sezioni: *Saša Sokolov – Materiali d'archivio e opere*; *Bibliografia generale*. La *Bibliografia generale* è articolata per comodità di consultazione in quattro nuclei, contraddistinti da una lettera, la quale viene riportata anche nel testo, prima del nome dell'autore, ogni qual volta si ricorre a una citazione (es. [a. Adamov 1989: 66] oppure [b. Aksenov 1983: 12]). I quattro nuclei sono i seguenti: *Interviste, recensioni, articoli su Saša Sokolov*; *Studi critici*; *Testi teorici di riferimento*; *Altre opere*.

Appendice. Nell'Appendice sono riportati in originale alcuni testi giovanili di Aleksandr (Saša) Sokolov difficilmente reperibili (tradotti in italiano all'interno del primo capitolo), nonché le interviste che ho condotto allo scrittore tra il 2017 e il 2019 e altro materiale inedito da lui inviatomi o proveniente dal fondo manoscritti dell'università di Santa Barbara (*Sokolov Collection e Johnson Papers*).

Citazioni dai primi tre romanzi di Saša Sokolov. Nel lavoro ho scelto di riportare nelle note le citazioni in originale, mentre nel corpo del testo si trovano i passi in traduzione; ove esistano, si fa riferimento alle edizioni italiane delle opere. Le citazioni in originale sono tratte dalle edizioni OGI: *Škola dlja durakov* (2016), *Meždu sobakoj i volkom* (2014) e *Palisandrija* (2018). Le citazioni in italiano sono tratte da: *La scuola degli sciocchi*, traduzione di M. Crepax, Milano, Salani, 2007; *Palissandreide*, traduzione di M. Caramitti, Roma, Atmosphere, 2019. Ove sono ricorso ad alcuni passi tratti da

Meždu sobakoj i volkom, romanzo ancora mai tradotto in italiano, ne ho proposto una mia traduzione. Ogni citazione è seguita dall'indicazione dell'opera da cui è tratta: indico tra parentesi quadre, in tondo, il titolo russo o italiano, seguito dal numero di pagina (es. [Palisandrija: 242] o [Palissandreide: 128]).

Citazioni da altre opere di Saša Sokolov. Ho optato per denominare qui i saggi dello scrittore «essai» conformandomi alla scelta della casa editrice Azbuka che, raccogliendoli nel 2007 in un unico volume, così li ha definiti. Lo stesso ha fatto Alexander Boguslawski nel 2012, traducendoli in inglese e pubblicandoli, insieme a *Triptich*, in un volume dal sottotitolo *Essays and Vers Libres*. Si tratta in realtà di un corpus di testi in prosa accumulati da una fine eleganza stilistica – *creative nonfiction*, per usare una definizione di B. Minh Nguyen e Porter Shreve [c. Nguyen, Shreve 2005]; sono opere di lunghezza diversa e dedicati a temi svariati, che furono per lo più letti dallo scrittore in occasione di convegni e altri interventi pubblici. Di diversi estratti propongo nel corso del lavoro una mia traduzione, in particolare di passaggi tratti da (in ordine cronologico): *Na sokrovennych skrižaljach* (1982), *V dome povešennogo* (1983), *Ključevoe slovo slovesnosti* (1985), *Otkryv – raspachnuv – okryliv* (1985), *Palisandre – c'est moi?* (1986), *Portret ruskogo chudožnika v Amerike: V ožidanii Nobelja* (1986), *Konspekt* (1996), *O drugoj vstreče* (2006), *Ozarenie* (2014). Nel terzo capitolo ho riportato invece un breve estratto dall'essai *Obščaja tetrad', ili že Gruppovoj portret SMOGa* (1989): viene presentato qui come modello della *proezija* dello scrittore e pertanto non è tradotto.

Citazioni da Triptich. Le citazioni sono tratte dall'edizione OGI del 2011. Le tre sezioni in cui si suddivide l'opera sono indicate in numeri romani (I, II, III), le strofe in numeri arabi (es: [I: 1] indica la prima strofa della prima sezione, *Rassuždenie*).

INTRODUZIONE

«Sì, ma da che cosa si può cominciare, da quali parole», si chiedeva lo «scolaro tal dei tali» al principio di *Škola dlja durakov* (1976), l'opera che ha portato il suo autore Saša Sokolov direttamente nei manuali di storia della letteratura russa. In ogni creazione artistica l'ouverture è fondamentale, ne può sancire il destino, il successo, afferma, riprendendo Hemingway, lo stesso Sokolov nell'essai-manifesto *Ključevoe slovo slovesnosti* (1985).

Quale il modo migliore allora per aprire un romanzo, una poesia, un articolo – o, in questo caso, una tesi di dottorato? Saša Sokolov in *Triptich* (2011), la sua ultima inattesa opera, pare quasi irridere questo eterno dilemma: «типа того» (*tipa togò*), dice all'inizio, al primo verso della prima strofa, una voce non meglio identificata, come lo sono tutte quelle che compongono il coro polifonico che esegue questo testo. «Типа того», quindi, all'incirca così: prima di tutto diciamo qualcosa di bello, che suoni bene, e il contenuto si adatterà poi alla forma; se questa sarà raffinata (*izjaščnaja*, termine chiave dell'opera), lo sarà anche quello.

Ricorro a un prestito d'autore per introdurre questo lavoro, riprendendo alcune parole di Carlo Ginzburg, da lui pronunciate presentando la ristampa del suo classico, *Il formaggio e i vermi*. Un pensiero già da lui proposto, più diffusamente, in *Giochi di pazienza* (1975): «il rischio della ricerca è quello di trovare *ciò* che si cerca», o meglio *solo* ciò che si cerca. Le scoperte più produttive avvengono infatti spesso per caso, quando, inseguendo un tema, si incappa in stimoli, «spie» (ancora un termine che devo a C. Ginzburg), suggestioni che danno una svolta diversa alla ricerca o pongono una domanda prima non vagliata. Proprio spie e suggestioni mi hanno «dirottata» lungo sentieri inattesi, conducendomi prima a Saša Sokolov e poi, nello specifico, a *Triptich*.

In questo scrittore mi sono imbattuta per caso, scrivendo una tesi magistrale su Venedikt Erofeev; ne conoscevo il nome, ma solo allora, nella più nota libreria di Mosca, mi capitò tra le mani il suo secondo romanzo, *Meždu sobakoj i volkom*, ritenuto in genere

la sua opera più complessa ed ermetica. Mi sono chiesta quindi chi potesse aver scritto un'opera così affascinante e quale potesse essere il suo lettore ideale. Approfondendo la conoscenza dello scrittore, sono approdata a *Triptych*, allora edito da pochi anni, e da lì è sorta tutta una serie di nuove domande: cosa poteva aver spinto questo scrittore a pubblicare una nuova opera dopo un silenzio così impenetrabile (l'ultimo romanzo, *Palisandrija*, risale al 1985), un'assenza che lo aveva condannato, apparentemente per sempre, ad essere annoverato solo tra gli scrittori della cosiddetta terza ondata d'emigrazione? Inoltre, il suo stesso silenzio esigeva una spiegazione: si tratta dopotutto dell'autore di uno dei capolavori del secondo Novecento russo, un'opera che oggi si studia a scuola, si porta a teatro; che ancora lascia ampi margini di interpretazione e rilettura per la sua densità, profondità e, indubbiamente, complessità. Che rapporto si poteva allora individuare tra i tre romanzi di Saša Sokolov, editi dalla casa editrice statunitense Ardis negli anni Settanta e Ottanta, e quest'ultimo testo ibrido, verticale e, a giudizio dei primi recensori, così poco accessibile? A partire da tale quesito ho cercato di rintracciare i molti fili che legano in maniera incredibilmente stretta *Triptych* alle opere precedenti – e non solo ai romanzi, ma anche agli essai dello scrittore, purtroppo spesso dimenticati dal pubblico e dalla critica. L'opera, sotto questa luce, si proietta quindi come una novella *metamorfose* – immagine chiave per questo scrittore – dell'intera produzione di Sokolov, come il raggiungimento di un nuovo stadio sublimato delle ricerche poetiche, o meglio *proetiche*, di una vita intera. Infine, è stata un'ultima domanda a condurre l'analisi oltre la dimensione prettamente verbale: come leggere *Triptych*, questo testo composto di voci indefinite che ininterrottamente, come su un palcoscenico, dialogano, si interrogano, si rispondono, le cui parole si rifrangono, si ripetono, diventano dei *refrain* musicali? E, come ho appreso più tardi, qui la risposta si celava già nella domanda.

Il lavoro qui presentato si articola in tre parti, ciascuna composta di due capitoli. Il primo si concentra sullo scrittore, sulla sua vita e personalità, quindi si è delineato nel secondo il panorama degli studi critici dedicati alla sua opera. Non si tratta di una sezione meramente biografica: l'obiettivo in queste pagine è quello di ricostruire i caratteri peculiari di questa personalità sfuggente e affascinante – non a caso, recentemente soggetto di un fortunato documentario, trasmesso dalla televisione di stato russa – attraverso la sua opera, i suoi spostamenti, gli interventi pubblici e

soprattutto la corrispondenza inedita, conservata nell'archivio dell'università di Santa Barbara e catalogata dal professor Donald Barton Johnson, autore dei principali studi su Sokolov, nonché amico dello scrittore. È infatti proprio una «critica amica» quella che, in particolare negli anni Ottanta, ha offerto i più interessanti spunti d'analisi dell'opera sokoloviana: per comprendere i testi dello scrittore pare come necessaria, o quanto meno utile, una certa vicinanza emozionale al suo mondo, così come necessario è l'abbandono delle tradizionali categorie interpretative di modernismo e postmodernismo, entro le quali molti critici dell'opera sokoloviana hanno a lungo tentato di farla rientrare.

La seconda parte di questo lavoro introduce quindi a *Triptich*, presentandone prima la ricezione da parte della critica, poi provando ad assegnargli un genere; infine, si è avviata l'esplorazione delle tre sezioni che compongono questo «trittico» in versi: *Rassuždenie*, *Gazibo* e *Filornit*.

Nella terza parte ho tentato un'analisi dell'opera, a partire da alcune osservazioni espresse nei capitoli precedenti. In particolare, in virtù della centralità della dimensione musicale in questo testo, nel quinto capitolo si offre ampio spazio proprio all'analisi di questo aspetto. A ciò si accompagna un approfondimento di tipo biografico: che significato ha dato Saša Sokolov alla musica, sempre così presente in tutte le sue opere?

Emerge con insistenza, inoltre, nella metanarrazione continua attuata dalle voci di *Triptich*, il motivo teatrale: si tratta, anche in questo caso, di una dimensione artistica che attraversa già tutta l'opera precedente, che spicca in particolar modo in *Palisandrija* nella visione della vita, di sé e del mondo attorno a sé incarnata dal suo particolare narratore.

Il prisma musicale e teatrale, attraverso cui si propone di leggere l'ultima fatica dello scrittore, dischiude nuove possibilità interpretative anche per i romanzi precedenti. Qual è, ad esempio, il significato del valzer, con la cui musica si fonde lo «scolaro tal dei tali» prima della sua metamorfosi in Ninfea Alba? Non viene qui perseguito un tentativo di interpretazione interartistica o intersemiotica di *Triptich*. Si è solo cercato di riconsiderare la poetica dello scrittore alla luce di quegli strumenti che egli da tempo ribadisce nelle interviste di sentire propri e che fanno effettivamente parte della sua cassetta degli attrezzi all'atto di comporre. Quando Sokolov si definisce un «compositore mancato», quando il suo narratore Palisandr paragona l'esistenza a una

partitura per pianoforte si offrono ai critici suggerimenti preziosi. Anche quando Sokolov nell'essai *Konspekt* (1996) parla della vita come di un teatro dell'immaginazione, quando un finto Berija, interpretato da un certo Arčibal'd Ecuba, viene fucilato sul palcoscenico di corte davanti a Palisandr, novello critico teatrale, i dettagli sembrano parlare da sé.

La conclusione compendia il ragionamento, ricostruendo la particolare concezione sincretica della creazione artistica espressa da Saša Sokolov. Il bello (*izjaščnoe*), esito di questa creazione, così come viene presentato in *Triptich*, non può che essere per sua natura composito: nasce dalla connessione universale di creature, fenomeni, vicende e oggetti tutti diversi tra loro, fiorisce dall'armonia di ciò che potrebbe apparire irrimediabilmente scisso, da una naturale e istintiva unione degli opposti incommensurabili (*sočetaenie nesočetaemogo*).

Un aiuto fondamentale, nell'analisi e nella stesura di questo lavoro, mi è stato fornito dallo scrittore stesso, al quale sono infinitamente grata per la pazienza e la disponibilità. Una quantità di informazioni utili e delucidazioni illuminanti ho infatti potuto ricavarla dalla corrispondenza con Saša Sokolov, che ho riportato in Appendice e, ove opportuno, tradotto nel testo. Questo personale scambio, così come anche la consultazione delle lettere conservate presso la *Sokolov Collection* dell'università di Santa Barbara in California, mi ha permesso di avvicinarmi allo scrittore anche da un punto di vista umano, di avere un assaggio della sua vivace personalità, della sua ironia e leggerezza, nonché del particolarissimo uso che egli fa della lingua, anche al di fuori della creazione artistica. Nel lavoro rientrano anche le traduzioni di alcuni passi significativi tratti dai racconti giovanili e dagli esai di Saša Sokolov, ad oggi ancora inediti in italiano – ad esclusione di *Trevožnaja kukolka* (*La crisalide ansiosa*), tradotto nel 2001 da Marco Dinelli. Si è optato per una soluzione diversa nei riguardi di *Triptich*, opera che ho sempre citato solo nell'originale russo. L'analisi e la traduzione di un'opera rispondono infatti a esigenze diverse; in virtù della natura analitica del presente lavoro, nel quale ci si concentra in particolar modo sulla struttura linguistica e stilistica dell'ultimo «romanzo» di Sokolov, ho ritenuto necessario tenere «sotto mano» il testo originale, evidenziandone le caratteristiche lessicali e l'impianto sonoro. Dopotutto, questa scelta risponde anche al *diktat* personale dello scrittore, da sempre fermamente contrario ad abbandonare la propria lingua, l'unica che egli sente quale plastilina malleabile sotto le

dita. Come aveva affermato in un'intervista rilasciata a Mario Caramitti e pubblicata su «Il Manifesto» nel 2004, «noi scrittori non cessiamo di compiacerci e dilettarci del russo» – e così facciamo noi lettori.

PARTE PRIMA

Я и садовник, я же и цветок
Osip Mandel'stam

*Марина! Я ведь знаю,
что я – в последний раз живу*
Marina Cvetaeva

CAPITOLO UNO

Saša Sokolov: Topoi di vita, topoi di arte

Nell'ultimo film documentario a cura di Anton Želnov e Nikolaj Kartoziija, l'«ultimo scrittore russo» – questo il titolo del lungometraggio – si presenta sullo schermo come Alex, un «amico della famiglia Sokolov»¹. Nonostante possano subito sorgere dubbi nello spettatore che già conosce la fisionomia dello scrittore, solo dopo qualche minuto Saša Sokolov viene allo scoperto. Il documentario non solo ne ricostruisce tappe della vita, rapporti e tratti della personalità, ma offre uno spaccato – per quanto parziale, e forse ampiamente architettato dallo stesso scrittore/personaggio – della sua vita di oggi: assieme alla quinta moglie, Marlene Royle, famosa istruttrice ed ex atleta di canottaggio della nazionale statunitense, lo scrittore vive in Canada, lì dove nel 1943 nacque, nel mezzo di montagne innevate che percorre sui suoi sci da fondo².

Grazie a numerose interviste, registrazioni audio e video, lettere³, biografie [b. Johnson 1987a; b. Litus 2006], di Saša Sokolov, della sua vita e del suo carattere, non si conosce poco. Tuttavia, ciò che emerge da questo materiale è la figura di un «personaggio scontornato» [b. Marchesini 2012c] che continua a fuggire da ogni fissa dimora, a rifiutare stabilità e classificazioni e che di sé ama, da sempre, dare un'immagine da bozzetto, aneddotica, a partire dal nome stesso. *Aleksandr Vsevolodovič Sokolov* si legge solo sul passaporto sovietico e nelle prime pubblicazioni scritte durante gli anni dell'università e nel periodo immediatamente seguente: si tratta di alcuni articoli e recensioni apparsi tra il 1967 e il 1974 per «Novorossijskij rabočij» (1967), «Kolchoznaja pravda» (1968), «Literaturnaja Rossija» (1969-1971), «Leninskaja

¹ Želnov Anton, Kartoziija Nikolaj (regia di), *Saša Sokolov. Poslednij russkij pisatel'*, 2017. L'idea di nascondere la propria identità all'inizio del documentario in realtà venne agli autori, Želnov e Kartoziija. «Quando l'abbiamo proposto a Saša, a lui l'idea piacque subito molto», ammette Anton Želnov (conversazione privata, Mosca, 14 dicembre 2018).

² L'importanza della pratica sportiva è ribadita anche in un'intervista [a. Vrubeľ'-Golubkina 2011], nella quale Sokolov afferma: «Nell'antica Ellade dell'indegno, del cittadino buono a nulla potevano dire: "Questo non è capace né di scrivere, né di nuotare". Io mi sono sempre sforzato di essere un buon ellenico» («В Древней Элладe о недостoйном, никуда не годном гражданине могли сказать: "Сей не умеет ни писать, ни плавать". Я всегда старался быть хорошим эллином»).

³ Il materiale d'archivio è conservato presso l'Università di Santa Barbara, California [Mss 117]. Ringrazio Saša Sokolov per aver dato il permesso di citare e tradurre in questo lavoro tale materiale. Qui e in seguito, ove non diversamente indicato, le traduzioni dal russo sono mie.

pravda» (1974). Lo scrittore risponde almeno dal 1976 (anno di pubblicazione del suo successo editoriale *Škola dlja durakov* per i tipi di Ardis) al solo nome di Saša Sokolov, o meglio Sasha, in omaggio alla sua nascita in terra canadese; anche per la traduzione italiana del romanzo *La scuola degli sciocchi*, a cura di Margherita Crepax, è stata adottata la traslitterazione angloamericana del nome dell'autore¹. Come è stato già notato², il gioco più e meno obliquo attorno al proprio nome è un tratto ricorrente nell'opera sokoloviana: se da un lato ciò sottolinea l'importanza che la lingua, e soprattutto il suo aspetto musicale, ha per lo scrittore³, dall'altro evidenzia il valore divino attribuito alla parola-creatrice [b. Čancev 2012; a. Matich 2015]; la parola in Sokolov pare infatti essere sempre «incinta» [b. Vajl', Genis 1993: 14]. Anche la ricorrenza della tematica ornitologica nella sua opera⁴ non può che far sovvenire la radice del cognome Sokolov, 'sokol', ovvero falco [b. Marchesini 2012b: 63]. Il gioco

¹ *La scuola degli sciocchi*, tr. di Margherita Crepax, Milano, Salani, 2007. Marco Dinelli e Mario Caramitti, al contrario, optano nelle loro traduzioni per la traslitterazione internazionale Saša Sokolov, rispettivamente nell'essai *Trevožnaja kukolka (La crisalide ansiosa)*, contenuto in V. Erofeev (a cura di), *I fiori del male russi*, Roma, Voland, 2001, pp. 127-134) e, prima, in un estratto del terzo romanzo sokoloviano, *Palisandrija (Palissandreide)*, contenuto in M. Caramitti (a cura di), *Schegge di Russia*, Roma, Fanucci, 2002, pp. 25-39), quindi, successivamente, nella traduzione integrale dell'opera (*Palissandreide*, Roma, Atmosphere, 2019). È curioso che, per quanto riguarda il documentario del 2017, nei titoli di coda anche tutti i nomi dei registi e vari operatori che hanno realizzato la pellicola siano declinati nella variante diminutivo-vezzeggiativa.

² Scrive, ad esempio, Oleg Dark: «Saša Sokolov non è affatto un nome, ma uno pseudo-nome, un composto indivisibile, di cui non possono esistere derivati. Il nome proprio si estranea del tutto, trasformandosi in un marchio di fabbrica, un marchio collettivo inciso a fuoco. Perciò è necessaria la sua presenza parziale come traccia autoriale nei titoli: 'Škola – Sokolov – dlja durakov', 'Meždu SobaKOj i VOL(lov)kom', 'Palisandrija' – con il personaggio-quasi-omonimo del titolo» [Dark si riferisce qui all'omofonia tra il nome di Palisandr e il nome proprio dello scrittore] («'Саша Соколов' – вообще не имя, псевдо-имя, неразложимое словосочетание, от которого невозможны производные. Собственное имя предельно отчуждается, превращаясь в фирменный знак, коллективное тавро. Поэтому обязательно его частичное присутствие как владельческого следа в названиях: 'Школа — Соколов — для дураков', 'Между СобаКОй и ВОЛ(лов)ком', 'Палисандрия' – с заглавным персонажем-полутезкой») [b. Dark 1992: 225].

³ In un'intervista a Podšivalov, afferma: «La fonetica è la pasta madre della lingua. Io parto dal suono, e il suono è come un seme dal quale cresce tutto il resto» («Фонетика- это закваска языка. Я иду от звука, а звук как зерно, из которого вырастает все остальное») [a. Podšivalov 1989: 2]. In un'altra intervista [a. Adamov 1989: 67], Sokolov espone la propria percezione artistica sincretica rispetto alla scrittura, affermando: «La letteratura è un bel jazz modernista» («Литература — это хороший модернистский джаз»).

⁴ Questa tematica non emerge solo nella produzione dello scrittore, ma anche in alcune lettere personali. Scriveva, ad esempio, lo scrittore all'editore Carl Proffer nel 1976: «Dal primo giugno io, si spera, finirò di lavorare nel bosco, e dopo aver completato ogni formalità e procedura burocratica (per le quali se ne andranno una decina di giorni), potrò considerarmi un uccello libero, il quale, quando è nel nido o su un ramo, ricorda con la sua sagoma un punto di domanda, ma invece quando vola si raddrizza senza compromessi» («С 1-ого июня я, пожалуй, работать в лесу перестану, и после исполнения всяких бюрократических формальностей и процедур (на что уйдет дней 10) – я смогу считать себя свободной птицей, которая – когда сидит в гнезде или на ветке – напоминает очертаниями своими знак вопроса, но зато когда уже летит – выпрямляется бескомпромиссно») [lettera del 09 maggio 1976 indirizzata a Carl Proffer da Vienna; Mss 117, Box 1: 4].

potenzialmente infinito attorno a parole, nomi, epiteti è centrale nella scrittura sokoloviana, un tratto che, secondo alcuni critici, connette la sua opera alla tecnica di scrittura e traduzione sacro-mistica della scuola di Tărnovo, al cosiddetto *pletenie sloves* [b. Kopejkin 1985; b. Marchesini 2012b; b. Marchesini 2018a]: se per i monaci la parola sacra ricollega al divino, per Sokolov eleva al bello, al vero, a suo modo un livello pienamente sacrale [b. Vajl', Genis 1986: 161]. Afferma lo scrittore nell'essai *Ključevoe slovo slovesnosti (La parola chiave della letteratura)*:

Per me, massimalista, sono necessari in essa [nella prima frase di un testo]: suono, ricerca, tuffo, tentazione, raffinatezza, effetto. Presentatemi il vostro *come* – il lasciapassare verso il vero, il *cosa* toglietelo, il *cosa* me lo invento da me¹ [Sokolov 1985e: 31].

«In principio era il Verbo» (in russo letteralmente la Parola, *в начале было Слово*), ama ripetere Saša Sokolov stesso [a. Matich 2015] che della Bibbia fa una fonte e un modello poetico. La lettura del Vangelo in particolare è stata per lo scrittore un'autentica rivelazione; «anche dal punto di vista formale le Sacre Scritture sono fondamentali. Molti non comprendono, persino i credenti»², ha affermato [a. Vrubel'-Golubkina 2011]. La parola si fa letteralmente creatrice, soprattutto nel suo significante, nella sua valenza fonica e grafica. Nei testi non è solo la figura dell'autore a divenire materiale da costruzione a partire dal nome, ma anche i personaggi, le voci, i narratori inaffidabili che accompagnano (e sviano) man mano nella lettura divengono ipostasi sempre cangianti. Le epigrafi contenute in *Škola dlja durakov*³ giocano ampiamente su ciò, attinte ora dagli Atti degli Apostoli («E Saul, chiamato anche Paolo», 13: 9), ora da Edgar Allan Poe («Lo stesso nome, lo stesso sembiante», *William Wilson*), introducendo già paratestualmente l'ambivalenza, il gioco dei doppi, degli specchi che caratterizza i principali personaggi del romanzo. Lo «scolaro tal dei tali» – la voce narrante di questo primo testo sokoloviano – soffre di sdoppiamento della personalità ed intrattiene un lungo monologo/dialogo con il suo altro sé, un'interazione nella quale specularmente anche gli altri personaggi richiamati risultano (almeno) sdoppiati: il maestro di

¹ «Мне, максималисту, необходимы в ней [в первой фразе текста]: звук, поиск, всплеск, искус, изыск, посыл. Предъявите мне ваше *как* – пропуск в истинное, а *что* – уберите, *что* – я придумую сам».

² «Это было откровение. И формально Писание важно. Многие не понимают, даже верующие». Le citazioni prese dalla Bibbia nell'opera di Sokolov sono particolarmente diffuse.

³ [La scuola degli sciocchi: 5].

geografia sarà sia Pavel (Paolo) che Saul, il postino Micheev sarà anche Medvedev, la vicina Šejna Trachtenberg sarà anche la strega Tinbergen, e così via. Lo stesso «scolaro tal dei tali» pare celarsi dietro alla dedica che apre il romanzo: «Al ragazzo debole d'intelletto, Vitja Pljaškin, mio amico e vicino di casa. L'autore». Un nome, quello citato, totalmente finzionale che richiama il cosiddetto «ballo di San Vito» (da *pljasat'*, 'danzare'), la malattia della còrea di Sydenham, encefalite tipica dell'infanzia, di cui potrebbe effettivamente soffrire lo «scolaro tal dei tali»¹. L'importanza fonica della parola è inoltre sottolineata dalla terza epigrafe a questo romanzo, ovvero un «elenco di verbi russi irregolari ordinato secondo / una cadenza ritmica per favorirne / l'apprendimento mnemonico», nello specifico:

гнать, держать, бежать, обидеть,
слышать, видеть и вертеть,
и дышать, и ненавидеть,
и зависеть, и терпеть² [Škola dlja durakov: 7].

Tali verbi sono per l'appunto «ordinati» ritmicamente a formare una quartina in tetrapodia trocaica, caratterizzata da una forte musicalità accentuata dalle allitterazioni. La scelta ritmica per questo schema metrico tipico della poesia orale e folclorica [c. Jakobson 1966: 420; c. Gasparov 1993: 64-65] non è affatto casuale: Sokolov fa proprio il bagaglio culturale della letteratura popolare e lo rimodella qui come nei suoi futuri lavori, in particolare nei cicli poetici contenuti in *Meždu sobakoj i volkom* e nell'ultima opera *Triptich*. Nel primo, ad esempio, compaiono trentasette componimenti, di cui sei in ritmo trocaico e ben diciassette in misura ternaria: Sokolov vi rielabora efficacemente i modelli folclorici e, sebbene scelga di ammantare tali versi in una chiave parodica, ascrivendoli a un «cacciatore ubriaco» che si vuole aspirante poeta, non fa che riagganciarsi allo stesso tempo alla tradizione che, partendo da Nikolaj Nekrasov e passando per Boris Pasternak, vuole una poesia depositaria e feconda rinnovatrice della letteratura orale russa [b. Smith 1987: 329].

¹ Una curiosità: nel documentario amatoriale *A pejzaž bezuprečen...*, a cura di Maksim Gureev (2007), tra le comparse si ringrazia il bambino che appare in una breve scena chiamandolo, nei titoli di coda, proprio «Vitja Pljaškin».

² Crepax traduce: «Corro, inseguo e trattengo / Vedo, ascolto e offendo / Rigiuro, respiro e paziente / Detesto, ma in tutto dipendo» [La scuola degli sciocchi: 5]. Letteralmente la lista dei verbi citati nell'originale russo è: condurre, tenere, correre, offendere, sentire, vedere, girare, respirare, odiare, dipendere, tollerare.

Il gioco fonico attorno alle parole e ai nomi propri sarà una costante anche nei successivi *Meždu sobakoj i volkom* e *Palisandrija*, dove rispettivamente il narratore Il'ja Petrikeič Zynzyrela (cognome scritto in una decina di varianti grafiche diverse nel corso dell'opera) e il *chronograf* Palisandr Dal'berg portano entrambi nomi in vari modi «decostruibili»¹. L'importanza della parola e del suo suono sembra in qualche modo sottolineata anche dall'epigrafe al primo di questi due testi, tratta dal *Doktor Živago* di Pasternak: «Молодой человек был охотник», ovvero «il giovane era un cacciatore», una frase che sembrerebbe banalmente rimandare al contenuto stesso del romanzo sokoloviano, che racchiude, come dicevamo, cicli di poesie firmate da un anonimo cacciatore ubriaco, *zapojnyj ochotnik*. In realtà, questa citazione occupa uno spazio particolare nell'originale pasternakiano. Qui infatti la frase è riferita all'interessante interlocutore con cui il dottore si trova a dialogare in treno, che solo una volta al buio si rivela essere sordo e, quindi, capace di sostenere una conversazione unicamente attraverso la lettura del labiale: un episodio cardine per esprimere il tema dell'incomunicabilità nel romanzo di Pasternak, che in Sokolov assume una portata più ampia, agganciandosi a quello della sacralità del Verbo e del potere quasi salvifico della parola. Il romanzo stesso di Sokolov, una sorta di testo epistolare, si rivela infatti una missiva indirizzata all'investigatore Požilych da Il'ja Zynzyrela, ormai (si scopre nella lettura) defunto, nella quale egli chiede giustizia per un torto ricevuto. La scrittura sembra così offrire un rifugio anche dal tempo e dalla morte. Nel romanzo successivo sarà Palisandr nella sua cronaca a suggerirlo, pur non senza un briciolo di scetticismo:

Siamo fortunati, noi scrittori. Scrivi, scrivi, ed ecco che sei immortale. Non tutti, per la verità. [...] L'opinione, diffusa tra le nature esaltate, che basti morire e il vostro nome risplenderà nei secoli non trova alcuna conferma nella pratica² [Palissandreide: 24].

¹ Il patronimico di Il'ja (nome dall'interessante portata profetica) è di origine folclorica: fa riferimento alla tradizionale «volpe Petrikeevna». Il suo cognome sembra invece alludere a Cenerentola (*Cinderella / Zynzyrela*): nel romanzo l'episodio che gira attorno a un paio di calzature in pelo di volpe sembra racchiudere le due fonti onomastiche. Per quanto riguarda Palisandr Dal'berg, il suo nome da un lato gioca sull'omofonia con l'autore stesso, dall'altro rimanda a immagini arboree particolarmente centrali nell'opera (*palisandrovoe derevo*, ovvero il palissandro, albero proprio del genere delle Dalbergia). Per approfondire la portata allusiva dei nomi propri dei personaggi sokoloviani, qui solamente accennata, si rimanda alla nota 1 a pagina 93 e a Johnson 1984, Toker 1987, Johnson 1989b, Caramitti 2001, Boguslawski 2006 (sezione b della bibliografia).

² «Хорошо нам, писателям: пишешь, пишешь, и вот – бессмертен. Хотя и не всяк. [...] Распространенное среди экзальтированных натур впечатление, будто достаточно умереть, и имя ваше просияет в веках, не подтверждается практикой» [Palisandrija: 40-41].

Non sarà un caso che in un romanzo-cronaca come *Palisandrija* uno dei Leitmotiv che risuona più spesso – anch'esso dal sapore pasternakiano¹ – è proprio «смерти нет» [Palisandrija: 275, 323, 515, 567, 600, 628], la morte non esiste². Come un'eco che non si estingue, la Parola rimane viva, fuggendo alla temporalità. Quando Tat'jana Tolstaja nel 1988 portava Sokolov per la prima volta (ufficialmente) in Unione Sovietica sulle pagine di «Ogonëk», sottolineava della scrittura dell'autore proprio questa particolare «architettura» fonica inestinguibile:

La parola gettata genera un'eco che risuona a lungo sulle pagine; non si estingue, si raccoglie, attorno ad essa se ne radunano altre e, congiunte nel risonante edificio del libro, suonano tutte come un coro affiatato, fuso, luminoso e accorato³ [b. Tolstaja 1988: 21].

La parola, gioco e modellabile argilla tra le dita dello scrittore⁴, si fa casa per l'anima raminga di Saša Sokolov. Qui solo egli vive di diritto, mescolando sempre più vita e scrittura quasi fossero vasi comunicanti: le esperienze reali si mescolano nella finzione, mentre autore e personaggio si avvicinano tendendo a sovrapporsi. Olga Matich lo ha definito a suo tempo un «inner émigré who ended up in emigration» [b. Matich 1987: 302]⁵: fuggendo dalla realtà, cercando una propria libertà di espressione, Sokolov ha trovato nella scrittura un ambiente favorevole a coltivare la propria parola artistica, dove ha smesso di sentirsi «estraneo». L'artista è, secondo lo scrittore, essenzialmente *čужoj* (estraneo, straniero) rispetto al mondo circostante, «vive fuori dal

¹«Non ci sarà la morte» (смерти не будет) era infatti una delle varianti valutate da Pasternak per il titolo del romanzo che oggi conosciamo come *Doktor Živago*; si veda a riguardo l'opera di Vadim Borisov dedicata alla genesi di questo testo [d. Borisov 1990]. Irina Marchesini propone invece di guardare a questo motivo sokoloviano alla luce della tradizione oberiuta, in particolare della riflessione di Charms e Vaginov a proposito di morte, arte e immortalità [b. Marchesini 2018b].

² [Palissandreide: 169, 199, 324, 357, 382, 400].

³ «Брошенное слово рождает эхо, долго звучащее на страницах; оно не угасает, подхватывается, к нему присоединяются другие, и воссоединившись в гулком здании книги, все они звучат, как стройный, слитный, светлый и печальный хор».

⁴ Intervistato da Viktor Erofeev [a. Erofeev 1989], Sokolov afferma: «La letteratura per me è un gioco» («Литература для меня — игра»). Aggiunge, inoltre, che solo la lingua russa si sa rendere plastilina malleabile sotto le sue dita, a differenza, ad esempio, dell'inglese: «L'inglese non è una lingua flessiva, non ci sono i casi, è problematica l'inversione dell'ordine delle parole. Inoltre, vi è presente una massa di parole inutili quali gli articoli. Quindi l'inglese non è adatto al gioco a cui sono abituato» («В английском нет флексий, нет падежей, инверсия проблематична. А с другой стороны, присутствует масса лишних слов вроде артиклей. То есть английский неудобен для игры, к которой я привык»).

⁵ Sokolov, in un'intervista a Caramitti, si è definito invece «uno zingaro nell'anima» [a. Caramitti 2004: 12].

tempo, fuori dallo spazio, fuori da ogni luogo. Egli vive solo in se stesso»¹ [a. Polovec, Rachlin 1981: 8].

Il figlio della nomenclatura

L'ansia di libertà tormenta Sokolov fin dall'infanzia, come racconta lo scrittore in un'intervista a Mario Caramitti: «Dalla società pretendeva in sostanza un'unica cosa: che mi lasciasse in pace» [a. Caramitti 2004: 12]. Tuttavia, proprio come il suo futuro personaggio «orfano del Cremlino» Palisandr Dal'berg², Sokolov nasce figlio della nomenclatura sovietica e, in quanto tale, si trova catapultato forzatamente lungo un percorso di vita pressoché stabilito, ordinato. La scelta di uscire dal tracciato lo condurrà a una progressiva, e poi definitiva, recisione dei contatti famigliari e sociali³.

Sokolov bambino è costretto nel dicembre del 1947 a trasferirsi con la famiglia dalla natia Ottawa⁴ a Mosca in seguito all'affaire Guzenko del 1945 (episodio tra i più importanti che inaugurarono la Guerra Fredda); il padre era infatti una importante spia del Cremlino. Delle due città lo scrittore ricorda l'impatto significativo che ebbero su di lui, in primis sul piano linguistico: fino ai tre anni pare non abbia pronunciato alcuna parola, confuso dal contesto bi- o addirittura trilingue (il bilinguismo canadese aggiunto al russo parlato a casa) in cui si ritrovava a vivere [a. Vrubel'-Golubkina 2011]; inoltre, dopo il trasferimento, non si sentì affatto accolto dalla città di Mosca che lo respingeva architettonicamente e socialmente. Sokolov parla anche di momenti lieti legati all'infanzia, quali quelli passati durante le vacanze in Crimea (a cui è legata la prima immagine del mare) e in Ucraina, dove la madre lo conduceva nei «luoghi di Gogol'», scrittore per il quale Saša nutrirà la stessa ammirazione materna [a. Slepynin 2007].

¹ «Писатель, художник, Мастер живет вне времени, вне среды, вне места. Он живет просто в себе».

² I tratti che avvicinano Palisandr allo scrittore sono così tanti che lo stesso Saša Sokolov ne farà motivo di gioco nell'essai *Palisandr – c'est moi?* [Sokolov 1986b].

³ Scrive il poeta e giornalista Gennadij Kacov, «è chiaro che per un genitore membro della nomenclatura un figlio del genere rappresentava un problema e una minaccia alla propria carriera. Tuttavia, anche per il figlio, come si è rivelato più tardi, un tale padre era un castigo e una disgrazia» («ясно, что для номенклатурного родителя такой сын — проблема и угроза карьере. Однако и для сына, как оказалось, такой отец — наказание и беда») [b. Kacov 2017].

⁴ Nel documentario di Želnov e Kartoziija (2017) Sokolov scherza citando un detto canadese, secondo il quale «nessuno nasce a Ottawa»: «Ed ecco, io mi sono rivelato un'esclusione a questa regola ridicola» («А вот, я таким исключением явился из этого смешного правила»).

Oltre alle letture dei testi gogoliani, sempre alla madre, ma anche alla zia, sono associati i ricordi delle canzoni e delle fiabe della Siberia che le due donne, originarie di quella regione, gli cantavano e raccontavano durante l'infanzia [a. Vrubel'-Golubkina 2011].

A Mosca, nel quartiere Sokol – dove la famiglia Sokolov, neanche a farlo apposta, viene trasferita nei primi anni Cinquanta – alcuni particolari luoghi paiono attrarlo morbosamente fin da bambino: il cimitero e l'obitorio a due passi da casa. Una strana passione quella per la morte e i morti che diviene per lui persino una precaria professione nel 1961¹ quando, conclusa la scuola, prima di venire iscritto, su scelta del padre, all'Istituto Militare di Lingue Straniere (1962-1965), lavora per qualche tempo come preparatore presso l'obitorio. La morte, in genere celata al quotidiano e relegata a luoghi e momenti ben determinati, per Sokolov non è che «una delle forme della nostra eternità»² [a. Vrubel'-Golubkina 2011]. Essa è fondamentale per comprendere la realtà e la vita e costituisce pertanto uno dei nuclei centrali della poetica dello scrittore [b. Johnson 1986b: 641]. Sokolov rigetta la visione lineare dell'esistenza adottata dall'uomo moderno, recuperando il modello ciclico caratterizzante lo sguardo sul mondo delle civiltà arcaiche e delle dottrine orientali, per le quali la morte non è che un fenomeno organico e non conosce stasi, immobilità, ma segue un movimento circolare verso la rinascita [b. Boguslawski 1987: 231]. Da qui derivano l'imperitura vita dei personaggi sokoloviani, che anche da morti interagiscono coi vivi (Pavel Norvegov in *Škola dlja durakov*) e scrivono (Ilja Zynzyrela in *Meždu sobakoj i volkom*), e il senso di circolarità del tempo, che permette a Palisandr Dal'berg, ad esempio, di esperire non solo dejà vu, ma anche «memorie del futuro» (*vospominan'e o buduščem*). La morte, inoltre, si riproporrà più volte lungo il percorso di vita di Saša Sokolov: quasi per ironia del destino, ad esempio, il decesso del segretario del PCUS Jurij Andropov, personaggio centrale dell'epopea-parodia *Palisandrija*, costringerà lo scrittore a modificare l'opera

¹ Come viene ricordato più volte nel documentario del 2017 e come sottolinea lo scrittore stesso nell'intervista a Vrubel'-Golubkina [a. Vrubel'-Golubkina 2011], Sokolov condivide con Iosif Brodskij molti tratti biografici, tanto che pare seguire il poeta leningradese sugli stessi passi più o meno «a distanza di tre anni»: oltre al lavoro in obitorio, condividono anche il tentativo di oltrepassare il confine in Asia centrale (per quanto riguarda Sokolov, il tentativo avviene, a suo dire, dal Turkmenistan verso l'Iran nel 1973; non esistono tuttavia prove che confermino l'episodio), o l'emigrazione. Addirittura la stanza in cui Carl Proffer ospita Sokolov presso la casa editrice Ardis risulterebbe essere la vecchia camera di Brodskij [a. Vrubel'-Golubkina 2011].

² «Dopotutto la vita senza la morte non significa nulla, è solo una delle forme della nostra eternità», afferma Sokolov nell'intervista («Ведь жизнь без смерти ничего не значит, она — одна из форм нашей вечности»). Nel documentario di Želnov, Kartoziža (2017), Sokolov inoltre afferma che «la morte mi ha sempre interessato» («Смерть всегда интересовала меня»).

poco prima della pubblicazione. A nulla valsero i continui brindisi alla sua salute [a. Matveev 2015], né la nomina di Konstantin Černenko, anche lui venuto a mancare prima dell'uscita del libro. La poesia, esplicita lo scrittore nell'essai *Portret russkogo chudožnika v Amerike – V ožidanii Nobelja* (*Ritratto di un artista russo in America – In attesa del Nobel*) [Sokolov 1986a], in Russia (e solo in Russia¹, sottolinea più volte [a. Matich 1984: 222]) è questione di vita e di morte. A volte, lo è nel vero senso della parola.

Oltre alla morte, la follia (reale? fittiva? pretestuosa?) risulta essere un tratto ricorrente nella vita e nell'opera dello scrittore. Già alle scuole primarie il giovane Aleksandr, il quale inizia in tenera età a comporre parodie ed epigrammi sugli insegnanti che godranno di popolarità tra i compagni, presenta un carattere difficilmente conciliabile con la ferrea disciplina sovietica, tanto che fin da subito si parla di un suo possibile trasferimento in una scuola speciale (proprio quella «scuola degli sciocchi» in cui inserirà lo «scolaro tal dei tali»), poi in realtà mai avvenuto. Ci saranno invece tre mesi di ospedale psichiatrico presso l'istituto Kaščenko (si ricorderà che i manicomi erano strutture dipendenti dal Ministero degli Interni, e non della Salute, fino all'avvento di Gorbačëv) conseguenti alla sua convincente simulazione di malattia mentale, ben architettata per sfuggire all'obbligo di leva nell'autunno del 1962: affermerà in quell'occasione di sentirsi ora un tamburo, ora un'arpa, ora una bomba inesplosa.

Anche la follia per Sokolov va riportata nel quotidiano, smascherando la presunzione dell'ordine sociale che la vuole celata in spazi e categorie predefinite. Di questo atteggiamento lo scrittore si prende gioco, utilizzando a proprio vantaggio la simulazione di infermità e mettendo in discussione l'autorità che discrimina ciò che è

¹ In diverse interviste Sokolov ha ribadito di non amare la società americana, dove per la lettura, la letteratura, c'è ben poco spazio. «Un fenomeno come il samizdat in America non sarebbe possibile» («Явление, подобное самиздату, невозможно в Америке») [a. Michajlov 1990: 184]. «Lì [in Russia], nonostante la repressione, si crea comunque una élite che viene letta. Qui invece nemmeno l'élite leggono [...] Qui sono cancellate anche quelle abitudini che portano a leggere magari solo in metro. Qui ci si sposta in macchina. Qui la tecnologia letteralmente batte l'estetica. I nemici della letteratura sono la televisione, il cinema e la politica. E le automobili» («Там [в России], несмотря на все репрессии, все-таки выделяется какая-то элита, которую читают. А здесь элиту не читают [...]. А здесь размываются и те привычки, которые заставляли человека хотя бы в метро читать. Здесь едут в машине. Тут технология прямым образом бьет эстетику. Враги литературы — это телевидение, кино и политика. И автомобили») [a. Polovec, Rachlin 1981: 9]. «The creative word and the respect for it are the foundation of Russian culture and of Russian national self-awareness. In Russia, esteem for the creative word is still exceptionally high, and the attitude toward the book has a religious, cult-like quality, even among the lower, semiliterate strata of society. Damaging a book is considered a moral crime, akin to the destruction of bread. [...] The aims of the mass reading public in Russia are participation and cognition; the aim of the mass readership in the United States is entertainment» [a. Matich 1984: 222].

folle da ciò che appare sensato. È poi così razionale il reale? Sokolov nutre un dubbio viscerale sulla consistenza materiale della realtà: «Ho sempre avvertito l'irrealtà della nostra realtà; in generale ci ho sempre dubitato», afferma nel documentario *Saša Sokolov – Poslednij russkij pisatel'* (2017), quasi facendo eco alle parole di molti suoi personaggi, in particolare a quelle che lo «scolaro tal dei tali», ad esempio, dedica all'arbitrarietà e artificiosità del calendario e della nostra misurazione del tempo.

Affetti da malattie psichiche vere o presunte, da eccessi di ego, da disagio emotivo e/o fisico, sono tutti i personaggi sokoloviani¹. Paradigmaticamente, lo è anche il «vecchio ufficiale di rotta» (*Staryj šturman*), protagonista dell'omonimo racconto che nel 1971 assicura a Sokolov la prima vittoria in un concorso letterario, quello indetto da «Naša žizn'», un giornale dedicato al mondo di ipovedenti e non vedenti²: con questo breve testo, il giovane Aleksandr Sokolov vince 100 rubli per «il miglior racconto sui non vedenti». Ne propongo di seguito la traduzione³:

Il vecchio ufficiale di rotta

L'ufficiale di rotta Škljarov sorseggiava del vino nuovo e conversava con una grossa gatta tigrata, che sedeva all'ombra di un albicocco e leccava della *smetana* da un piattino blu.

Al tronco dell'albero era appesa una bacinella di bronzo e Kurbatov, ritto sull'uscio della veranda, guardava alcune gocce dalla bacinella cadere dritte nella *smetana*.

«Ascolta, gatta, - diceva l'ufficiale, - ti ricordi quando ti ho portato qui dal Siam? È vero, è passato molto tempo. Be', ti piace allora la *smetana*? Te ne verso ancora un po' se sei d'accordo sul fatto che sei siamese».

Una goccia dalla bacinella cadde sull'orecchio della gatta, che scosse la testa e miagolò infastidita.

¹ Come riporta Marchesini nella propria tesi di dottorato, Sokolov da lei intervistato ha affermato a riguardo: «Normal, healthy, sane people are boring. Eccentricity of the character is important. It entertains the reader and can give more in the sense of philosophy and energy of the text» [b. Marchesini 2012a: 337]. Già D.B. Johnson aveva notato che nelle opere dello scrittore «one of the most striking "universal" themes is deformity – mental or physical» [b. Johnson 1986b: 648].

² Il giornale, infatti, si chiamava fino a qualche anno prima «Žizn' slepych» (letteralmente, Vita dei non vedenti).

³ Il testo originale russo, pubblicato per la prima volta nel quinto numero di «Naša žizn'» del 1971 (pp. 24-26) e mai tradotto in italiano o altra lingua, è riportato nell'Appendice della presente tesi (1.1). Saša Sokolov a proposito del racconto ha dichiarato: «Purtroppo, il redattore di *Naša žizn'* mutilò per bene il testo e nel corso di mezzo secolo ho cercato di non pensarci; tuttavia, i soldi del premio furono molto bene accettati. Stando a quanto mi ricordo, andai con degli amici ai bagni Sandunovskie e spesi lì l'intera somma» («к сожалению, редактор *Нашей жизни* здорово искалечил текст, и в течение полувека я старался о нем не думать, но премиальные деньги оказались весьма кстати. Насколько помню, я пошел с приятелями в Сандунские бани и прокутил там всю сумму») (Intervista 2.3 in Appendice).

«Ah, ti sento, ti sento! Sei d'accordo che sei siamese. Allora bisogna capire come rimandarti a casa. Bisogna procurare una nave e raccogliere un buon equipaggio. Io sarò il capitano, chiaro. L'ufficiale di rotta non lo posso più fare. L'ufficiale di rotta deve saper vedere l'orizzonte meglio di chiunque altro a bordo. Tu sai, no, cosa mi è successo nel '43, quando con la squadra di Kunikov siamo sbarcati a Novorossijsk... Quanto tempo è passato da allora, quanti medici mi hanno visto. Ma i miei occhi vedono ancora solo quell'ultima battaglia e la baia del Cemes... Quindi come ufficiale di rotta non sono buono a nulla».

Nei due mesi durante i quali Kurbatov aveva vissuto lì, si era abituato alle stramberie dell'ufficiale e amava ascoltare le storie vere e inventate che raccontava il vecchio marinaio. Škljarov svegliava lo scrittore di notte, andavano al porto a pescare dalla banchina oppure al lontano promontorio verso il faro ad ascoltare le onde infrangersi e il suono delle cicale nelle macchie di tamerici.

E quando al mattino rientravano a casa il vecchio dettava a Kurbatov poesie sul mare. Talvolta le annotava lui stesso con la matita sul tavolo rotondo in giardino. Dopo la pioggia di questi versi non restava più nulla. Ma l'ufficiale di rotta non si rattristava e diceva che poteva scriverne altri. E li scriveva. Era un poeta, l'ufficiale Škljarov...

Come tutti i vecchi marinai, amava il mare e tutto ciò che a esso era legato. Portava pantaloni e giacca da marinaio e berretto bianco dell'uniforme. Inoltre, Škljarov amava la sua gatta. Sapeva che era una comune gatta russa, ma gli piaceva pensare che fosse siamese.

Una volta aveva davvero portato con sé dai tropici una gatta siamese. Era morta da tempo. Allora l'aveva messa in un sacchetto di tela, ad esso aveva attaccato una pietra e dalla barca l'aveva gettata in mare. Poi si era preso quest'altra gatta. Kurbatov immaginava che anche a questa fosse legata una qualche storia, forse romantica tanto quanto le altre che l'ufficiale di rotta raccontava.

“Che vecchio portentoso, - pensava Kurbatov, - è al mondo da solo quindici anni più di me e di storie nella sua testa canuta ce ne sono un'incredibile quantità. Certo, un bel po' se le inventa, probabilmente la maggior parte. Ma che fantasia straordinaria!”.

«Ecco, gatta, - diceva Škljarov, - abbiamo trovato il nostro ufficiale di rotta. Vi presento: Gatta Siamese, mastro ufficiale Kurbatov. Domani si salpa...».

Kurbatov si mise a ridere.

«Perché ride? - disse Škljarov. - Mi sembra che a lei manchino ottimismo e fantasia. Sennò mica riderebbe. Tra l'altro, cosa sta scrivendo al momento?».

«Una *povest'* sui marinai, sul mare», disse Kurbatov.

«È ridicolo quel che inventa, - disse l'ufficiale di rotta, - come fa a scrivere del mare se l'ha visto solo dalla riva e dal bordo di una barca da diporto! Ecco, io ho il diritto di scrivere del mare. Io l'ho visto. A suo tempo mi è toccato vedere così tanto mare che basta per tutta una vita. E quando sento le onde del mare infrangersi, io vedo idealmente molto più di lei. Non ci crede? Andiamo!».

La via nella quale viveva il vecchio ufficiale e che ora percorrevano per scendere al mare si chiamava Costiera. Partiva non lontano dal mare e costeggiava l'estremità meridionale della città lungo una serie di bassi edifici bianchi, giungendo alle vigne sul versante di una grande montagna verde.

In alto, dove il versante diveniva troppo scosceso, la vite non cresceva: lì iniziavano foreste di cotonastro. Solo il tenace cotonastro cresceva su quel versante scosceso. Ed ora, in autunno, i frutti erano maturati e lo spazio verde piramidale assomigliava a un enorme albero di Natale addobbato da una miriade di candele rosse. La gatta sedeva sulla spalla dell'ufficiale. Miagolava e socchiudeva gli occhi al sole.

Alla fine della via si incurvava un ponte sopra a un fiumiciattolo che scendeva dai monti e confluiva nel mare. Sul ponte c'era un vitello rossastro.

«Lei per caso non ha del pane con sé?», Škljarov si rivolse allo scrittore.

«No, a cosa le serve?».

«Non è per me, ma per il vitello».

«Come fa lei a sapere che è qui?», si stupì Kurbatov.

«Fino all'ora di pranzo è sempre qui, sul ponte. E tutti quelli che vanno al mare gli portano del cibo. È un vitello molto intelligente».

Attraversarono il ponte e si diressero lungo la riva sassosa del fiume verso il luogo da cui l'umido vento salato portava il rumore dei frangenti.

“Se sulla riva c'è ghiaia, - pensò Kurbatov, - allora durante la tempesta sembra che il mare starnutisca. Sì, proprio 'starnutisca'”.

«Vede già il mare?», chiese Škljarov.

«Sì».

«Ha notato che lì dove confluisce il rivolo l'acqua ora non è affatto trasparente».

«Davvero. E come lo sa?».

«Facile. Anche alla foce del fiume più limpido si forma sempre un banco di limo o sabbia. E quando nel mare c'è movimento, le onde rimestano questa fanghiglia e l'acqua attorno si fa marrone, sporca. Si vede bene soprattutto da lontano».

Erano già molto vicini al mare e camminavano sulla spiaggia deserta. Sotto i piedi scricchiolavano i piccoli ciottoli.

«No, ma come fa a piacerle questo rivolo! - ridacchiava l'ufficiale, - è solo uno stupido fiumiciattolo!».

«Perché?», chiese Kurbatov.

«Mi vergogno al suo posto. Faccia caso, è una piccola corrente, senza pensare si getta nell'abbraccio del mare. Lo ama e non sa nulla di lui. Non sa che grandi, enormi correnti si gettano nello stesso abbraccio. Il mare le incontra in altri punti, capisce? E questa corrente pensa di essere l'unica per lui. Mentre il mare si comporta nei suoi confronti quasi con indifferenza, perché altri fiumi gli donano ben più acqua, anche se, forse, non così pulita...».

Il vecchio ufficiale di rotta continuava a parlare, mentre Kurbatov pensava:

“Che diavolo! E io a pensare al mare che starnutisce... Quale porcheria! C'è fin da esserne invidiosi: tutta la vita ti torturi, provi a trovare un'immagine migliore, un paragone più adatto. E questo vecchio non vede già da un quarto di secolo e ad ogni passo racconta interi poemi”.

Si fermarono vicino a una barcaccia di pescatori che giaceva rovesciata sulla riva. Škljarov con il bastone battè sul fondo, da tempo non verniciato.

«Be', guardiamoci il mare - disse. - Vediamo chi vede di più».

Si sedettero sulla barcaccia, a tre passi dal mare. I frangenti erano molto forti e, parlando, dovevano quasi gridare. Il vento umido non piaceva alla gatta; le scarmigliava il pelo grigio-nero. L'ufficiale si sbottonò la giacca e vi accolse la gatta.

«Cosa si vede sull'orizzonte?», disse Škljarov.

Presso la riva l'acqua era grigio-verde, più avanti diveniva blu scuro, all'orizzonte pareva proprio nera. E tutta questa enorme acqua – nella baia e nel mare aperto – era inquieta: respirava rumorosamente, sibilava.

«A parte il mare e i gabbiani in cielo, non vedo nulla», comunicò lo scrittore.

«E la nave?».

«Non c'è nessuna nave».

«Non può essere, maestro. Non succede mai. In tutta la mia vita non ho mai visto il mare deserto. Deve esserci almeno del fumo o una vela. Allora, ora lo vede?».

Kurbatov sapeva perfettamente che in mare non c'era né fumo né una vela. Ma improvvisamente – non sapeva se fosse davvero così o se lo stesse solo immaginando – notò la silhouette di una nave molto distante.

«C'è un vaporetto», disse Kurbatov.

«L'avevo detto», rise Škljarov.

Si zittirono. Loro accanto c'era il mare. Ed entrambi lo sentivano e vedevano. E sentivano anche il vento scatenarsi contro il tetto di tela della mensa estiva per i bagnanti. I villeggianti erano già partiti perché la stagione turistica era terminata.

«Mi dica, ufficiale, - inaspettatamente anche per se stesso chiese Kurbatov, - perché vive da solo?».

«Come da solo? - disse perplesso il vecchio, - dopotutto ho una bellissima gatta siamese, che ho portato con me...».

«Non parlo di questo», disse lo scrittore.

L'ufficiale di rotta si tolse il berretto. Le sue dita piegavano da un lato e dall'altro la visiera di plastica nera.

«Ah, intende... Era una brava donna, buona. Non la incolpo di nulla. Ora non ha alcun senso. E comunque, come diceva il nostromo, questo non riguarda più il mare...».

Un asociale nell'underground moscovita

Dopo l'Istituto Militare e l'ospedale psichiatrico, segue per Sokolov un fugace periodo (ma una duratura amicizia, in particolare con Vladimir Alejnikov) nella cerchia dei cosiddetti *smogisty*. È un incontro fortuito ad avvicinarli [a. Vrubeľ'-Golubkina 2011], ben prima che si costituisca effettivamente il gruppo SMOG: Sokolov è allora appena uscito dall'ospedale psichiatrico e si ritrova quella sera in piazza Majakovskij, dove i giovani aspiranti poeti sono intenti a leggere versi a voce alta sotto la statua del poeta. Da allora il futuro scrittore diventa un habitué di queste letture non ufficiali del sabato

sera, fino a che nel 1965 il gruppo si costituisce ufficialmente con la giocosa e polisemica sigla SMOG, interpretabile come *Samoe Molodoe Obščestvo Geniev* (La Più Giovane Società di Geni), *Smelost' Mysl' Obraz Glubina* (Coraggio Pensiero Immagine Profondità), *Sžatyj Mir Otražennoj Giperboly* (Mondo Compresso dell'Iperbole Riflessa), oppure come il passato del verbo *smoč'* (potere, osare, ovvero 'Osai'). Questo gruppo di giovani poeti, tra cui figurano Vladimir Alejnikov, Jurij Kublanovskij, Arkadij Pachomov, Vladimir Batšev, ma anche il pittore Nikolaj Nedbailo, è guidato da Leonid Gubanov e aspira a raccogliere l'eredità del futurismo, in particolare di quel Majakovskij sotto la cui ombra si radunano¹. Scrive di loro Jurij Mal'cev:

L'avversione alle forme del realismo socialista si sposa, nei giovani dello SMOG, al rifiuto netto della banalità quotidiana, della propaganda comunista, dello stile e dello spirito della vita sociale sovietica, di tutto ciò insomma che è sovietico. Perfino parole come «Urss» e «Leningrado» riescono loro odiose e intollerabili, se è vero che in luogo di esse scrivono «Russia» e «Pietrogrado». [...] Il tono scanzonato, l'assurdo elevato a norma e la sfida lanciata al senso comune sembrano richiamare i racconti di Daniil Charms il quale ha esercitato sui giovani dello SMOG un'influenza enorme. [...] Si può dire in definitiva che i giovani scrittori dello SMOG, pur con tutta la loro esigenza di esprimere qualcosa di originale e di personale, con tutto il loro ardore di neofiti, non hanno tuttavia il dono d'una parola «propria». C'è in loro il tormento della parola, la sete della parola, ma non c'è uno stile personale, maturo, pronto alla bisogna. Il loro è piuttosto un approccio, un'aspirazione a raggiungere l'obiettivo, il conato d'una ricerca rimasta a mezzo [c. Mal'cev 1976: 81, 83-84].

Il gruppo viene forzatamente sciolto ben presto, nel settembre del 1965, quando le letture pubbliche vengono vietate dalle autorità e i membri «puniti»: Gubanov viene inviato in un centro psichiatrico, Alejnikov si vede espulso dall'MGU, Batšev e Nedbailo sono mandati in Siberia. Di questa esperienza permangono alcune pubblicazioni in samizdat, il Manifesto e, per quanto riguarda il nostro, l'essai *Obščaja tetrad', ili že Gruppovoj portret SMOGa*² (*Quaderno comune, o Ritratto di gruppo dello SMOG*), scritto diversi anni dopo, nell'inverno del 1989, dopo un incontro fortuito con la moglie di Alejnikov in Jugoslavia a Belgrado. Questo interessante testo nasconde tra le righe, quasi in maniera anagrammatica, allusiva, obliquamente citazionale, i nomi e alcune opere dei compagni *smogisty*, in particolare Gubanov e Alejnikov [b. Johnson 2006].

¹ Il gruppo riuscì anche a organizzare letture pubbliche presso la biblioteca Furmanov nel febbraio del 1965.

² L'essai è dedicato a Venedikt Erofeev, per cui Sokolov nutriva una grande stima, forse corrisposta [b. Caramitti 2004: 120].

Sokolov nel settembre del 1965 non è toccato direttamente dal destino infausto del gruppo poiché se ne è già allontanato. Come racconta a Slepynin [a. Slepynin 2007], il giovane scrittore presto non si sentì più di partecipare alle serate degli *smogisty*: «Non capivo come potessero comporre in una tale atmosfera: nell'appartamento c'era musica, gente che chiacchierava, discuteva... Presto me ne stancai e li lasciai»¹. Sokolov se ne distanzia quindi, seguendo il suo eterno e irrefrenabile bisogno di solitudine, di fuga dai contesti socialmente soffocanti (si descrive persino come «asociale» [a. Slepynin 2007]). Una irrefrenabile voglia di libertà, creazione, scrittura, lo porterà ben presto lontano da Mosca, questo nucleo «infernale» (allo stesso modo della Mosca di Venička Erofeev) dalla ineluttabile forza centrifuga.

In fuga da Mosca: Sokolov giornalista in provincia

Nel 1966 Sokolov si iscrive alla Facoltà di Giornalismo presso l'MGU, l'«istituzione più libera all'epoca, escludendo i manicomi». Lo scrittore ricorda:

Grazie a Jasen Nikolaevič Zasurskij, l'unico decano del paese non tesserato al partito, era permesso discutere di tutto ciò che si voleva a lezione. Le opere del samizdat circolavano apertamente² [a. Vrubeľ'-Golubkina 2011].

Dal 1967 il giovane inizia a collaborare con diverse testate: la scrittura giornalistica diviene per lui terreno di prova soprattutto a livello formale e stilistico. Sokolov approfitta in questi anni di periodi di lavoro sul campo, in particolare nella Siberia del nord (Krasnojarskij kraj), per raccogliere storie di lavoratori e pionieri pubblicate nel giornale di facoltà «Studenčeskij meridian» e successivamente, in parte, nell'almanacco «Ballada o tret'em semestre» (1971): qui sono raccolti tredici brevi articoli, firmati *Aleksandr Sokolov*, che mescolano linguaggio prettamente sovietico e

¹ «Мне было непонятно, как они в такой атмосфере творят. В квартире музыка, разговоры, споры... Вскоре мне надоело. Я отошел от них».

² «Благодаря Ясену Николаевичу Засурскому, который единственный из всех деканов страны не состоял в партии, разрешалось на занятиях обсуждать все, что угодно. Самиздат ходил по рукам без утайки».

spunti poetici. Riporto un passaggio dal testo *Na grani blistajuščeje tundry (Al limitare della brillante tundra)*¹:

Città grigia che vola quale uccello sulla tundra in direzione dell'oceano. Estate, ultimi giorni di luglio. La notte in ogni cortile il sole non vuole tramontare.

La notte, che in sostanza non c'è, i bimbi cantano e disegnano sugli asfalti blu: il sole, le montagne, le ciminiere fumanti delle fabbriche. Al mattino, che si distingue solo grazie all'orologio, in città giungeranno le basse nubi artiche. Avvolgeranno le montagne, mentre la pioggia – prolungata e pesante – cancellerà i disegni.

Ma le ciminiere delle fabbriche, ma il percorso dei treni merci lungo i rami della ferrovia, ma la città che non conosce pause nel lavoro, e il lavoro stesso: tutto ciò resterà, sarà reale e visibile.

Oggi, mentre io scrivo questo reportage, e domani, quando voi leggerete queste righe, questo grande roboante lavoro continuerà qui, a Noril'sk, e là, a Talnach, e là, a Dudinka e Snežnogorsk. Questi sono i punti caldi del Nord.

Oggi qui assieme agli operai dell'Artide ci sono i giovani komsomol'cy delle brigate edili (*bojcy strojtrjadov*). Il mio racconto parla delle brigate Bauman di Noril'sk.

Si legge:

«Noi, komsomol'cy delle brigate edili MVTU² "Tajmyr-71", considerando compito fondamentale l'esecuzione delle risoluzioni prese dal XXIV Congresso del Partito e seguendo il principio "Come Lenin lavorare, studiare, vivere", abbiamo assunto in riunione plenaria della brigata i seguenti impegni: definire oggetti di lavoro d'assalto (*udarnye ob'ekty*) la costruzione della base di carburante nel villaggio di Kajerkan, la costruzione di un deposito, i lavori sulle coperture e i tetti».

In totale: tre oggetti d'assalto.

Ma se sei arrivato al Nord, se porti sulla manica della giacca da parata *celinka* lo stemma dell'istituto Bauman, allora a qualunque oggetto lavori, consideralo d'assalto. Così la pensano coloro che al momento stendono tubi per il riscaldamento nella gelida tundra aperta di Talnach, e coloro che nel villaggio di Nadežda tirano le condotte d'acqua, e coloro che lavorano nei cantieri edili di Noril'sk.

In *Skazka o sotom (La fiaba del centesimo)*³ paiono già riecheggiare alcune pagine del futuro *Škola dlja durakov*.

Da qualche parte a est, se partiamo da Greenwich, per la centesima volta il centesimo meridiano avvolge la Terra. Dicono che sia una convenzione, che esista solo sulla carta o sul mappamondo, come un segno sulla sabbia. Dicono che esista

¹ Il testo originale russo, pubblicato nell'almanacco *Ballada o tret'em semestre* del 1971 (p. 46), è riportato nell'Appendice della presente tesi (1.2).

² Università Tecnica di Mosca N. E. Bauman.

³ Il testo originale russo, pubblicato nell'almanacco *Ballada o tret'em semestre* del 1971 (p. 13), è riportato nell'Appendice della presente tesi (1.3).

forse solo nelle vane congetture degli scienziati, e che la Terra non abbia né paralleli, né meridiani, così come il cielo non ha né azimut, né fine.

Ma io, che ho trascorso così tanti anni a scuola...

Io, che un poco ne so di geografia e di altre saggezze umane...

Io, iniziato alla delizia dell'astrazione...

Io, un mattino – forse sarà mercoledì, ci sarà il sole e il cotone dei pioppi volerà per la strada e per l'appartamento – io improvvisamente dirò a me stesso: no, non ci credo. Non voglio credere che non esista su questa terra il centesimo meridiano, il centesimo partendo da Greenwich.

Va bene, mi dirò, può pur non esserci il numero zero, perché quello è lo zero, e che non ci siano pure tutti gli altri... ma questo: questo è autentico.

Così dirò a me stesso.

Accadrà d'estate.

«Ma perché poi proprio il centesimo?», chiederà il mio vicino, una persona giudiziosa e tranquilla.

«Non lo so, - risponderò io, - semplicemente perché è una cifra tonda».

Così risponderò, prenderò lo zaino e me ne andrò a est, a cercare il centesimo meridiano.

Lo troverò là, oltre il fiume Enisej, a mezzogiorno.

Piatto, meridiano e terreno, giacerà sulla riva dell'Angara e ascolterà il corso del fiume e del vento.

«Salve, pigrone, - gli dirò. – Com'è che non lavori?».

«Non è vero, - risponderà, - io divido la terra, e sta in questo il mio lavoro».

Mi condurrà a nord.

«Vedi i punti falciati nei prati? – dirà orgoglioso man mano. – Questa è opera mia. E i ponti e le dighe sui fiumi, e i tagli nelle foreste di pini, le strade e i sentieri per i quali cammini, e le linee ad alta tensione che vengono con me per la strada, anche questa è opera mia».

«Non vantarti, - risponderò io, - tutto ciò lo hanno fatto gli uomini».

«E anch'io, - insisterà lui, - anche io. Se il meridiano esiste, vuol dire che a qualcuno serve ed è evidente che di me non si può fare a meno».

A nord, sempre più a nord, per la neve e per la rugiada, attraverso due Tunguska, passando accanto a Tura, la città degli scacchi¹, attraverso i corsi d'acqua del Kočečum e del Kotuj, attraverso il Cheta dove di sicuro ci sarà il salmone siberiano², attraverso la città omonima, attraverso il lago Tajmyr, e oltre...

«Oltre continuerò a separare da solo, - dirà il meridiano sulla riva del gelido oceano che eternamente rumoreggia, - tu, invece, rientra».

E se ne andrà, separando invisibilmente il mare e i ghiacci e le navi su di esso galleggianti.

Io rientrerò a casa la sera. Può essere che sarà un giovedì, freddo e autunnale. Il mio vicino starà aggiustando l'interruttore in cucina.

«Allora, - chiederà, - l'hai trovato?».

«Sì, - gli dirò, - è un tipo in gamba, questo centesimo...».

¹ Il termine *tura* indica la figura della torre nel gioco degli scacchi.

² In russo si crea un gioco di parole: questo pesce si chiama infatti *keta*.

L'insofferenza per la vita della capitale porta poi Sokolov, dal 1968, a scegliere di registrarsi come studente «non frequentante» (*zaočnoe obučenje*), di fatto trasferendosi con Taisija Suvorova (sua compagna di studi, nonché prima moglie fino al 1974) nella Repubblica Socialista Sovietica Autonoma dei Mari, a un centinaio di chilometri dalla capitale Joškar-Ola, nel piccolo centro abitato di Morkì. Affermava nel 1981, ricordando quel periodo:

Ritenevo che il lavoro di giornalista mi avrebbe portato più in fretta all'autentica prosa. E poiché si può scrivere in modo più libero non in un quotidiano centrale, ma in uno di periferia, mi registrai come non frequentante e me ne andai nella Repubblica dei Mari [...]. La mia comparsa lì – ero «l'uomo della capitale» – fu piuttosto sconvolgente. Come risultato non mi commissionavano nulla, potevo scrivere tutto ciò che desideravo, potevo permettermi persino di sperimentare. Scrivevo, principalmente, bozzetti sulle persone: prendevo i loro cognomi, nomi e patronimici, e poi tutta la loro vita me la inventavo. Erano in sostanza racconti, e il mio eroe poteva essere un guardiacaccia, un taglialegna, un trattorista, chi volevo. Erano racconti-bozzetti scritti in prosa ritmica: se volete, vicini allo stile di Andrej Belyj, anche se allora non avevo letto nulla né di suo, né su di lui. La prima volta che lo lessi mi trovavo qui, all'estero, e mi stupì: mi somigliava¹ [a. Sapgir 1981: 11].

Conclude gli studi nel 1971, mentre collabora già da due anni con l'importante rivista «Literaturnaja gazeta», per la quale – rientrato a Mosca – scrive principalmente recensioni di libri e mostre. Interessante in particolare l'ultimo suo contributo per il settimanale, *Poznat' prirodu tetivy* (*Conoscere la natura della corda*, pubblicato il 10 settembre 1971, p. 18), dedicato ai poeti in lingua mari, nel quale esprime il proprio apprezzamento per le prime traduzioni apparse in russo di queste composizioni, ma allega anche considerazioni più generali sulla poesia e l'arte: «Paragoniamo il dono del poeta a un arco magico, invisibile da occhio esterno, e il verso del poeta alla corda, che è tesa più o meno in maniera sonora a seconda della qualità del legno dei flettenti»².

¹ «Я считал, что работа журналиста подведет меня быстрее к настоящей прозе. А поскольку свободнее можно писать не в центральной газете, а в периферийной, я перешел на заочное отделение и уехал в Марийскую республику. [...] Мое появление там - «человека из столицы» - было несколько ошарашивающим. В результате - меня не правили, и я мог писать все, что хотел, мог себе позволить даже экспериментировать. Писал, в основном, очерки о людях: брал фамилию, имя и отчество человека, а всю его жизнь - выдумывал. Это были, в сущности, рассказы, а герой мог быть егерем, лесником, тракторщиком, кем угодно. Это были рассказы-очерки, написанные ритмической прозой: если хотите, близкие к стилю Андрея Белого, хотя тогда я не читал ничего ни о нем, ни его самого. Впервые я прочитал Белого здесь, за границей, и удивился: похоже».

² «Мы сравним дар стихотворца с волшебным, невидимым для стороннего глаза луком, а строку поэта сравним с тетивой, что натянута более или менее звонко, в зависимости от качества дровца». Sui contributi giornalistici di Aleksandr Sokolov si veda [b. Divakov 2013].

Bezborodovo e l'indeterminatezza russa

Di nuovo però, la vita della capitale respinge Sokolov e lo costringe a cercare rifugio altrove:

Dovevo trovare un posto dove vivere e pensare. Mi ricordai di una bellissima località a nord di Mosca, sulla Volga. Lì c'era la dacia di un mio amico di scuola, cioè, della sua famiglia, accanto c'era una tenuta di caccia, un piccolo villaggio. Io e lui ci andavamo da tempo d'inverno e d'estate. Presi in affitto una piccola izba per 10 rubli al mese. Il proprietario mi trovò una sistemazione come guardiacaccia: di caccia io già un po' mi intendevo. Il lavoro non era particolarmente gravoso, comparve del tempo libero¹ [a. Vruble'-Golubkina 2011].

Dal maggio 1972 al novembre 1973 Saša Sokolov trascorre quindi il suo tempo nella tenuta di caccia presso Bezborodovo nell'oblast' di Kalinin (oggi Tver'); è questo uno dei periodi più significativi nella vita dello scrittore, durante il quale non solo confeziona il primo romanzo, ma ha modo di raccogliere materiale che diverrà fondamentale soprattutto per l'opera successiva. Una fuga dai centri, Mosca in primo luogo, che sarà una costante, così come quella dalla vita pubblica: anche durante l'emigrazione non amerà presenziare a convegni e conferenze, o partecipare a incontri formali con altri scrittori. In una lettera al suo editore Carl Proffer, il quale invece lo invitava a intrattenere buoni rapporti sociali, scriveva, in riferimento alla Conferenza di Alpbach a cui aveva partecipato nell'agosto 1976: «Per me, ho deciso che non parteciperò più a eventi di questo tipo: non sono capace di parlare bene, e in generale c'è ben poco senso in tutto ciò. Forse solo le conoscenze»². Quando nello stesso periodo avrà la possibilità di incontrare Vladimir Nabokov in Svizzera (è nota la loro reciproca ammirazione³), declinerà, sostenendo che non avrebbe saputo cosa dirgli. Una fuga dai

¹ «Мне нужно было найти место, где жить и думать. Я вспомнил о прекрасной местности к северу от Москвы, за Волгой. Там была дача моего школьного друга, то есть его семьи, рядом охотничье хозяйство, небольшая деревня. Мы с ним ездили туда с давних пор и зимой и летом. Я снял там избушку за 10 рублей в месяц. Хозяин устроил егерем: в охоте я уже немного разбирался. Служба особенно не обременяла, появилось свободное время».

² «Для себя я решил, что никогда в таких мероприятиях участвовать больше не стану: не умею говорить красочно, да и вообще мало во всем этом смысла. Разве что – знакомства» [lettera del 2 settembre 1976, Mss 117, Box 1: 5-6].

³ Si veda la famosissima lettera di Nabokov a Proffer del 17 maggio 1976 in cui descrive *Škola dlja durakov* «un libro affascinante, tragico e incredibilmente commovente» («обаятельная, трагическая и

luoghi urbani e sociali, ma anche una presa di distanze definitiva da quell'Aleksandr Sokolov cittadino sovietico: è qui a Bezborodovo che egli diventa definitivamente Saša Sokolov, scrivendo e portando a termine *Škola dlja durakov*.

Fuggendo dalla capitale, lo scrittore realizza il suo sogno infantile di farsi *lesovik*, il fauno, lo spirito della foresta del folklore slavo orientale [b. Boguslawski 1987: 240], immergendosi nella natura così come faranno i suoi personaggi: dalla metamorfosi dello «scolaro tal dei tali» in Ninfea Alba, fino a quella della vedova che si fa mosca disperata e fastidiosa in *Triptich*, passando per Palisandr, il cui nome è legato all'albero immortale del palissandro. La trasfigurazione (*preobraženie*), la trasformazione, l'emigrazione intesa in senso lato come abbandono di uno stadio e passaggio a un altro, sempre comunque intermedio e mutevole, sono immagini spesso associate, negli essai dello scrittore, alla rivelazione straniante dello sguardo e dello spirito poetico nell'uomo: il poeta si scopre tale in maniera quasi epifanica – non a caso il titolo dell'essai dedicato al centenario dalla nascita di Pasternak sarà proprio *Znak ozaren'ja (Il segno dell'illuminazione)* [Sokolov 1991a] – evolvendosi letteralmente da «crisalide ansiosa» (la *trevožnaja kukolka*¹ dell'essai omonimo [Sokolov 1986c]) in umile «servo della lingua» (*nevol'nik prisuščego jazyka*).

Questo processo di trasformazione si lega anche, per Sokolov e i suoi personaggi, a un passaggio dal determinato all'indeterminato. Palisandr Dal'berg è, ad esempio, personaggio androgino, che nel corso della narrazione passa, persino nel genere, dal maschile al neutro. Inoltre, se non esiste più alcuna distinzione tra contenuto e forma, anche il genere narrativo che Sokolov farà proprio rispecchierà questa indeterminatezza di fondo; tanto caro a questo scrittore sarà infatti il termine da lui coniato di *proezija*². E dopotutto la Russia per Sokolov è letteralmente, come dice il titolo del suo secondo romanzo, il paese «inter canem et lupum», ovvero un luogo avvolto nel crepuscolo, essenzialmente indeterminato, accuratamente descritto dall'espressione latina, giunta nella lingua russa attraverso il francese e immortalata nell'*Evgenij Onegin* (epigrafe per

тpогательнейшая книга») [Mss 117, Box 1: 8], nonché si considerino le diverse manifestazioni di ammirazione da parte di Saša Sokolov per alcuni testi nabokoviani – in particolare le prime opere – ai quali, comunque, ribadisce in più occasioni, ha avuto accesso solo una volta lasciata l'Unione Sovietica [a. Matič 1985: 12; a. Erofeev 1989: 199; a. Vrubeľ'-Golubkina 2011].

¹ È interessante notare, come fa anche Johnson [b. Johnson 2006a: 241], che il termine *kukolka* indica non solo la crisalide, la pupa, ma è anche un diminutivo per *kukla* (bambola) e può quindi suggerire l'immagine iconica della *matrěška*, a sua volta una figura di progressiva trasformazione, evoluzione.

² Si veda a riguardo il terzo capitolo del presente elaborato.

Meždu sobakoj i volkom è proprio la quartina puškiniana dove compare tale espressione¹). Come spiega lo scrittore stesso:

La Russia è un paese per molti aspetti indeterminato e poco prevedibile. Soprattutto la Russia profonda, la Russia contadina. Lì tutto è in qualche modo impreciso e indefinito. E non si sa mai come cambieranno le cose all'indomani. Non si può avere la certezza di niente e di nessuno e di nessuna relazione. Quel che ci hanno promesso lo si può aspettare per tre anni, o magari fino al secondo avvento. Il tempo di solito non è un limite. Non va di moda portare l'orologio. L'amico di oggi può diventare all'improvviso il tuo nemico. O il contrario. L'indeterminazione della realtà si riflette anche sulla nostra lingua. Noi scrittori non cessiamo di compiacerci e dilettarci del russo. Ne lodiamo la flessibilità e la libertà. Da noi l'ordine della frase non segue in pratica nessuna regola, tutto è lasciato all'arbitrio. È questa generale imprecisione e mancanza di focalizzazione della realtà russa e della lingua a essersi riflessa nel mio romanzo [*Meždu sobakoj i volkom*]. [...] Cancellare completamente le frontiere, [...] è possibile, ma per farlo avrei bisogno di tornare negli spazi aperti di un villaggio russo e di perdermi con la testa nelle sue nebbie, crepuscoli, tempeste di neve e nella confusione delle relazioni umane [a. Caramitti 2004: 12].

Un paese indeterminato la Russia, dove i confini naturali si cancellano con facilità²: la neve che copre le strade e le delimitazioni; il ghiaccio che gela i fiumi e

¹ Pare essere stato Vladimir Nabokov a suggerire allo scrittore (attraverso una lettera all'editore) che l'espressione veniva usata nell'*Onegin* [a. Erofeev 1989: 198]. Sul titolo del secondo romanzo, nell'inverno del 1979, Sokolov tentennava nel decidersi: in una lettera a Proffer il 2 gennaio sosteneva di trovare migliore una variante breve, nello specifico *Meždu sobakoj*. Il 23 marzo, tuttavia, arrivò la sua conferma definitiva per l'espressione completa. In questa lettera Sokolov insiste su alcuni dettagli formali in merito alla copertina del libro: «Sobaka dovrà avere una copertina semplice, senza immagini. Propongo una copertina grigia. Del colore del cappotto grigio, del cielo grigio russo, del colore degli occhi grigi, o di un masso. Magari leggermente di sfumatura argentata, ma non troppo. Per quanto riguarda le lettere, voi ne sapete più di me. Si può prendere un blu scuro oppure un nero chiaro. Comunque, non insisto su nulla» («У Собаки должна быть простая обложка, без изображений. Я предлагаю серую обложку. Цвета серой шинели, серого русского неба, цвета серых глаз, или серого камня-валуна. Может быть – чуть чуть серебристого оттенка, но не слышком. А буквы – вам виднее. Можно взять темно-голубой или светло-черный. Впрочем, я ни на чем не настаиваю»). In precedenza, già nel 1976 aveva iniziato a sommergere Proffer di richieste di questo tipo, chiedendo addirittura se alla Ardis fossero disponibili tastiere in cirillico pre-riforma, perché il suo secondo romanzo – scritto in «18-22 lingue e dialetti diversi, compreso lo slavo ecclesiastico» – doveva uscire straniente anche graficamente (lettera a Proffer del 27 maggio 1976). Le lettere qui citate sono contenute in Mss 117, Box 1: 5-6.

² Si veda attorno al pensiero spaziale nella letteratura russa l'articolo di Rosanna Casari *Spazi liminari della provincia letteraria russa*: «L'uniforme vastità d'orizzonte, spesso duplicata nel suo significato di indistinto, dalla tempesta di neve che cancella ogni segno e crea una superficie bianca sulla quale i movimenti non sono che momentanei arabeschi subito azzerati, chiede, per contrasto, la definizione di luoghi piccoli, ristretti, intimi, dove l'io e il mio possano comunque distinguersi e affermarsi. Di conseguenza, si è creato un duplice mito, del grande e del piccolo spazio russo, macros spazio e microspazio, dentro il quale e fra i quali il confine diventa plurisegnico, ambiguo e indecifrabile. Nel macros spazio l'assenza del limite è da intendersi come libertà, *volja, prostor* [...]; ma è vero anche il contrario: i vasti campi russi generano paura e senso del vuoto, non oppongono resistenza al nemico, non fermano il pericolo e soprattutto non offrono un centro come sicuro e tranquillizzante punto di riferimento. Infatti anche il centro è un dato labile. La capitale del paese, per l'appunto, si duplica e trasmigra da Mosca a Pietroburgo e poi di nuovo a Mosca» [c. Casari 2003: 119].

congiunge le sponde prima disgiunte (condizione cardine in *Meždu sobakoj i volkom*); l'ampia distesa di steppa e l'infinita taiga che non offrono ostacoli allo sguardo; la Volga che inesorabile scorre e sommerge isole come quella presso Bezborodovo, dove visse il poeta contadino Spiridon Drožžin, il primo traduttore e amico di Rainer Maria Rilke, non a caso richiamato obliquamente nel secondo romanzo sokoloviano [b. Caramitti 2001: 131].

«Lo spazio russo [...] ha dato da riflettere alle persone dacché erano in grado di pensare» [c. Schlögel 2009: 178]: che sia benedizione o destino, maledizione o protezione, anche in Sokolov lo spazio russo ha una valenza centrale. L'instaurazione del governo sovietico e il conseguente accentramento di ogni potere nella vecchia-nuova capitale avevano marcato un passaggio decisivo della dimensione geografica russa, creando una mappa mentale sostanzialmente a impianto concentrico attorno a Mosca. La campagna era divenuta un luogo isolato e privo di contatti sia con il centro che con l'esterno¹, teatro dell'evidente «tempesta della violenza», dalla quale era uscita fortemente depauperata, privata di ogni energia vitale² [c. Schlögel 2009: 183-185]. Tale era anche la riserva di Bezborodovo, un «mondo di violenza casuale, generalmente alcolica» [b. Johnson 1987a: 208], ma anche una realtà depositaria di una ricca cultura orale pressoché fuori dal tempo, nella quale Sokolov fa provvista di storie, leggende, personaggi, immagini. Proverrebbe proprio da qui il soggetto per *Meždu sobakoj i volkom*: una faida irrisolta tra il precedente guardiacaccia e il vicino finita in tragedia, con il primo trovato morto, affogato misteriosamente nel fiume. Ricorda Sokolov:

La gente del luogo nonostante la scarsa istruzione sa il fatto suo. È gente che beve, certo, ma che caratteri! Ci sono filosofi, eccentrici, conoscitori della Bibbia. In breve, la vita in campagna non mi parve affatto noiosa³ [a. Vrubeľ'-Golubkina 2011].

Bezborodovo e i villaggi adiacenti, disposti lungo la Volga, sono un luogo altamente mitopoietico nella costruzione spaziale sokoloviana, che resta fisso nei ricordi

¹ In questo senso, completamente avulse e forzatamente chiuse, la campagna, la provincia non sono da considerarsi nemmeno luoghi di Confine, il quale solitamente garantisce una maggiore dinamicità e apertura rispetto al Nucleo (si veda il modello della semiosfera di Lotman [c. Lotman 1984]).

² Particolarmente forti sono le immagini della provincia russa, ad esempio, nelle pagine di Fëdor Abramov (*Brat'ja i sestry* [Fratelli e sorelle], 1958), Valentin Rasputin (*Poslednij srok* [L'ultimo termine], 1970), Vasilij Šukšin (*Kalina krasnaja* [Il viburno rosso], 1973) o Čingiz Ajtmatov (*Belyj parochod* [Il battello bianco], 1970).

³ «Сельчане при всей своей необразованности народ толковый. Пьянь, конечно, но какие характеры. Философы, эксцентрики, знатоки Библии. Короче, деревенская жизнь скучной не показалась».

dello scrittore anche durante l'emigrazione¹: quando a Vienna presso il Kunsthistorisches Museum si troverà ad ammirare i quadri di Bruegel il Vecchio², Sokolov si stupirà di ritrovarvi forti somiglianze con la riserva di caccia dove era vissuto due anni prima³ [a. Kravčenko 1997: 200]. Ancora, nel 1982, dedica a Bezborodovo una sezione dell'essai *Na sokrovennyh skryžaljach (Su tavole recondite)*⁴:

Mi avvertiva l'ubriacone zio Petja, veggente poco istruito della zona di Tver', dove lavoravo come guardiacaccia e scrivevo il mio primo libro: «San'ka, – mi diceva lo zio Petja, – non andartene in America». In realtà, quando mi dava questo consiglio da anziano io non avevo ancora nemmeno pensato di partire. E mi stupì sinceramente: «Che diamine, Petra Nikolaič, ma cosa dici, quale America». «Lo vedo, lo vedo, – leggeva lui il mio destino, – te ne andrai». Le sue parole mi mettevano ancor più in difficoltà dato che con lui non avevo mai parlato di politica. In campagna di giornali non ne ricevevamo, la radio non la ascoltavamo e vivevamo di riflessioni sullo stato del fiume, del tempo, della caccia. E la profezia dello zio Petja apparve d'improvviso, nel linguaggio semplice di una conversazione conviviale di senso e significato minimale. Strano, misterioso e tragico ciò che accade in quella località sperduta, dove, oltre a me, avevano trovato pace e libertà Čajkovskij e Prišvin, Rilke e il suo traduttore russo Drožžin, ma dove l'anima umana non vale molto di più di un paio di stivali. Lì scorre la Volga, che è poi il Lete, e confluisce nel mare turco dell'oblio. Sorvegliando il tè della sua acqua, accedendo alle circostanze delle sue rive, entri in comunione eterna con l'inspiegabile e l'ultraterreno – in essa e nei destini di quelli che sono a lei legati⁵ [Sokolov 1982: 11].

¹ Lo scrittore esprime ancora oggi nostalgia per quei luoghi: la Volga, per lui, è «incantevole e misteriosa, l'energia di quelle acque, nevi e foreste è incredibilmente ammaliante» («шикарна и загадочна, энергия данных вод, снегов и лесов завораживает чисто конкретно») (Intervista 2.3 in Appendice). Sempre in Appendice alla presente tesi (3.1) si riporta uno schizzo inviatomi da Sokolov, in cui l'autore abbozza a memoria l'area in cui ha vissuto quei mesi sulla Volga.

² Sul motivo ekphrastico che lega l'opera sokoloviana a quella di Bruegel si veda Johnson 1982, Caramitti 2000, Baknina 2015, Napolitano 2018 (sezione b della bibliografia).

³ «Lungo la Volga, dove lavoravo come guardiacaccia, c'è un luogo incredibilmente simile a questo paesaggio di Bruegel. Si trova nel distretto di Konakovo, sponda destra della Volga. Il mio testo è scritto secondo questo quadro, il soggetto del libro scorre in esso, in esso vivono i miei personaggi, e io stesso vi vivo» («На Волге, где я работал егерем, есть одно место, удивительно похожее на этот брейгелевский пейзаж. Находится оно в Конаковском районе, это правый берег Волги. Мой текст написан по этой картине, сюжет книги протекает в ней, в ней живут мои герои, и я там тоже живу»).

⁴ In origine un discorso tenuto dallo scrittore alla conferenza «Russian Literature in Emigration: The Third Wave», organizzata presso l'USC di Los Angeles il 14-15 maggio 1981.

⁵ «Упреждал меня пьяница дядя Петя, малограмотный провидец из-под Твери, где я работал егерем и писал первую мою книгу: Санька, - говаривал дядя Петя, - не едь в Америку. Впрочем, когда он давал мне этот стариковский совет, об отъезде я даже не помышлял. И искренне удивлялся: Бог с тобой, Петра Николаич, с чего ты взял, какая Америка. Вижу, вижу, - читал он мою судьбу, - уедешь. Слова его тем более озадачивали, что мы никогда не заговаривали с ним о политике. Газет в деревне не получали, радио не слушали и жили размышлениями о состоянии реки, погоды, охоты. И пророчество дяди Пети являлось вдруг, в просторечьи прекрасной застольной беседы минимального смысла и осмысления. Странны, загадочны и трагичны события, происходящие в той захудалой местности, где, кроме меня, обретали покой и волю»

Questo essai, una riflessione attorno alla bellezza, all'arte e all'artista («cosa c'era e ci sarà in principio: l'artista o l'arte?», chiede nella lunga lista di domande che aprono il testo), si conclude con una specie di credo. Sokolov, esperienza alla mano, si dice convinto che:

Ahimè, ciò che è scritto si avvera. Giacchè il destino suggerisce a colui che è negletto, attraverso lo spirito, le decisioni che ha già preso. E che sia il maestro a comporre i miti della vita o viceversa, è uguale: il testo è già stato confezionato lì, su tavole recondite¹ [Sokolov 1982: 11].

Così come lo «zio Petja» pare avere preconizzato la futura emigrazione dello scrittore, così, racconta Sokolov, egli si sente di avere come profetizzato alcuni infausti eventi attraverso il suo romanzo *Meždu sobakoj i volkom*:

Recentemente ho ricevuto una lettera da un amico bracconiere. Ma come, inizia questa prosa contadina non glassata, non ti aveva detto Petra Nikolaič di non andare dove non dovevi? Non l'hai ascoltato ed ecco, ora non sai nulla della nostra vita qui. Dopo che Vitek Lomakov è affogato, mentre sei mancato molto è successo. Ti ricordi di Iljucha lo scemo? È andato oltre la Volga a farsi una bevuta il Giorno della Costituzione, ma il ghiaccio era ancora tenero: dopo han trovato solo gli sci. E Kostja Mordaeв, l'invalido che faceva il traghettatore: quello conosceva la sua ora da tempo. E così si è addormentato a poppa. La profondità dell'acqua, dove si è cacciato, era circa mezzo metro. Ma a Mordaeв è bastato. E ora passiamo a Val'ka, la moglie di Vitek lo zoppo, e alla donna-Insetto. Per le vacanze di novembre sono andate al negozio sull'altra sponda che già si vedeva che il ghiaccio si stava sciogliendo lungo la riva. Han bevuto lì al negozio e tornano remando. Prendon poi a camminare sul ghiaccio e quando questo si è spezzato, son cadute dentro. Stan nell'acqua e gridano. Dalle case le sentono, cercano di svegliare i mariti, ma quelli son ubriachi fradici. Si sono svegliati al mattino, ma le mogli ormai giacevano congelate nelle reti. I mariti han preso a bere ancor più forte di prima. E poi il cacciatore Bor'ka chissà come si è addormentato con la sigaretta accesa. E l'izba ha preso fuoco. E pure di Bor'ka non è rimasto nulla. E ancora molte storie del genere son successe qui da noi e nei villaggi vicini, si conclude qui questo martirologio che ho riassunto, è impossibile raccontarli tutti, bisognerebbe farci un libro. Io l'ho scritto. Con la foto del contadino chiaroveggente Pëtr Krasolymov sulla copertina, il libro *Meždu sobakoj i volkom* è uscito per Ardis qualche mese prima che ricevessi queste tristi notizie. Ciononostante tutte vi si leggono in una qualche interpretazione. E per

Чайковский и Пришвин, Рильке и его переводчик от русской сохи Дрожжин, но где душа человеческая не многим дороже пары сапог. Там протекает Волга, она же Лета, впадающая в тюркское море забвения. Чаевничая ее водою, входя в обстоятельства ее берегов, делаешься навсегда причастен к необъяснимому и нездешнему - в ней и судьбах ей обреченных».

¹ «Увы: написанное сбывается. Ибо судьба подсказывает беспризорному духом решения, которые уже приняла. И мастер ли сочиняет житейские мифы, они ли - его, все равно: текст промыслен все там же, на сокровенных скрижалях».

quanto riguarda la disgrazia capitata a quella persona che è stata il prototipo per il marinaio Albatrosov, questa disgrazia è capitata praticamente allo stesso modo in cui è descritta nel libro¹ [Sokolov 1982: 11].

L'episodio legato al marinaio Albatrosov e al suo prototipo reale è raccontato da Saša Sokolov in diverse altre interviste, ad esempio:

Nell'inverno del 1978 vivevo nel Michigan e lavoravo al mio secondo romanzo. Uno dei personaggi del libro, di nome Albatrosov, ha un passato da fuochista su una nave. Delineavo il personaggio modellandolo sul mio fratellastro, un marinaio che all'epoca era imbarcato su un cargo. Senza pensare alle possibili conseguenze, ho fatto prendere al destino di Albatrosov una brutta piega: un'esplosione in sala macchine gli stacca un braccio. Quando il libro è uscito, sono venuto a sapere che negli stessi giorni in cui scrivevo quell'episodio mio fratello ha perso un braccio a causa di un incidente. È questo, direi, l'esempio più crudele e sconcertante nella mia pratica di scrittore. Ma nel complesso quello che scrivo si avvera spesso. Più spesso, purtroppo, di quanto vorrei, visto che scrivo generalmente di cose poco piacevoli [a. Caramitti 2004: 12].

Vita e scrittura quindi si intersecano. A Bezborodovo Saša Sokolov ha il tempo per osservare, ascoltare, creare, scrivere. *Meždu sobakoj i volkom* nascerà solo più tardi e vi verranno recuperate molte immagini e voci registrate durante questo periodo trascorso sulla Volga e lasciate a macerare e depositarsi nel tempo. Da questo ritiro di un anno e mezzo invece, dalla fucina poetica del guardiacaccia, esce un testo differente, un libro non pubblicabile ufficialmente in Unione Sovietica, ma che gli garantirà un successo insperato una volta che il manoscritto – avventurosamente – raggiungerà Ann Arbor negli Stati Uniti e la casa editrice Ardis. Qui nel 1976 viene pubblicato *Škola dlja*

¹ «Недавно я получил письмо от приятеля-браконьера. А что, начинается эта неглазированная деревенская проза, не сказывал ли тебе Петра Николаич, чтобы не ездил куда не след? Не послушал - вот и не знаешь про нашу здешнюю жизнь. После утопления Ломакова Витька за время твоего отсутствия - приключилось. Помнишь ли Илюху-придурошного? Пошел Илюха за Волгу за выпивкой в День Конституции, а лед еще слабый был - так уж после только лыжи нашли. Костя Мордаев, который инвалид-перевозчик: тому конец загодя был известен. Вот и уснул на корме. Глубины, куда култыхнулся, с полметра было. Но Мордаеву и того достало. А теперь про Вальку, Витька-хромого жену, да про бабу-Козявку. На ноябрьские поехали на ту сторону в магазин, а уж закраины обозначились. Выпили в магазине - и обратно гребут. А когда на лед вылезали, то опрокинулись. Стоят в воде и кричат. Услышали их в домах, стали мужей ихних будить, а те сами в стельку. Проснулись они утром, а жены их - в сетях стылые уж лежат. Запили мужики пуще прежнего. Или вот Борька-егерь как-то с папироской уснул. Ну и сгорела изба. Да и от Борьки ничего не осталось. И еще много всяких таких историй случилось у нас и в соседних селах, заканчивается этот сокращенный мною мортиролог, обо всем не расскажешь, книжку надо писать. Я написал ее. С фотографией деревенского ясновидца Петра Красольмова на обложке книга *Между Собакой и Волком* вышла в Ардисе за несколько месяцев до получения мной сих печальных известий. Тем не менее все они в той или иной интерпретации в ней прочитываются. А что касается невзгод человека, который стал прототипом матроса Альбатросова, то эти невзгоды постигли его чуть ли не в полном соответствии с сочиненным».

durakov, il primo libro di uno scrittore debuttante per questa casa editrice¹. Varcare il confine non è però facile, né per le pagine, né per il loro autore. Il manoscritto arriva all'Ardis in pessime condizioni, pressoché illeggibile, senza indicazioni di autore o provenienza: anzi, il pacco giunge per qualche motivo negli Stati Uniti attraverso Alessandria d'Egitto. Racconta Ellendea Proffer:

Il manoscritto di Sokolov giunse da un posto improbabile, pare dall'Egitto. Rispondemmo e ottenemmo questa volta una lettera dall'Austria, dall'allora moglie di Sokolov, Johanna. Lui al tempo viveva ancora a Mosca. Nessuno voleva leggere quel manoscritto: era repellente, sbiadito, illeggibile. Si mise a leggerlo Maša Slonim, che viveva qui da noi, e andò in estasi. Poi il manoscritto lo guardò Brodskij² e disse che dimostrava davvero talento. Allora ci mettemmo a leggere anche io e Carl. Non fu facile³ [a. Vajl', Genis 1986: 21].

Senza Johanna Steindl, questa giovane insegnante austriaca di tedesco conosciuta a Mosca, non solo il testo non avrebbe raggiunto i Proffer, ma nemmeno Saša Sokolov avrebbe ottenuto – tra grandi difficoltà – l'autorizzazione all'espatrio, avvenuto l'8 ottobre 1975.

Prepararsi all'espatrio

Nel 1974, intanto, era nata la prima figlia, Aleksandra, e Saša Sokolov, rientrato da Bezborodovo, aveva deciso di seguire la moglie Taisija nel Caucaso, a Georgievsk (Stavropol'skij kraj), di dove lei era originaria. Qui lavoreranno assieme per il giornale «Leninskaja pravda», ma solo per un brevissimo periodo: presto Sokolov chiuderà

¹ Altri famosi «debuttanti» russi presso la Ardis furono, dopo Saša Sokolov, Sergej Dovlatov con *Nevidimaja kniga* (1977), Aleksej Cvetkov con *Sbornik p'es dlja žizni solo* (1978), Vladimir Ufljand con *Teksty* (1978), Vladimir Papernyj con *Kul'tura Dva* (1985).

² Stando alle parole di Sokolov, Brodskij si convinse che il testo fosse stato scritto da Maramzin («думаю, что это новый стиль Владимира Маразмина» [«penso sia il nuovo stile di Vladimir Maramzin»] pare aver detto a Proffer). Una volta rivelato il vero autore ritrattò la sua ammirazione per l'opera («Карл, я, наверное, погорячился. Зачем это вообще печатать?» [«Carl, forse mi sono fatto prendere troppo facilmente la mano. Perché pubblicare poi questa cosa?»]) [a. Vrubeľ'-Golubkina 2011].

³ «Пришла рукопись Соколова из какого-то невероятного места — из Египта, кажется. Мы ответили, и в ответ получили письмо уже из Австрии, от тогдашней жены Соколова, Иоганны. Он сам жил в то время в Москве. Рукопись никто не хотел читать — она была отвратительная, бледная, неразборчива. Взясась читать Маша Слоним, которая жила тут, и пришла в восхищение. Потом рукопись посмотрел Бродский, сказал, что очень талантливо. Тогда уже стали читать мы с Карлом. Это было непросто».

questo rapporto, lascerà la famiglia e rientrerà a Mosca. Fino all'espatrio lavorerà come fuochista a Tušino, nella periferia della capitale. In quel periodo aveva conosciuto Johanna, la persona che incarnerà per Sokolov la possibilità di lasciare l'Unione Sovietica, un desiderio che lo scrittore coltivava almeno dal 1973, quando aveva tentato di oltrepassare il confine turkmeno con l'Iran.

Johanna Steindl aveva iniziato nel luglio del 1974 a informarsi presso il consolato canadese in merito al possibile espatrio dello scrittore, consegnando ingenuamente l'atto di nascita di Sokolov registrato a Ottawa: gli esiti di quest'azione non si erano fatti attendere e già il giorno dopo Saša Sokolov era stato arrestato e interrogato, finendo da allora sotto costante sorveglianza da parte del KGB. I due avevano iniziato allora le pratiche per il matrimonio, optando per la via che pareva burocraticamente più scorrevole. In quanto cittadino sovietico, tuttavia, per poter sposare una donna straniera Sokolov doveva ottenere il consenso esplicito dei genitori, i quali, ligi membri della nomenclatura sovietica, non solo rifiutarono categoricamente, ma sollevarono anche dubbi sulla sanità mentale del figlio, sfruttando la scusa delle sue simulazioni di dodici anni prima (se l'infermità non fosse stata confermata, Sokolov avrebbe allora dovuto anche ottemperare agli obblighi di leva scampati anni prima).

Intanto, facendo pressione sul presidente del Soviet Supremo Nikolaj Podgornyj, Saša e Johanna ricevono una prima risposta positiva: il matrimonio viene fissato per il 4 giugno 1975. A Johanna, tuttavia, rientrata in Austria in aprile, viene rifiutato il visto di rientro in Unione Sovietica ed è costretta a riaprire le pratiche per un visto breve di trenta giorni che le permette di arrivare a Mosca giusto in tempo. Qui però il 4 giugno viene arrestata dalla polizia direttamente in aeroporto e il matrimonio salta. La nuova data fissata è il 23 settembre, ma allo scadere del visto mensile Johanna rientra in Austria e viene immediatamente bollata come «persona non grata» dalle autorità: non le sono più concessi d'ora in avanti visti per l'Unione Sovietica. Nel frattempo tuttavia, la loro liaison diventa materiale più e meno scandalistico per i maggiori tabloid e giornali europei e americani.

Il 4 settembre Saša Sokolov invia una lettera direttamente a Leonid Brežnev, nella quale scrive:

Sono cresciuto in un paese dove l'idea della dignità umana si infonde dall'infanzia, dove la parola LIBERTÀ si legge fin dagli abbecedari, ed è amaro e disdicevole dover implorare la grazia di qualcuno, il permesso di qualcuno per un

qualcosa che spetta di diritto a qualsiasi cittadino di qualsiasi stato per il semplice motivo che egli appartiene al genere umano. È amaro e disdicevole, constatata la propria impotenza di fronte alla macchina senza volto né cuore della burocrazia, sforzarsi disperatamente di rintracciare della giustizia all'interno dei confini patrii, dover richiamare l'attenzione dei politici occidentali attraverso la stampa straniera: così che magari qualcuno senta della nostra disgrazia e ne faccia un minimo accenno a qualcuno IN ALTO¹.

Johanna il 16 settembre scrive invece alle Nazioni Unite, sottolineando come l'Urss non stia rispettando i punti relativi ai diritti umani firmati durante gli Accordi di Helsinki nell'estate di quello stesso anno. Il 23 settembre, inoltre, indice uno sciopero della fame davanti all'ambasciata sovietica di Vienna che viene ampiamente ripreso dalla stampa. La questione arriva infine alle orecchie del cancelliere austriaco Bruno Kreisky, il quale decide di intercedere per la coppia presso le autorità sovietiche: l'8 ottobre 1975 Saša Sokolov, ormai estenuato dalle pratiche e disconosciuto ufficialmente dalla famiglia², viene autorizzato all'espatrio e si trasferisce a Vienna, dove finalmente sposa Johanna. Nel 1983, partecipando alla conferenza «The Reevaluation of Human Rights» in Florida, l'autore ricorderà così quel momento:

Gettai in fretta nella valigia alcune cose inutili e, senza salutare nessuno, realizzai l'ennesima uscita dalla detestabile scena. Le masse non avevano giustificato le mie speranze e io risolsi la questione dell'emigrazione in maniera individuale. È stata l'uscita di scena più difficile. Credo mi sia riuscita per la sola ragione che per essa ero pronto a sacrificare praticamente ogni cosa. E in effetti, è quello che ho fatto³ [Sokolov 1983a: 6].

Il manoscritto di *Škola dlja durakov*, intanto, è già nelle mani dei Proffer negli Stati Uniti, perché Johanna era riuscita a portarlo via con sé ben prima dell'espatrio del futuro marito.

¹ «Я вырос в стране, где представление о человеческом достоинстве внушается с детства, где слово с в о б о д а читается уже в букварях, и горько и стыдно выпрашивать неизвестно чьей милости, неизвестно чьего разрешения на то, на что любой гражданин любого государства имеет право постольку, поскольку принадлежит роду людскому. Горько и стыдно, осознав свою беспомощность перед безликой и бесчувственной бюрократической машиной, отчаявшись отыскать справедливость в пределах своего отечества, взывать через чужую прессу ко вниманию западных политиков: авось и услышать кто-то о нашей беде, глядишь – и замолвит о нас словечко где-нибудь н а в е р х у» [Mss 117, Box 1: 4].

² Nel documentario di Želnov e Kartoziya (2017) lo scrittore afferma, riguardo alla propria emigrazione e alla recisione dei contatti con la famiglia: «Lo ha detto Gesù: se vuoi seguirmi lascia i tuoi genitori e tutto il resto» («Это сказал Иисус: если хочешь пойти со мной, оставь своих родителей и всего прочего»).

³ «Я быстро побросал в чемодан несколько ненужных вещей и, ни с кем не простившись, совершил очередной уход из постылой среды. Массы не оправдали моих надежд, и я решил вопрос об эмиграции в индивидуальном порядке. То был самый трудный уход. Я полагаю, он удался по той причине, что ради него я был готов пожертвовать почти всем. Да, в сущности, и пожертвовал».

La sosta viennese

Nella capitale austriaca Saša Sokolov si fermerà poco meno di un anno; presto le cose con Johanna si metteranno male e nemmeno la nascita del figlio Daniel farà desistere lo scrittore dall'offerta di Carl Proffer di volare nel Michigan nel settembre del 1976. A Vienna nel frattempo trova lavoro come falegname, ma soprattutto si dedica alla lettura appassionata di tutto ciò che in Unione Sovietica non aveva avuto possibilità di leggere, in primis Vladimir Nabokov. La fitta corrispondenza con i Proffer¹ – una corrispondenza alquanto insolita, nella quale gli editori si esprimono in inglese e l'autore risponde in russo – trabocca di richieste bibliografiche da parte di Saša Sokolov.

Di *Škola dlja durakov* esce prima un breve estratto, quasi a mo' di réclame, su «Russkaja žizn'» di San Francisco il 20 e 21 febbraio del 1976. In primavera il libro viene pubblicato per intero e fa subito il giro del mondo, ricevendo recensioni positive e trovando in personaggi come Vladimir Vejdle e Nina Berberova i primi estimatori e sostenitori del giovane talento sconosciuto². Compiono in contemporanea anche le prime traduzioni in inglese, a cura di Carl Proffer, di alcuni estratti e poi del romanzo intero. Seguiranno nel 1977 la traduzione tedesca e nel 1978 quella olandese, a cura rispettivamente di Wolfgang Kasack e Gerard Cruys. Dal 22 al 24 luglio 1977 «Voice of America» trasmette in diretta radio, inoltre, la lettura di alcuni passi del libro. Parallelamente, lo scrittore inizia la stesura del secondo romanzo, inviando man mano le prime bozze alla Ardis già a partire dall'estate del 1976. Sokolov trascorre questi mesi quasi in fuga da Vienna e soprattutto da Johanna, la quale – stando alle lettere dello

¹ La corrispondenza viene inaugurata da una missiva dai toni entusiasti in cui Carl Proffer, oltre a inviare il contratto per la pubblicazione del libro, scrive: «Dear Mr. Sokolov: While my Russian is good enough for me to know that your *A School for Fools* is something quite out of the ordinary, it is not good enough for me to praise the book properly. There is nothing like it not only in contemporary Russian literature, but in Russian literature in general» [b. Johnson 1987: 211].

² Dell'ammirazione dimostrata da Vejdle e Berberova lo stesso Sokolov si disse piacevolmente stupito, in due lettere a Proffer [9 e 15 maggio 1976, Mss 117, Box 1: 5-6]. In merito all'effetto delle parole di Nabokov, inoltre scrive: «Sono rimasto disteso due ore senza riuscire a dormire e pensare dalla felicità» («Лежал два часа без сна и без памяти от радости») [5 giugno 1976, Mss 117, Box 1: 4]. In quest'ultima lettera afferma infine che a Vienna tutti i russi hanno ormai sentito parlare di lui.

scrittore inviate a Proffer¹ – soffre di disturbi psichici e si trova in preda a una forte depressione, peggiorata dalla certezza della partenza del marito per gli Stati Uniti, un trasferimento in cui lei non intende seguirlo. In Svizzera sul lago Maggiore lo scrittore lavora alacremente al secondo romanzo e in luglio durante un viaggio in treno tra Zurigo e Locarno scrive anche il primo componimento poetico che vi includerà – nella versione definitiva corrispondente alla *Zapiska IX – Kak bud'to sol'ju kto... (Nota IX – Come se qualcuno del sale...)*. In agosto riceve una prima risposta da Proffer: ha letto la bozza di 150 pagine e ha trovato il testo pressoché incomprensibile. Gli risponde spiegando la genesi del romanzo, iniziato già a Mosca, e rassicurandolo sulla nuova piega intrapresa nella stesura:

Certo, io stesso sentivo che qualcosa non andava in questo pezzo, e non solo in questo: quasi tutte le 150 pagine di testo (di cui 100 scritte ancora a Mosca, in un periodo del tutto inadatto alla scrittura), nonostante alcuni punti d'effetto, sono da lasciare da parte e dimenticare. Che resti pure una povest' incompiuta, dopotutto ogni scrittore che abbia rispetto per se stesso ne ha una, costituisce un genere a parte... Ci tengo solo a spiegare una cosa: questo libro era stato pensato come un romanzo-parodia, o come una semiparodia. Mi proponevo di parodiare ogni cosa che mi fosse capitata sotto mano e sott'occhio, nel corso dello sviluppo del soggetto. E volevo uno stile che variasse. In «Digressione tra parentesi», come hai giustamente capito, faccio una parodia di Gogol'. Ma, probabilmente, non sono maturo abbastanza per un tale libro. Oppure il motivo è un altro: ho avviato il discorso con una voce non mia. Dall'inizio. E non sono riuscito a venirne a capo. Il tuo russo è fantastico, hai sentito e valutato (in questo caso, purtroppo) tutto perfettamente. Cioè, intendo dire che PURTROPPO la tua critica è GIUSTA, mentre il mio estratto

¹ Il 5 giugno 1976, in particolare scrive: «La sua depressione, iniziata ancora lo scorso autunno, è giunta negli ultimi giorni all'apice; una mattina assieme a un conoscente austriaco, con la sua macchina, abbiamo portato Jo all'ospedale psichiatrico ed io sono rimasto solo nel mezzo dell'Europa. È probabile che Jo resti lì almeno un mese e meno male che è ancora valida (per 3 mesi) la mia assicurazione e lei può curarsi gratuitamente in quanto membro della famiglia. Nella sua famiglia quasi tutte le donne sono o sono state malate psichiche, circa il 70% sono morte suicide, in Austria in generale, probabilmente lo sai, il suicidio è sempre stato di moda, nonché facile. Ecco, da quando vivo a Vienna, nel condominio dove ho la prima registrazione di residenza (la seconda l'ho qui, nel bosco), si sono suicidate tre persone, un bel condominio allegro. Per ora non è permesso far visita a Jo, e se anche fosse permesso non saprei bene se andare o meno, io forse sono per la sua psiche il fattore più opprimente, perché parlo quando dovrei star zitto» («Депрессия ее, начавшаяся еще осенью, пришла в последние дни к апогею; на следующее утро мы с одним знакомым австрийцем, на его машине отвезли Ио в психиатрическую больницу и я остался один посреди Европы. Надо думать, Ио пролежит там не меньше месяца, и хорошо, что еще действует (3 месяца) мое обеспечение и она может лечиться как член семьи бесплатно. У нее в роду почти все женщины – психопаты, из них процентов 70 покончили жизнь самоубийством, в Австрии вообще, как ты наверное знаешь, это очень модно было всегда – и очень просто. Вот за то время, что я живу в Вене, в том доме, где у меня первая регистрация (вторая тут, в лесу), покончили с собой три человека, веселенький такой дом. К Ио пока не пускают – да если б и пускали, то я и не знал бы точно, идти мне к ней или не надо, я, быть может, наиболее угнетающий психику ее фактор: рублю с плеча потому что») [Mss 117, Box 1: 4].

non è buono, qui e lì, forse, fa davvero schifo. Ma in alcuni punti, in alcuni punti è anche buono... Ma ciò non significa, chiaramente, che sia pubblicabile nell'almanacco. Per l'almanacco mi sforzerò di trovare un qualche altro pezzo. È interessante che dopo la tua partenza da Vienna, a dirla tutta, davvero subito dopo, ho iniziato a scrivere un testo completamente diverso, che ritenevo fino a non molto tempo fa una continuazione della *povest'* già iniziata. E solo recentemente ho capito di stare scrivendo una storia totalmente nuova, la quale non ha praticamente alcuna connessione con quelle 150 pagine. [...] In questa nuova storia non parodio più nessuno, parlo con quella che pare la mia voce e mi sento in ottima forma¹.

Sempre in agosto Saša Sokolov partecipa, pur contro voglia, alla conferenza di Alpbach – dedicata quell'anno alla minata libertà di parola in Unione Sovietica e Europa centro-orientale – e in settembre, grazie allo zelo e all'estrema cura anche per gli aspetti burocratici da parte dell'Ardis (attraverso cui riceve visto e contratto), lascia l'Europa e atterra negli Stati Uniti. Il debito di buona parte degli scrittori russi emergenti verso Carl Proffer in quegli anni verrà sottolineato da più voci che si raduneranno il 1 aprile 1985 presso la New York Public Library per la serata in sua memoria²: qui Sokolov leggerà l'essai *Otkryv – raspachnuv – okryliv* (*Aperto – Spalancato – Reso alato*) [Sokolov 1985d]. Vi scrive:

Come potevo io, uomo di poca fede, sapere che da tempo la Provvidenza si era già preoccupata di ogni cosa, che da qualche parte sul Niagara trentacinque anni prima era nato un uomo che a un certo punto della vita avrebbe sentito anche lui la necessità di trasformarsi, che si sarebbe trasformato e si sarebbe consacrato alla mia stessa causa: la letteratura russa. Un uomo che per primo avrebbe letto, amato, tradotto e pubblicato il mio primo libro. Un uomo a cui avrei dovuto praticamente tutto ciò che avrebbe riguardato la mia reale situazione letteraria. [...] Per molti, me compreso, le speranze si realizzarono: apparve Proffer, venne aperta l'Ardis. Venne

¹ «Разумеется, я и сам чувствовал, что что-то не так в этом куске, да и не только в этом: все почти 150 страниц текста (из них 100 написаны еще в Москве, в самое неловкое для творчества время), несмотря на некоторые удачи, следует оставить в покое и забыть. Пусть это будет незаконченная повесть, ведь у всякого уважающего себя писателя есть такие – особый жанр... Хочу только объяснить: задумана эта книга была как роман-пародия, или – полупародия. Пародировать я предлагал все, что попадет под руку и на глаза, по ходу развития сюжета. И стиль хотел варьировать. В «Отступлении в скобках», как ты верно понял, я пародирую Гоголя. Но, вероятно, я еще не дорос до такой книги. Или другая причина: запел не своим голосом. С самого начала. А выйти из этого пике не смог. А русский язык твой – великолепен, ты (в данном случае – к сожалению) все очень точно услышал и оценил. То есть, я имею ввиду, что К СОЖАЛЕНИЮ твоя критика СПРАВЕДЛИВА, а отрывок мой нехорош, а где-то и срывается, м.б., на хуйню. Но местами – местами и хорош... Но это не значит, конечно, что его можно печатать в альманахе. Для альманаха постарайся найти какой-то другой кусок. Интересно, что после твоего отъезда из Вены, вернее, вскоре после него, я начал писать совершенно другой текст, до недавнего времени полагая, что продолжаю начатую ранее повесть. И только на днях понял, что пишу совершенно новую историю, которая почти не имеет отношения к тем 150 страницам. [...] В этой новой истории я уже никого не пародирую, пою вроде бы своим голосом и чувствую себя в хорошей форме» [Mss 117, Box 1: 5-6].

² Proffer muore nel settembre del 1984 dopo due anni di lotta con il cancro, a quarantasei anni.

aperta in America, e in Russia subito crebbero molte ali, si rinforzarono le penne. [...] Un giorno, quando la grande Russia si risveglierà dal suo oblio letargico e parlerà con voce umana, gli renderà onore e gli mostrerà riconoscenza. La civile America lo fa già oggi¹ [Sokolov 1985d: 11-12].

Una vita da nomade nordamericano

Saša Sokolov giunge ad Ann Arbor nel Michigan nell'autunno del 1976 e qui Carl Proffer ha già in serbo per lui una serie di contratti occasionali in diverse università statunitensi in cui, nel 1977, lo scrittore sarà invitato a tenere delle lectio magistralis e letture. Durante un soggiorno presso lo UCLA conosce Lilia Parker, la quale diventerà in seguito sua moglie dal 1978 al 1980 (prima avrà una breve relazione con Nancy, una collaboratrice dei Proffer alla Ardis). Nel 1977 Sokolov riesce inoltre a ottenere la cittadinanza canadese.

Al contrario di altri scrittori émigré, Sokolov sente di dover scappare continuamente dai grandi centri urbani, eleggendo ora il Vermont, ora il Quebec quali oasi di ruralità e isolamento adatti al proprio irrequieto spirito nomade e solitario. I suoi spostamenti d'ora in avanti diventano innumerevoli, attestati dai più disparati indirizzi da cui invia le lettere ai Proffer: nel giugno del 1978, ad esempio, è con Nancy a Montreal, città che apprezza soprattutto per l'élite culturale e i russi che vi abitano²; in luglio è invitato a Norwich nell'Ontario a leggere un estratto di *Škola dlja durakov*; a settembre scrive a Carl Proffer di essere a Los Angeles, ma parla di un suo prossimo trasferimento (o meglio, fuga) nel Quebec. Nella lettera del 26 settembre scrive:

¹ «Откуда мне, маловеру, было знать, что Провидение обо всем давно позаботилось, что где-то на Ниагаре тридцать пять лет назад родился человек, который в какой-то момент своей жизни тоже испытывает необходимость преобразования - преобразится, и полностью посвятит себя тому же делу, что я: русской литературе. Человек, который первым прочтет, полюбит, переведет и издаст первую мою книгу. Человек, которому я буду обязан практически всем, что будет касаться моих реальных литературных обстоятельств. [...] Для многих, в том числе для меня, надежды эти сбылись: явился Проффер, открылся "Ардис". Он открылся в Америке, а в России сразу выросли многие крылья, окрепли перья. [...] Когда-нибудь, когда большая Россия очнется от своего летаргического забытья и заговорит человеческим голосом, она воздаст ему честь и окажет признание. Просвещенная Америка делает это уже сегодня».

² Si veda la lettera indirizzata alla Ardis il 19 giugno [Mss 117, Box 1: 5-6].

Solo ora inizio a comprendere che non smetterò mai di cambiare stato, continente, cuscino altrui. Non è previsto, non mi è dato smettere. Tutto qui¹.

Il 1978 è anche l'anno in cui Sokolov, nonostante i molti viaggi e gli interventi pubblici, porta a termine la prima bozza del secondo romanzo e la invia alla Ardis. *Meždu sobakoj i volkom*, tuttavia, lascia spiazzato Carl Proffer, che il 28 giugno scrive allo scrittore delle proprie difficoltà:

I assume Nancy has told you of my difficulty with reading SOBAKA. In fact, it was a rather depressing experience, because while I would be the last to boast of my Russian, I did think I understood most things. But I cannot get through a page of the novel without tremendous difficulties. The problem is mostly lexical – I have to look up so many words; when this is combined with the elliptical style of the narration(s), and with your own undirectness of plot and characterization, I am totally lost. I've tried three times, and at different points in the novel, to make progress, but it's hopeless. [...] Needless to say, this is frustrating to me – personally. I was really looking forward to reading your book, and now you're going to have to sit down and read (interpret) it to me [Mss 117, Box 1: 7].

Una nuova versione è pronta all'inizio dell'anno successivo e l'autore, sicuro ormai della compiutezza della propria opera, inizia a preoccuparsi di vari accorgimenti formali e grafici relativi alla pubblicazione: nel marzo 1979 Saša Sokolov si decide sul titolo definitivo e propone le prime idee sull'impostazione della copertina; in maggio comunica di aver trovato la perfetta immagine – una foto sbiadita e rovinata di un guardiacaccia; in ottobre si preoccupa degli accenti con cui alcune parole dovranno essere stampate per una più facile lettura e comprensione da parte del lettore.

Tuttavia, nemmeno questa bozza, già comunque molto vicina alla variante definitiva, piace a tutti: in particolare, Nina Berberova – a cui Proffer manda il testo – rimarrà molto delusa da questa seconda opera del promettente scrittore. La sua opinione viene riportata da Proffer in una lettera del 16 marzo 1979:

She did not like SOBAKA at all. She could not understand it, and said she could not imagine whom it is written for. But I think you must be prepared for that reaction, even from people who think very highly of SHKOLA and are quite well disposed to you personally. Since I still could not understand enough myself to make any judgement, such opinions from others concern me somewhat – but this is of no importance as far as the publishing of the book is concerned, because I decided some

¹ «Я теперь только начинаю понимать, что никогда не перестану менять страны, континенты, чужие подушки. Не суждено, не дано перестать. Только и всего» [Mss 117, Box 1: 5-6].

years ago now that YOU know what you're doing, and I have faith in that [Mss 117, Box 1: 7].

Proffer ha quindi deciso: si fida ciecamente di Saša Sokolov e pubblicherà il libro in ogni caso l'anno successivo. Anzi, l'editore sarebbe già interessato alla pubblicazione di una traduzione del romanzo in inglese per la quale Sokolov coinvolge la moglie Lilia: come lo scrittore spiega in una lettera dell'agosto 1979, la donna si sta occupando della «traduzione del senso» (*smyslovoj perevod*) del libro, che poi passerà al professore dello UCLA Michael Heim per una resa stilistico-formale. In realtà, questa traduzione non apparirà; Heim rinuncerà, scegliendo di dedicarsi però alla traduzione del terzo libro di Sokolov, *Palisandrija* – il romanzo uscirà in russo nel 1985 e in inglese nel 1989. Lo stesso Proffer proverà a cimentarsi, con scarsi risultati, nella traduzione di *Meždu sobakoj i volkom*, come scrive il 7 agosto 1980¹:

Aside from re-arranging the syntax, which may in itself be difficult, the central work is synonymry – finding the groups of English words from which a find choice must be made. This involves constant reference to synonym dictionaries (which I did for SHKOLA too). However, since most of the time I do not understand the Russian word without the translation, I have no idea of its lexical level (high, low, colloquial, poetic, etc.) – and even if I knew this, I still wouldn't know anything about its associations (important for choosing an equivalent), and still less what you are trying to do in each case. After a while I found I was sitting staring at the wall, then the book, then the synonyms, and then having to guess or choose at random. And this is crazy. In fact, it is clear to me that if the book can be translated at all, it can only be done by someone working with you a few hours every day. Because virtually at every phrase some explanation is needed. And that still leaves the even more basic problem of whether something which is so rooted in the Russian languages, with all its separate traditions and concepts, its own country life and mind, can have any meaningful equivalent in English. And I surrender. And I surrender not in lack of faith, just in plain helplessness [Mss 117, Box 1: 7].

Nel frattempo, qualche commento positivo arriva, e direttamente da Mosca, il 15 luglio 1980. Evgenij Popov infatti apprezza molto il secondo romanzo di Sokolov:

Gentile Saša, con gioia e piacere ho letto il suo nuovo romanzo. Mi è caro e vicino il suo sguardo sulla Russia, su ciò che viene definito «popolo». È uno sguardo profondo, penetrante, così lodevolmente si distingue dalle stucchevoli stilizzazioni di Valentin Rasputin, il quale al momento qui da noi viene considerato quasi il

¹ *Meždu sobakoj i volkom* uscirà in traduzione inglese, a cura di Alexander Boguslawski, solo nel 2017, con il titolo *Between Dog & Wolf*. Il libro è uscito anche in polacco, sempre a cura di A. Boguslawski, nel 2000, con il titolo *Między psem a wilkiem*. Nel 1990 era invece uscito un breve estratto in tedesco, *Dsyndsyrelas Transitilien*, su «Schreibheft», a cura di Birgit Veit.

campione dello spirito popolare. E questo persino nei circoli «illuminati». Ed è allo stesso tempo elevato e lontano dai banali stilizzatori del tipo di Maramzin, sui quali, in realtà, non vale neppure la pena di «sputare». Nel suo romanzo c'è tenerezza per il paese e la gente, e questo per me, lettore stanco del brusio, degli ululati e delle pugnalate, è estremamente importante e necessario. Le auguro di scrivere¹.

Proprio dall'Unione Sovietica giungeranno molti apprezzamenti per questo secondo romanzo, che si aggiudicherà anche il premio Andrej Belyj nel 1981 per la miglior prosa russa – il libro era infatti giunto oltrecortina ed era stato pubblicato in samizdat dalla rivista «Časy».

Sokolov conferenziere

Sokolov nel frattempo continua a lavorare come *lecturer* in diverse università; a Irvine, in California, nella primavera del 1979 aveva conosciuto Bulat Okudžava, anche lui invitato a parlare negli atenei statunitensi. L'estate e l'autunno di quell'anno lo scrittore era invece a Montreal, come speaker per «Radio Canada». Nella sua cucina creativa però stava già nascendo allora l'idea del terzo romanzo, un libro che, a suo dire, «would end the novel as a genre» [b. Johnson 1987a: 217]. Proprio con questa idea nel 1981 si candida per un Arts Grant offerto dal Canada Council, sostenuto dai Proffer (la sua candidatura verrà però rigettata). Questo il testo di presentazione del nuovo progetto letterario che propone in una lettera all'editore il 9 novembre:

I'm now in the process of writing a philosophical, futuristic novel with the elements of a political lampoon. The action of it unfolds at the beginning of the 21st century in Russia, Europe, Canada and USA. The size of the novel is expected to amount to 700-80 [*sic*] type-written pages [Mss 117, Box 1: 5-6].

Durante il 1980 si erano intanto tenute altre sue lezioni, soprattutto in atenei californiani, quali Monterey e Irvine, e contemporaneamente lo scrittore aveva intessuto

¹ «Уважаемый Саша! Я с радостью и наслаждением прочитал Ваш новый роман. Мне дорог и близок Ваш взгляд на Россию, на то, что называется словом «народ». Взгляд этот объемный, проникающий, столь выгодно отличается от стилизованных сусальностей Вал. Распутина, который нынче у нас считается чуть ли не эталоном народности. Даже и в «просвещенных» кругах, и одновременно это высоко и далеко от плоских стилизаторов типа Марамзина, которым, собственно, нет «все это дело начхать». В Вашем романе есть нежность к стране и людям, а это мне, читателю, уставшему от грохота, воя и тычков крайне важно и нужно. Желаю Вам писать» [Mss 117, Box 1: 7].

e approfondito importanti amicizie con alcuni membri dell'élite émigré russa, quali Aleksej Cvetkov e Eduard Limonov. Sokolov aveva lasciato inoltre Lilia per Karin Lundell, una giovane studentessa aspirante interprete: vivevano ora assieme in un piccolo appartamento a Pacific Grove in California, nel cui bagno claustrofobico – racconta Donald Barton Johnson [b. Johnson 1987a: 218] – lo scrittore scrisse gran parte del futuro *Palisandrija* (romanzo nel quale il bagno e soprattutto la vasca giocheranno, per l'appunto, un grande ruolo).

Gli anni Ottanta sono gli anni delle conferenze di Saša Sokolov. Le trascrizioni degli interventi dello scrittore costituiranno il corpus dei suoi importanti essai teorico-poetici – o meglio *proetici*. Nel maggio 1981 interviene con il saggio *Na sokrovvenych skryžaljach (Su tavole recondite)* alla «Third Wave Conference» organizzata da Olga Matich presso la USC; tra gli scrittori presenti ci sono Andrej Sinjavskij, Vasilij Aksënov, Vladimir Vojnovič, Viktor Nekrasov, Sergej Dovlatov, Juz Aleškovskij, Eduard Limonov, Aleksej Cvetkov; gli atti vengono raccolti e pubblicati nel 1984 in *The Third Wave: Russian Literature in Emigration* [d. Matich, Heim 1984]. Lo stesso anno trascorre due mesi con Karin a Parigi, dove l'amico Limonov si è da poco trasferito, città da cui tuttavia scappa quasi inorridito per rifugiarsi nel suo Vermont. Scrive a Proffer: «Parigi non mi è piaciuta, non ho nemmeno voglia di ricordarla. Non sono praticamente riuscito a lavorare e mi stupisce che qualcuno ci riesca»¹.

Nel marzo 1983 è chiamato a intervenire al Cornell Nabokov Festival – l'unico scrittore russo invitato – e l'argomento assegnatogli è «the influence of Nabokov on his work»; dopo aver inizialmente accettato la proposta, rifiuterà di partecipare. Lo stesso farà in aprile con la conferenza «Russian Literature Today» alla State University of New York di Stoney Brook. Partecipa invece al convegno «The Reevaluation of Human Rights» organizzato in Florida dalla Emory University, leggendo il saggio *V dome povešennogo (Nella casa dell'impiccato)* dedicato alla sua esperienza di emigrazione. Nella primavera del 1983 conclude anche il terzo romanzo, *Palisandrija*, il quale però dovrà attendere più di un anno e mezzo prima di venire pubblicato. Da un lato, Carl Proffer sta in questo periodo combattendo contro il cancro che lo stroncherà nel

¹ «Париж не понравился, не хочется даже вспоминать. Работать там почти не мог, и удивляюсь, что кто-то может» [Mss 117, Box 1: 5-6]. L'avversione verso questa città è messa in bocca anche al suo personaggio Palisandr: «Adieu, Paris! Io non ti amo, amica mia!» [Palissandreide: 387] («Адье, Пари, я не люблю тебя, друг мой!» [Palisandrija: 608]).

settembre 1984; dall'altro, il contenuto del libro aveva scioccato letteralmente i Proffer. Racconta lo scrittore:

I Proffer cercavano di non danneggiare la propria relazione con i Soviet. Per i miei editori era importante almeno una volta all'anno visitare l'Unione Sovietica, portare avanti i contatti con i letterati. [...] E d'improvviso *Palisandrija!* Da me – un poeta, secondo loro, sinceramente lirico – non si aspettavano tanto. Sokolov si è dato alla politica! Non va bene! [...] Cominciarono a pensare a come comportarsi. Il ritmo della pubblicazione venne rallentato¹ [a. Matveev 2015].

In realtà, Carl Proffer sembra più che altro non approvare lo stile e la grafica adottata da Sokolov in quest'ultimo testo. Scrive il 2 maggio 1983:

What I have to say to you is so important, most likely the best advice anyone has ever given you about your writing, that I wanted to be able to do it well. My reaction to the CONTENT is as positive as it was after the first page, in spite of the problems of dealing with a piece taken from the middle of a large book. Here I have the same faith in you as always. However, I have to say that I think your purely FORMAL «inventions» are a disaster. I mean the absence of capital letters and periods, and the use of the «stroficheskaia» graphic lay-out. You say this is your invention. It isn't. Bely did things very much like this regularly. They didn't add anything to his prose, and they don't add anything to yours. Lots of people have written without punctuation. That seldom adds anything either. No more than Mayakovsky using a «lesnitsa» line and writing in perfectly normal iambic tetrameter. It's not new. And it's not important. Indeed, it is trivial, and has only one result: annoying the reader, making his job more difficult, destroying the normal process of reading. You are a poet, not a prose writer. But it is silly to think that graphic lay-out makes any difference in this. The true poetry is inherent in the words, the rhythm and the thought. It is there, simply there, simply IS, if you are a poet [Mss 117, Box 1: 7].

Tutti gli accorgimenti grafici e formali menzionati – assenza di maiuscole e punteggiatura – saranno effettivamente eliminati dalla versione finale del libro.

L'anno successivo le relazioni con la Ardis peggioreranno temporaneamente: Saša Sokolov, in preda a problemi di tipo economico, si intestardirà accusando i Proffer di non avergli garantito i proventi contrattati sulle copie vendute; accuse a cui Carl ed Ellenda risponderanno sempre più freddi, scandendo chiaro che «Ardis did not get rich from your books, and does not expect to» [22 gennaio 1984, Mss 117, Box 1: 7]. Già in

¹ «Профферы старались не слишком портить отношения с Советами. Моим издателям было важно хоть раз в году посещать Советский Союз, поддерживать связи с литераторами. [...] И вдруг — *Палисандрия!* От меня — задушевного, по их мнению, лирика — подобного не ждали. Соколов ударился в политику! Нехорошо! [...] Стали думать, как быть. Ритм публикации замедлили».

primavera i rapporti si distenderanno e Sokolov anzi aiuterà i Proffer proponendo alcuni nomi – come Nina Voronel' della rivista «22» – per un forum letterario ad Ann Arbor.

L'estate del 1984 vede Sokolov in compagnia di alcuni amici scrittori come Aksënov, che lo immortalava così nel suo *V poiskach grustnogo bebi (In cerca del baby triste)*:

Karin lavora in un ristorante francese. Saša principalmente scrive, talvolta spacca della legna, batte le piste da sci, in breve, vive come il conte Lev Tolstoj. Affittano a prezzo davvero stracciato due stanze nella mansarda di un edificio presso un fitto bosco di pini. I padroni di casa somigliano a una comunità di hippy americani invecchiati degli anni Sessanta. [...] Una sera, attraversando il passo Roxbury, siamo andati a trovare i professori Vladimir e Lidija Frumkin. L'intelligencija si era radunata da loro per delle letture. Nel programma della serata c'era Saša Sokolov con alcuni estratti dal suo nuovo romanzo *Palisandrija*. L'autore era piuttosto preoccupato: pare che fosse la sua prima lettura in pubblico, la presentazione di un volume di cinquecento pagine a cui aveva dedicato i suoi anni nel Vermont. [...] L'estratto si rivelò un pezzo di prosa metaforica, un totale gioco linguistico. Molti rimasero stupiti notando quanto addentro alla cultura e alla lingua russa si trovi quest'uomo che talvolta per mesi non vede un russo, che è sposato con un'americana e che parla più in inglese che in russo ormai. «Non temo affatto il distacco dalla *stichija* linguistica, – dice Saša Sokolov, – il mio russo non mi abbandonerà mai»¹ [d. Aksënov 1987: 268].

Sempre Aksënov sarà il moderatore di un panel dedicato a «Sasha Sokolov and the Avant-Garde» all'annuale convegno Aatseel nel dicembre del 1984, alla presenza dello scrittore. Intanto, nello stesso anno e anche nel biennio successivo la BBC e «Voice of America» trasmetteranno in diretta radio letture dei romanzi di Sokolov.

Palisandrija esce nell'aprile del 1985 con le uniche ultime modifiche apportate l'anno precedente in conseguenza della morte del segretario del PCUS Andropov, uno dei personaggi centrali dell'opera. In merito agli aspetti formali e grafici, in questo caso, lo

¹ «Карин работает во французском ресторанчике. Саша в основном пишет, иной раз колет дрова, прокладывает лыжню, словом, почти как граф Толстой. За сущие пустяки они снимают две комнаты в мансарде дома, стоящего на отшибе в густом сосновом лесу. Хозяева дома представляют собой что-то вроде коммуны стареющих американских хиппи шестидесятых годов. [...] Однажды вечером мы отправились через перевал Роксбери-Гэп в гости к профессорам Володе и Лиде Фрумкиным. Там собралась интеллигенция на литературные чтения. В программе вечера — Саша Соколов с отрывками из нового романа *Палисандрия*. Автор основательно волновался: кажется, первое чтение на публике, представление пятиотстраничного романа, которому и отданы были вермонтские годы. [...] Отрывок представлял из себя кусок метафорической прозы, полной языковой игры. Поразило многих, насколько глубоко внутри русской культуры и языка находится этот человек, который иной раз месяцами не видит ни одного русского, у которого и жена американка, который и сам уже больше говорит по-английски. «Я совершенно не боюсь отрыва от языковой стихии, — говорит Саша Соколов. — Мой русский никогда от меня не уйдет»».

scrittore si limita a proporre delle varianti per la copertina, pensando anche di chiedere al noto duo artistico di Melamid e Komar una illustrazione del profilo stilizzato del personaggio di Palisandr.

Le prime copie del libro vengono messe in vendita alla conferenza «Russian Writers in Exile» organizzata alla USC. Qui Sokolov interviene con l'essai *Palisandr – c'est moi?*, incentrato sulla sua figura di autore, sulle proprie scelte di scrittura (in particolare, l'insofferenza per il *sjužet* e la scelta di scrivere «senza fretta») e sulla possibile quanto errata identificazione tra finzione e vita personale – il tutto in una chiave poetica e parodica a un tempo:

Quell'inseparabile parte di noi che chiamiamo lettore tenacemente si rifiuta di vedere la differenza tra personaggi e creatori e di distinguere l'invenzione artistica dalla fattografia. Quando a Mosca è comparso il mio primo romanzo una parente molto prossima all'autore si mise ad assicurare i conoscenti che tutto questo io me l'ero inventato e che in realtà non era andata affatto così, perché infatti non avevamo mai pensato di vendere la dacia e io non ero mai andato in città a studiare musica, e poi, cosa più importante: avrebbe mai potuto lei tradire il marito con un qualche insegnante? Mi immagino quante rogne l'aspettano con *Palisandrija*. Ma cosa dite, cosa dite, dirà alle vicine, guardate che lui non si è mai interessato alle vecchie, usciva solo con le ragazze, con T, U, F, Ch, C, Č, Š, Šč. [...] Trovandomi in tale stato di impotenza, mi rivolgo ai critici benevoli perché mi siano testimoni e avvocati e spieghino al tribunale dei lettori che gli scrittori possiedono la capacità di astrarsi dal concreto Io¹ [Sokolov 1986b: 24-25].

Nel semestre autunnale del 1985 Sokolov è assunto come *lecturer* presso l'università di Santa Barbara, dove lavora D.B. Johnson, il quale si sta già occupando in questo periodo di raccogliere articoli, bozze, lettere, appunti per la Sokolov Collection. Lo scrittore infatti non si era mai interessato né si interesserà in seguito alla conservazione dei propri «beni» letterari. Sokolov terrà in quest'ateneo californiano due *lectio/essai*, ovvero *Portret russkogo chudožnika v Amerike – V ožidanii Nobelja (Ritratto di un artista russo in America – In attesa del Nobel)* dedicato alla vita dello scrittore

¹ «Та неотъемлемая наша часть, которую мы называем читатель, упорно не хочет усматривать разницы между героями и сочинителями и отличать художественный умысел от фактографии. Когда в Москве появился мой первый роман, одна из ближайших родственниц автора принялась убеждать знакомых, что я все это придумал и что в действительности все было совсем не так, потому что на самом деле мы никогда и не думали продавать дачу и я никогда не ездил в город заниматься музыкой, а главное - разве она могла бы хоть раз изменить супругу с каким-то там педагогом. Воображаю, какие хлопоты предстоят ей в связи с *Палисандрией*. Что вы, что вы, будет она говорить соседкам, он же никогда не интересовался старухами, он гулял исключительно с девушками - Т, У, Ф, Х, Ц, Ч, Ш, Щ. [...] Обретаясь в таком бессилии, я взываю к доброжелательным критикам, прося их побыть моими свидетелями и адвокатами и объяснить читательскому суду, что писатели обладают способностью абстрагироваться от конкретного Я».

émigré, e *Ključevoe slovo slovesnosti (La parola chiave della letteratura)*, il manifesto letterario in cui eleva il «come» (*kak*) al di sopra del «cosa» (*čto*). Un terzo saggio risulterà invece da una conferenza presso il Rollins College in Florida tenuta a inizio 1986: *Trevožnaja kukolka (La crisalide ansiosa)* ruota attorno al ruolo della lingua per lo scrittore, una casa ma al tempo stesso quasi una prigione. La popolarità dello scrittore è tanto grande in questo periodo che nel 1987 negli Stati Uniti viene aperto il *Fond počitatelej tvorčestva Saši Sokolova* (Fondo degli ammiratori dell'opera di Saša Sokolov).

Unione Sovietica, toccata e fuga

Come dicevamo, nel 1988 Tat'jana Tolstaja porta il nome di Saša Sokolov ufficialmente in Unione Sovietica. Ne parla prima in un'intervista ad Aleksandr Ščuplov sulle pagine di «*Knižnoe obozrenie*» [a. Ščuplov 1988: 4] e poi si fa promotrice della pubblicazione di un estratto di *Škola dlja durakov* in «*Ogonëk*», dedicandovi una breve quanto sentita introduzione [b. Tolstaja 1988: 20-21]. Sokolov quell'estate è in Grecia¹, viene a saperlo e quasi non crede alle proprie orecchie. L'anno successivo il romanzo viene pubblicato per intero sulla rivista «*Oktjabr'*» con commento di Andrej Bitov [b. Bitov 1989: 157-158] e la redazione conferisce all'autore anche l'omonimo premio *Oktjabr'*. Il mensile sovietico «*Inostrannaja literatura*» nel terzo numero del 1989 include un'intervista a Sokolov tra quelle fatte da Čingiz Ajtmatov ai maggiori scrittori émigré, quali Sinjavskij e Aksënov [a. Ajtmatov 1989: 245-246]. Lo stesso anno esce *Meždu sobakoj i volkom* nei numeri di agosto e settembre della rivista «*Volga*», con postfazione di Vladimir Potapov [b. Potapov 1989: 103-107]. L'essai *Obščaja tetrad', ili že gruppovoj portret SMOGa* – scritto quello stesso anno durante un soggiorno in Jugoslavia – viene pubblicato direttamente sulle pagine della rivista sovietica «*Junost'*» [Sokolov 1989e: 67-68]. Mentre negli Stati Uniti si stampa la traduzione di *Palisandrija* (con titolo *Astrophobia*), estratti dello stesso romanzo compaiono in Jugoslavia sulle pagine di «*Književna reč*» e Dubravka Ugrešić ne traduce alcuni passi in croato nell'antologia da

¹ Proprio in Grecia Saša Sokolov afferma di aver lavorato a un quarto romanzo, poi andato perduto in un incendio accidentale.

lei curata *Pljuska u Ruci*¹. Chiamato a ritirare il premio Oktjabr', nonché invitato a intervenire in radio, tv e festival², Saša Sokolov ottiene il visto d'entrata e torna a Mosca. Vi resterà poco meno di un anno con l'attuale moglie Marlene Royle, prima di sentire il bisogno di fuggire, ancora una volta:

Quando nel 1989 sono giunto a Mosca, per un anno ho vissuto cambiando di continuo appartamento, albergo, principalmente perché c'erano dei giornalisti, dei grafomani che mi «rompevano»... erano tutti per qualche ragione interessati a entrare in contatto con me. Io e mia moglie abbiamo contato nove diversi indirizzi che abbiamo cambiato nel giro di un anno. Era come vivere sentendo che ti fanno pian piano a pezzi. E non appartieni più a te stesso. Certo, l'attenzione della gente lusinga (fino ad allora non avevo alcuna esperienza dell'essere interessante per qualcuno), ma dopo qualche settimana ti reggi a stento!... Mosca ti sprema, ti sfianca, ti pare di passare attraverso il tritacarne. Mosca dà tanto, ma si prende anche tanto. Ci sono persone che amano questa vita, se ne sentono ricaricati... Ricordo che vivevamo in un albergo non lontano da Chimki. Pensavamo di essere scappati da tutti, che nessuno sapesse dove eravamo... Ma dopo qualche giorno a mezzanotte bussano alla porta: sulla soglia c'è tutto il Teatro della Taganka. Sono venuti a far due chiacchiere. Vogliono che racconti loro qualche cosa, che mi esibisca. Avevano intenzione di mettere in scena qualcosa. Sono, certo, tutte persone eccezionali, ma io sono scappato per l'ennesima volta, i nostri contatti si sono interrotti. È possibile che si siano offesi...³ [a. Slepynin 2007].

Lasciata Mosca si rifugia nel Vermont e inaugura un periodo, che perdura ancor oggi, in cui si rende, se possibile, ancora più isolato, vivendo appartato e lontano dalla scena pubblica. Seguirà gli impegni della moglie, istruttrice di canottaggio, spostandosi nomadicamente tra la Florida e il Canada. Nei primi anni Novanta lo scrittore scriverà alcuni brevi reportage e bozzetti per la sezione russa di «Radio Canada» che, tuttavia,

¹ Per i riferimenti bibliografici delle traduzioni delle opere di Saša Sokolov si veda la sezione relativa nella Bibliografia, *Opere di Saša Sokolov in traduzione*.

² Partecipa, ad esempio, al Kinofestival' di Mosca quell'anno e viene lì intervistato dalla rivista «Skif. Sputnik kinofestivalja» [a. Černakova 1989].

³ «Когда в 1989 году я приехал в Москву, то в течение года жил, постоянно меняя квартиры, гостиницы, главным образом потому, что меня “доставали” какие-то журналисты, графоманы... все эти люди, которым почему-то было интересно со мной общаться. Мы с женой насчитали девять адресов, которые сменили в течение года. То есть живешь, чувствуя, что тебя немножко рвут на части. И ты уже не принадлежишь себе. Внимание людей, конечно, льстит (до этого у меня не было такого опыта, чтобы я был кому-то интересен), но через несколько недель ты уже едва ходишь!.. Москва высасывает, выкручивает, проходишь будто через какую-то мясорубку. Москва многое дает, но многое и берет. Есть люди, которые это любят, их подзаряжает такая жизнь... Вспоминаю, мы жили в гостинице недалеко от Химок. Думали, ото всех убежали, никто не знает, где мы... А через несколько дней в 12 ночи стук в дверь... На пороге стоит весь Театр на Таганке. Пришли общаться. Требуют, чтобы я что-то рассказал, выступил. Было намерение что-то поставить. Это, конечно, все замечательные люди. Я сбежал в очередной раз, наше общение не продолжилось. Возможно, они обиделись...».

non verranno mai pubblicati a stampa, ma solo letti radiofonicamente¹. Israele rappresenterà inoltre negli anni Novanta e Duemila un nuovo porto tranquillo per lo scrittore: nel 2007 affermerà che «degli ultimi otto anni, circa quattro li ho passati in Israele; ci andavo principalmente per via della lingua»² [a. Slepynin 2007]. Nel Vermont si appassiona allo sci, di cui diviene istruttore, e passa alcune estati a insegnare russo. Racconta:

Allora vivevo nel Vermont, in montagna, lavoravo come istruttore di sci e insegnavo in una scuola estiva russa. Lì ce ne sono due di queste scuole. Sono aperte tre mesi all'anno. In una di esse tenevo solo delle *lectio*, nell'altra insegnavo. Nel Vermont d'estate si radunano gli émigré – professori, insegnanti, figli di emigrati e qualche centinaio di studenti americani, di solito al primo e secondo anno della facoltà di Slavistica. Lì è permesso parlare solo in russo. Solženicyn ogni estate mandava i suoi figli in questa scuola, così che non perdessero la lingua, non stessero a casa in panciulle e si trovassero in un bel contesto. A loro insegnavo russo³ [a. Slepynin 2007].

In questi anni compaiono le prime pubblicazioni in volume in Unione Sovietica e poi in Russia: nel 1990 a Mosca Ogonëk-Variant pubblica i primi due romanzi sokoloviani; nel 1999 a Pietroburgo Simpozium raccoglie tutte le opere – essai compresi – in due tomi. A partire dal 2006 è stata Azbuka a ripubblicare tutte le opere singolarmente e a dedicare un volume a se stante agli essai, adattando a titolo collettivo quello del saggio *Trevožnaja kukolka* [Sokolov 2007a]. Nel 2011, inaspettatamente, Sokolov ha dato alle stampe una nuova opera, *Triptich* (frutto dell'unione di tre componimenti pubblicati negli anni precedenti su rivista), per i tipi di OGI. Proprio questa casa editrice, infine, nel 2013 ha inaugurato una nuova raffinata serie di pubblicazioni accompagnate dalle illustrazioni in bianco e nero dell'artista Galja Popova: *Škola dlja durakov* è uscito nel 2013 (con ristampa nel 2016), *Meždu sobakoj i volkom* nel

¹ Questi reportage audio di «Radio Canada» sono stati raccolti e pubblicati dal giornalista Evgenij Sokolov nel proprio blog (esokoloff.wordpress.com).

² «Из последних восьми лет года четыре я провел в Израиле. Ездил туда в основном ради языка». Sokolov fa qui riferimento alla nutrita comunità russofona israeliana. In questi primi anni Duemila lo scrittore vive anche temporaneamente in Slovenia, tra Isola e Rateče, sul confine italiano (Intervista 2.9 in Appendice).

³ «А когда-то жил в Вермонте, в горах, работал лыжным инструктором и преподавал в летней русской школе. Там две таких школы. Они работают три месяца в году. В одной я только читал лекции, во второй преподавал. В Вермонт на лето собираются эмигранты — профессора, учителя, дети эмигрантов и несколько сот американских студентов, обычно первого-второго курсов с факультетов славистики. Там разрешается говорить только по-русски. Солженицын каждое лето отправлял своих детей в эту школу, чтобы они не забывали язык, не болтались дома и были в хорошей обстановке. Я учил их русскому языку».

2014, *Palisandrija* nel 2018. Delle illustrazioni di Popova lo scrittore si dice più che soddisfatto:

Le illustrazioni di Galja Popova sono bellissime. Lei ha capito tutto e colto tutto. È interessante che gli editori di *Škola* a Taiwan e in Turchia hanno acquistato da Galja tutte le illustrazioni utilizzate da OGI. Significa che anche loro hanno compreso. L'est è l'est. Nel senso, è gente d'intelletto fine¹.

Nel 1996 lo scrittore era intanto brevemente – letteralmente in giornata – tornato a Mosca a ritirare il premio Puškin, di cui era stato insignito per «purezza dello stile, indipendenza del destino, sintesi di prosa classica e contemporanea, sviluppo della tradizione nabokoviana attraverso proprie innovazioni linguistiche, contributo attivo nello sviluppo della letteratura russa»² [a. Vedomosti 1996: 13]. In questa occasione Sokolov legge in pubblico l'essai *Konspekt (Traccia)*, un breve testo particolarmente virtuoso, composto di una sola frase lunga tre pagine che, mentre finge di spiegare perché l'autore non abbia mai scritto testi teatrali, ne dipinge una sorta di canovaccio autobiografico. Si tratta di una

pièce destinata a un numero determinato di voce umane, testimoni del destino di un tale non troppo equilibrato, irrequieto, incline al mutamento di luogo e alla fuga nella lirica che ama la libertà, non è forse uno zingaro, si chiederà, può essere, in parte, almeno nell'anima, come forse ogni russo autentico a cui nelle orecchie è risuonata e continua a risuonare quella chitarra sokoloviana, e in seguito: no, dite quello che volete, ma che noia vivere a questo mondo senza un po' di musica gitana, signore e signori [...]; un giorno triste della tarda giovinezza egli lascia la patria, immaginate, ecco, se ne è andato, giacché ha sentito che era ora di vivere in libera – no, no, «caduta» qui non ci sta affatto bene, spesso suona poco estetico e di frequente risulta proprio deplorabile – era ora, fratello, era ora di vivere in libera, no, libero movimento, libero ed eterno, come il grande mugnaio di Wienerwald, e girando per il mondo divenire eroe dello spazio, e non di un qualche tempo, propriamente parlando, e se non eroe allora divenire semplicemente un eterno studente della facoltà delle peregrinazioni, e continuare a creare, continuare a pensare, ma non uno studente troppo povero, Signore, se possibile, giacché la povertà toglie alla peregrinazione ogni delizia, in verità Ti dico, e così procedette come aveva pensato, procedette finché lungo i suoi percorsi non estenuò la propria anima, non ebbe nostalgia delle romanze di casa, dei vecchi amici, e con l'intenzione di tornare si presenta alla stazione, compra il biglietto, ma, letteralmente il minuto

¹ «Иллюстрации Гали Поповой прекрасны. Она все поняла и все уловила. Интересно что издатели *Школы* на Тайване и в Турции купили у Гали все рисунки которые использовало ОГИ. Значит они тоже все поняли. Восток есть восток. В смысле тонкие люди» (Intervista 2.1 in Appendice).

² «Чистота стиля, независимость судьбы, синтез классической и современной прозы, развитие набоквской традиции своими языковыми новациями — активный вклад в развитие русской литературы».

prima della partenza, il suo pensiero inizia ad agitarsi ed egli cade in una totale indecisione: sarà il caso di partire? vale forse la pena? e in questo momento la narrazione si spezza: le voci per qualche motivo sono scomparse, e poiché non sono riapparse la mia pièce non è conclusa, ma non è nulla, mi tranquillizzo, non è nulla, quando Melpomene finalmente mi sorriderà da solo ideerò il destino dell'eroe, lo ideerò e lo interpreterò fino alla fine, teatro dell'immaginazione, [...], terminare l'appunto ha poco senso, mi pare, l'incompiutezza qui è più adatta della compiutezza, nella speranza di non sbagliarmi ho l'ardire di dedicare questa mia cosa in molti sensi autobiografica a tutti quelli che, leggendo i miei libri, hanno avuto fede nel vostro umile servo come in uno scrittore e l'hanno elevato al rango di poeta laureato del premio Puškin, e a quelli che hanno avuto fede in me ancora quando non avevo pubblicato nulla e non ero ancora andato da nessuna parte, amici miei, amici delle lettere russe, illustri signore e signori, la vostra attenzione e sostegno mi sono indicibilmente cari, vi ringrazio¹ [Sokolov 1999b: 424-427].

¹ «Пьеса для определенного числа человеческих голосов, свидетельствующих о судьбе кого-то не слишком уравновешенного, мятущегося, склонного к перемене мест и к побегу в вольнолюбивую лирику, да не цыган ли он, спрашивается, вероятно, отчасти, по крайней мере, в душе, как, быть может, любой настоящий русский, у коего Соколовская та гитара в ушах как звенела, так и звенит, и ниже: нет, что там ни говорите, а скушно на этом свете нам без хорошей цыганщины, дамы и господа [...], некий ненастный день поздней молодости он из отечества уезжает, вообразите, ну, вот и уехал, ибо почувствовал, что пора жить в свободном - нет-нет, падение было бы тут не совсем уместно, оно ведь нередко смотрится не особенно эстетично и зачастую заканчивается вполне плачевно - в свободном пора, брат, пора жить в движенье, в свободном и вечном, великому мельнику из Виннервальда подобно, и колеся по свету, стать героем пространства, ибо какого еще там времени, собственно говоря, а не героем, так просто студентом стать факультета скитаний вечным, и все сочинять, все мыслить, но только не слишком бедным студентом, Господи, если можно, ибо бедность лишает скитания всякой прелести, истинно Тебе говорю, и поступал по задуманному, поступал, пока на путях своих не утомился душой, не соскучился по домашним романсам, по старым приятелям, и в намеренье возвратиться является на вокзал, покупает билет, но, буквально за минуту до отправления, мысль его начинает метаться, он впадает в полную нерешительность: ехать ли, стоит ли, и в этот момент повествование обрывается: голоса почему-то пропали, и поскольку вновь не возникли, постольку пьеса моя не завершена, но ничего, успокаиваю я себя, ничего, когда Мельпомена мне наконец улыбнется, я сам домыслю судьбу героя, домыслю и доиграю, воображения театр, [...], конспект же дописывать вряд ли стоит, мне кажется, незавершенность тут более к месту, чем завершенность, в надежде, что здесь я не ошибаюсь, осмеливаюсь посвятить эту во многом автобиографическую вещь всем тем, кто, прочтя мои книги, поверили в вашего покорного слугу как в писателя и произвели его в ранг пушкинского лауреата, и тем, кто верили в меня с тех пор, когда я еще ничего не опубликовал и никуда пока не уехал, друзья мои, друзья словесности русской, милостивые государыни и государи, ваше внимание и поддержка мне несказанно дороги, я благодарю вас». La *Sokolovskaja gitara* è, oltre che un gioco di parole attorno al cognome dell'autore, una famosa romanza russa dedicata a una famiglia zingara che si esibiva al ristorante Jar di Mosca, che viene citato poco oltre in *Konspekt*. «Соколовский хор у Яра / был когда-то знаменит. / Соколовская гитара / до сих пор в ушах звенит» canta il ritornello.

Eterno studente della facoltà delle peregrinazioni

Esito dei soggiorni israeliani e delle relazioni ivi intessute sono le ultime pubblicazioni sokoloviane: tra 2006 e 2010 lo scrittore pubblica cinque diversi testi sulla rivista «Zerkalo», di base a Tel Aviv.

Il primo di questi è *O drugoj vstreče (A proposito di un altro incontro)*. Come indicato in calce, «il testo è stato inviato da Saša Sokolov appositamente per essere letto da I. Vrubel'-Golubkina in occasione della serata in onore di A. Gol'dštejn, a Tel Aviv presso il salone Beit-Leyvik il 26.10.2006¹» [Sokolov 2006a: 171]. *O drugoj vstreče* è costruito in risposta a *Ob odnoj vstreče (A proposito di un incontro)*, un breve appunto inserito da Gol'dštejn nel suo *Aspekty duchovnogogo braka (Aspetti di un matrimonio spirituale, 2001)* e inerente proprio al suo primo incontro fortuito con lo scrittore émigré e sua moglie Marlene². In questo testo, Gol'dštejn ricorda di come Sokolov visse quasi in incognito da qualche mese a Tel Aviv e rifuggisse i giornalisti e le interviste, tanto da mettere subito in chiaro che sarebbe andato a trovarlo a patto di non finire in qualche pubblicazione o registrato su nastro:

Non chiami nessun altro, la gente spesso promette di non invitare esterni e poi nella stanza si ritrovano una ventina di persone, sotto al tavolo c'è un registratore, tutto viene registrato e travisato, e poi vienine tu a capo³ [d. Gol'dštejn 2001: 207].

Gol'dštejn descrive poi la piacevole serata:

Mi si è impresso nella memoria ciò di cui parlammo, una volta preso a mangiare e a bere nel crepuscolo, nell'ora *inter canem et lupum*, e finito ben oltre mezzanotte, ma la situazione di Sokolov, già tanto velato di eremitaggio randagio che la traiettoria del suo eremo mobile, simile alle peregrinazioni di un guerriero

¹ «Текст прислан Сашей Соколовым специально для прочтения И. Врубель-Голубкиной на вечере, посвященном А. Гольдштейну, в Тель-Авиве в зале Бейт-Левик 26.10.2006 года».

² Gol'dštejn in questo testo si sofferma anche a descrivere Marlene: «Marlene indossava una giacca con taglio semplice, pantaloni di tela grezza, scarpe da ginnastica; la sua origine contadina, l'infanzia nella fattoria, la capacità di cavalcare ed educare i cavalli, la giovinezza sportiva di vice-campionessa, il carattere schietto, l'incontro premeditato con il futuro marito legato alla versione inglese di *Palisandrija*, subito dopo aver finito di leggere il romanzo del cui autore Marlene nulla sapeva» («Одета Марлин была в грубую куртку, холщовые брюки, кроссовки; сельское происхождение ее, детство на ферме, умение объезжать и воспитывать лошадей, спортивная вице-чемпионская юность, внятный характер, предрешенность встречи с будущим мужем, соткавшимся из английской версии *Палисандрии*, сразу же вслед за тем, как было окончено чтение романа, об авторе которого Марлин никогда прежде не ведала») [d. Gol'dštejn 2001: 207].

³ «Больше никого не зовите, люди часто обещают, что не пригласят посторонних, а в комнату набивается человек двадцать, под столом диктофон, все записано и перевернуто, потом расхлебывай».

solitario, risultava nascosta agli occhi del mondo, questa situazione rimase per me indistinta. Non si nascondeva lui, era vivace e bramoso di dialogo, e perché tacere se si è invitati a parlare; semplicemente il suo destino, intrecciato tra posizioni obbligate e volontà personale, era fatto di materiale impenetrabile, a sua volta avvolto in un tessuto scuro, e interpretare questo destino in maniera corretta non sapevo, non ne ero capace, tutto in esso si annebbiava, si confondeva, come una medusa in un banco di sabbia. [...] Prima di parlare con Sokolov avrei ritenuto assurda l'idea che uno scrittore del suo calibro e con un tale mito letterario-biografico, approcciandosi a una persona insignificante, potesse essere così naturalmente semplice, cordiale, così privo di presunzione, di ebbrezza per il proprio ruolo. In Saša c'era l'orgoglio di chi erra libero, dell'animale che tiene alla propria indipendenza e non c'era affatto quel capriccioso, permaloso autocompiacimento che mi avevano versato addosso a piene secchiate e che mi continuano a versare addosso scrittori dalle non più elevate qualità, e quando mi stupii di ciò, allora pensai che in caso contrario egli sarebbe divenuto autore di tutt'altre opere. [...] Se la mia opinione personale risulta interessante per qualcuno, rendo noto che decorerei Sokolov della palma d'oro di miglior scrittore russo dell'età contemporanea, vero è che di palme da noi ne crescon molte¹ [d. Gol'dštejn 2001: 207-212].

Aleksandr Gol'dštejn si spegnerà a Tel Aviv nel luglio del 2006 e Saša Sokolov deciderà di rispondere al vecchio amico con *O drugoj vstreče*. Lo scrittore in questo testo introduce il discorso citando velocemente il primo incontro casuale narrato da Gol'dštejn e poi si concentra su un loro secondo incontro, anch'esso fortuito. Tuttavia, si preoccupa prima di tutto di apprezzare apertamente le doti dell'amico e collega scrittore, così come Gol'dštejn aveva fatto in chiusura al suo appunto:

Permettetemi di condividere con voi la mia ammirazione per questi [suoi] testi. Mi piacerebbe definirli i migliori esempi di quel senza dubbio particolare genere di letteratura il quale, come ritengo da ormai molti anni, si deve chiamare

¹ «Я запомнил, о чем говорили мы, начав есть и пить в сумерках, между собакой и волком, завершив крепко за полночь, но обстоятельства Соколова, уже настолько запорошенного бродячим отшельничеством, что траектория его передвижного скита, подобно скитальчествам воина-одиночки, скрылась от глаз мира, – обстоятельства эти остались для меня неотчетливыми. Он не таился, был оживлен и охотлив для речи, и зачем отмалчиваться, если вызвался говорить; просто сама судьба его, в сплетении вынужденных положений и личной воли, была сделана из непроницаемого материала, вдобавок завернутого в темную ткань, и правильно истолковать эту судьбу я не мог, не умел, все в ней туманилось, таяло, как медуза на отмели. [...] До разговора с Соколовым я посчитал бы вздорной выдумкой, что писатель его калибра и литературно-биографического мифа, обращаясь к непримечательному лицу, может быть так естественно прост, приветлив, так свободен от высокомерия, от упоения ролью. В Саше была гордость вольно бродящего, берегущего свою независимость зверя и ни на йоту капризного, обидчивого самодовольства, которым меня полными ушатами окатывали и продолжают окатывать сочинители не самых великих достоинств, а когда я этому удивился, то подумал, что в другом случае он стал бы автором иных произведений. [...] Если кому интересно частное мнение, оповещаю, что я бы наградил Соколова пальмовой ветвью лучшего русского писателя современности, благо пальм растет у нас много».

proezija. In essi si trovano capacità rarissime. Per esempio, la capacità di moderare, e anche ridurre a nulla le contraddizioni tra il cosa e il come. La capacità al momento necessario di sopprimere questo stesso cosa e comunque conservare l'equilibrio dinamico della scrittura. La capacità di ristrutturare lo spazio della narrazione in modo tale che il lettore non possa nemmeno per un secondo dubitare che l'*existence* sia proprio ciò che è ora e qui, su questa pagina¹ [Sokolov 2006a: 169].

L'episodio che Sokolov ricorda è il seguente:

luogo dell'azione: un caffè vicino a Carmel; si parlava in parte di Afula, da cui ero appena tornato. Buttato giù qualcosa di raffinato, io mi lasciai andare estetizzando e mi lagnai della gita che in pratica non era riuscita giacché il castello cavalleresco di quei luoghi era piuttosto noioso e la città abbastanza scialba. Aleksandr provava compassione per i miei guai e suggerì di dare una lezione ad Afula, di punirla per la sua ripugnanza con l'ironia, persino con quella a tratti amara, ricorrendo per questo al genere dell'epigramma caustico, possibilmente secondo lo spirito di Roma antica. E perché di Roma antica? – non avevo afferrato l'idea. Così sarà più incisivo, disse Aleksandr, e poi Afula rima benissimo con Catullo, in particolare se preso all'accusativo o al genitivo. Ciò che è vero è vero, ma Catullo ha forse onorato la nostra riva con un suo soggiorno? – chiesi al coautore. Non ha alcun significato, replicò il mio collega, giacché nessuno sa nulla per certo riguardo a Catullo, solo banali congetture, perciò la correttezza storica qui non c'entra, tanto più che noi, poeti, o forse proeti, siamo uccelli per definizione liberi² [Sokolov 2006a: 169-170].

I due si mettono quindi a comporre questo epigramma rimato, finché Gol'dštejn non deve rientrare a casa.

¹ «Позвольте мне поделиться с вами своим восхищением этими [его] текстами. Я хотел бы определить их как лучшие образцы того несомненно особого рода изящной словесности, что, как мне представляется уже много лет, следовало бы называть проэзией. В них явлены редкостные умения. Например, умение сгладить, а то и свести на нет противоречия между что и как. Умение в нужный момент упразднить это самое что и при том сохранить динамическое равновесие письма. Умение обустроить пространство повествования таким образом, чтобы читающий ни на секунду не сомневался, что экзистенс – это именно то, что теперь и тут, на текущей странице».

² «Место действия: кафе близ Кармеля, – речь, в частности, шла об Афуле, откуда я только что возвратился. Хлебнув чего-то изысканного, я пустился эстетствовать и посетовал, что экскурсия в принципе не удалась, ибо тамошний рыцарский замок довольно нелюбопытен, а город достаточно неказист. Александр отнесся к моим заботам с сочувствием и предложил проучить Афулу, подвергнуть ее за невзрачность иронии, пусть где-то даже и горькой, прибегнув для этого к жанру язвительной эпиграммы, желательнее в древнеримском духе. А почему в древнеримском? – не уловил я идеи. Так будет значительнее, сказал Александр, а кроме того, Афула отлично рифмуется с Катуллом, особенно если он взят в винительном и родительном. Что верно, то верно, но разве Катулл удостоил наш берег своим пребыванием? – спросил я соавтора. Не имеет значения, возражал коллега, поскольку доподлинно о Катулле никто ничего не знает, сплошные догадки, поэтому историческая щепетильность тут неуместна, тем паче что мы, поэты, проэты ли, птицы по определению вольные».

Levigheremo un'altra volta, designò lui, di nuovo ci incontreremo da qualche parte e ci metteremo a levigarlo. Allora gli dissi: non si preoccupi, lo levigherò io, se non è contrario, da solo, e nel prossimo futuro. Ma, come spesso accade da queste parti, com'è come non è, non mi mai è riuscito di portare a termine questa nostra cosa comune, com'è come non è, non sono mai riuscito a rimetterci mano, mai, com'è come non è, proprio come spesso in Nikolaj Vasil'evič [Gogol'], e anno dopo anno. Ma ecco ho saputo di questa serata e mi sono reso conto che quella promessa fatta ad Aleksandr andava immediatamente mantenuta. E ho agito di conseguenza. E forse non è importante che sia stata mantenuta con tanto ritardo, non è importante, non è poi un segreto che in fin dei conti tutto più o meno si avvera, tutto si sistema, trova ascolto e necessariamente si aggiusta. Solo, sapete cosa è successo? Nel processo di levigatura la nostra cosa comune da epigramma si è trasformata in qualcosa di diametralmente opposto, in qualcosa di simile a un encomio. Mi permetto di chiamarla così: Encomio ad Afula¹ [Sokolov 2006a: 170].

Mentre questo testo verrà letto a Tel Aviv, Sokolov infine promette di leggerlo a Venezia ironicamente recitandolo all'«amico di Catullo» Brodskij:

Invio questo componimento da Venezia. Ve lo leggerà la gentile signora Irina Vruble'-Golubkina, mentre il sinceramente vostro Sokolov in gondola – cosa pensavate, bisogna far onore alla propria reputazione, è necessario adeguarsi, lo stile è lo scrittore – egli in gondola si dirigerà verso San Michele e declamerà il testo al vecchio Iosif. Spero che il maestro approvi. Dopotutto, egli è così amico di Catullo² [Sokolov 2006a: 170].

Segue quindi il testo diviso in strofe particolarmente rimato con ritmo ternario e notevole uso di giochi fonici:

чтоб повидать катулла
заехал я в афулу

per vedere catullo
mi recai ad afullo³

¹ «Отшлифуем позже, наметил он, снова где-нибудь встретимся и отшлифуем. Тогда я сказал ему: не беспокойтесь, я отшлифую, если не возражаете, сам, и в ближайшем же будущем. Но, как это часто случается в данной юдоли, довести нашу общую вещь до ума все как-то не удавалось, все как-то не доходили руки, все как-то так, словно где-то у Николая Васильевича, причем год за годом. Но вот я услышал о вечере и осознал, что данное Александру обещание выполнить надо незамедлительно. И поступил по осознанному. И наверно, неважно, что с таким опозданием, неважно, разве секрет, что в конечном счете все более или менее сбудется, все обойдется, услышится и непременно уладится. Только вы знаете, что случилось? В процессе шлифовки наша общая вещь из в общем-то эпиграммы преобразилась в нечто диаметральное, в нечто вроде похвального слова. Позволю себе так ее и назвать: Похвальное Слово Афуле».

² «Я посылаю это стихотворение из Венеции. Вам его прочтает милостивая государыня Ирина Врубель-Голубкина, а искренне ваш Соколов на гондоле – а вы как думали, марку надо держать, приходится соответствовать, стиль – это писатель – он на гондоле отправится на Сан-Микеле и продекламирует текст старине Иосифу. Надеюсь, маэстро одобрит. Он ведь так дружен с Катулло».

³ Nella traduzione da me proposta, per esigenze foniche della lingua italiana, la cittadina di Afula è rinominata Afullo.

а в ней так много мулов
как умников в метуле
как мореходов в пуле
вот так там много их

а так как эти мулы
обличьем все катуллы
то самого катулла
с его немного снулой
улыбкой а ла сулла
не различить средь них
вот так и получилось
случилось приключилось
ни дать ни взять примнилось
что будучи в афуле
не встретил я катулла
зато составил стих

афула ты афула
гульлива и вольна
бродя с моей фриулой
прокудливой хатулой
я не узнал катулла
бульварах твоих на

и вот сажусь на стуло
и думаю сутуло
зловредная акула
как ты меня обула
надежды обманула
вотще питал я их

и все ж как тот абдулла
хваляю тебя за мулов
хваляю хвалою брата
за них таких лохматых
таких слегка горбатых
зато почти крылатых
утунченных таких

и хоть ты несмазлива
шепчу тебе я viva
афула full of мулов

tanti muli contai
quanti i dotti a metulla
quante le chiatte a pola
ecco quanti ve n'è

e poiché questi muli
paion tutti catulli
ne esce che quello vero
dal riso suo serio
che ricorda un po' silla
poi tra loro non brilla
e così è proprio stato
m'è successo m'è capitato
tale e quale m'è parso
tra le vie dell'afullo
non trovai il mio catullo
ma la musa mi disse

afullo tu afullo
tu vagabondo e franco
errando con friula
la mia profana gatta¹
non conobbi catullo
lungo i viali alberati

ed ecco – mi siedo
e medito ingobbito
cattiva pescegatta
come m'hai conciato
le speranze tradisti
che ho nutrite vane

e pur come abdúllah
lodo te per i muli
con lode del fratello
per lor di tutto vello
così un po' ricurvi
e se pur quasi alati
lor pasciuti e tarchiati

tu sei proprio sgraziato
ma ti mormoro un viva
afullo full of muli

¹ Nell'originale *hatula*, gatta in ebraico. Il riferimento alla regione del Friuli è voluto (Intervista 2.8 in Appendice).

афула мулов full of
афула лебедива
афула liebe dich [Sokolov 2006a: 171]

afullo muli full of
afullo cign-divino
afullo ich liebe dich

Sulla rivista «Zerkalo» esce, nel numero successivo dello stesso anno, un altro brevissimo e graficamente straniante contributo, firmato Saša Sokolov, *Duende*.

Саша Соколов

ДУЭНДЕ*

памяти Энкарнасьон Лопес Хульвес
по прозвищу Архентинита,
танцовщицы канте фламенко

¿ А ?

Август 2005 года
Аркос-де-ла-Фронтера
Андалусия

* Из цикла Испанские Опыты

Il riferimento piuttosto preciso al poeta spagnolo Federico García Lorca¹ – del *Duende* forse il maggior cantore e teorico – è reso in questo testo ancora più evidente

¹ *Duende* non è l'unico momento nell'opera di Sokolov in cui compare l'ombra lorchiana. Nel saggio lirico *Ključevoe slovo slovesnosti (La parola chiave della letteratura)*, lo spagnolo viene richiamato attraverso la citazione di Andrej Voznesenskij e del suo omaggio poetico *Ljublju Lorku (Amo Lorca)*. Anche nel saggio *Obščaja tetrad', ili že Gruppovoj portret SMOGa (Quaderno condiviso, o Ritratto di gruppo degli SMOG)* Sokolov riporta in maniera obliqua, senza nominare Lorca direttamente [b. Boguslawski 2012: 156], alcuni versi della poesia *Gazzella della fuga (Gacela de la Huida, 1936)*: «Нет людей, чтоб возле колыбели конских черепов не вспоминали» («non c'è chi toccando un neonato dimentichi i teschi immobili di cavallo»; traduzione a cura di Carlo Vo, *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 2001, p. 709) [Sokolov 1989e: 68]. Infine, anche nell'ultima opera *Triptich* Sokolov rende quasi un omaggio al poeta spagnolo: «гитары ночной и бессонной, / бессонной и беспощадной, плачущей в честь / эвиты и анхелиты, пэпиты и рио-риты, / а также во имя друга их смуглой, / их сладкогубой, их скалозубой юности / федерико гарсиа, ай» («di una chitarra notturna e insonne, / insonne ed impietosa, che piange in onore / di evita e angelita, di pepita e rio-rita, / e anche nel nome dell'amico della loro abbronzata, /

dalla breve dedica che apre il componimento in alto a destra: «alla memoria di Encarnación López Júlvez / detta la Argentinita / ballerina di cante flamenco¹». Inoltre, il paratesto comprende una data e soprattutto un luogo, che non possono che confermare il rimando a García Lorca: «agosto 2005 / Arcos de la Frontera / Andalusia». Il punto di domanda rovesciato è un ulteriore marchio spagnoleggiante del testo. Sokolov stesso, da me intervistato, ha affermato: «*Duende* è chiaramente il risultato della mia passione per Lorca e in generale per la cultura spagnola»².

A questi due testi segue la pubblicazione su «Zerkalo» nel 2007, 2009 e 2010 dei tre testi che, uniti, costituiranno il trittico *Triptich* [Sokolov 2011]: *Rassuždenie* (*Discorso*), *Gazibo* (*Gazebo*), *Filornit* (*Filornita*). I prossimi capitoli di questa tesi tratteranno di essi più nel dettaglio.

Gli ultimi anni Sokolov li passa, come dicevamo, in eterno e irrequieto stato nomadico, visitando ora Israele³, ora il Canada, ora saloni e festival letterari come quello

ruggente giovinezza dalle labbra dolci, / federico garcía, ay») [Sokolov 2011: 21]. La presenza di reminiscenze lorchiane nell'opera di Saša Sokolov indica non solo una comprensione e ammirazione dello scrittore russo per il poeta spagnolo, ma evidenzia anche una certa affinità di visioni tra i due. La centralità della tematica della morte, intesa soprattutto in chiave creativa, accomuna indubbiamente i due scrittori, così come l'unione delle arti, che prestano alla scrittura le loro forme musicali e pittoriche. La vaghezza rappresentata dalla musica – così centrale in Lorca – si ripercuote nella poesia, come mette in guardia Lorca nel prologo a *Impresiones y paisajes*: «amico lettore, se leggerai per intero questo libro, vi noterai una certa indeterminatezza e una certa malinconia» [cit. in d. Caravaggi 1980: 39-40]. Indeterminatezza che non a caso avvolge interamente anche l'intera poetica sokoloviana. Infine, come il *cante jondo* è una «tradizione melica ove domina la percezione della dolente solitudine umana» [d. Caravaggi 1980: 53], entrambi Lorca e Sokolov si fanno di questa solitudine, ognuno a suo modo, cantori.

¹ Sokolov descrive tuttavia la Argentinita come ballerina di flamenco e non nomina quelle sue doti canore che Lorca stimava. Inoltre, lo scrittore pare mancare di comprendere la distinzione, per Lorca fondamentale, tra *cante flamenco* e *cante jondo*, forse rimasto colpito soprattutto dal «colore locale» generale dell'Andalusia «flamenca» che visita nei primi anni Duemila. La distinzione sta invece per Lorca proprio nel colore «locale» e «spirituale» dei due canti [d. Lorca 2001: 1018]. Il *cante jondo* è un canto primitivo, «il più vecchio di tutta Europa che porta nelle sue note la nuda e rabbrividente emozione delle prime razze orientali» [d. Lorca 2001: 1019]. È questo il canto del *Duende*, vicino al «trillo dell'uccello, al canto del gallo e alle musiche naturali del bosco e della fonte» [d. Lorca 2001: 1019], «profondo più di tutti i pozzi e di tutti i mari», «quasi infinito» [d. Lorca 2001: 1024]. Così come il *Duende* «non sta nella gola», ma «monta dentro, dalla pianta dei piedi» [d. Lorca 2007: 13] e va risvegliato «nelle più recondite stanze del sangue» [d. Lorca 2007: 15], così il *cante jondo* inizia con un grido terribile, seguito da una frase che tende al «singhiozzo, lacrima sonora sul fiume della voce» [d. Lorca 2001: 1019]. Forse, la *A* sokoloviana, racchiusa tra i due punti di domanda, è proprio questo urlo primordiale, questo Aleph del suono e della comunicazione umana, pari al «primo pianto» e al «primo bacio» [d. Lorca 2001: 1024].

² «*Дуэнде* конечно результат моей увлеченности Лоркой и вообще испанской культурой» (Intervista 2.1 in Appendice).

³ Qui Irina Vruble'-Golubkina nel 2011 realizza una delle ultime – e più ricche – interviste, pubblicata su «Zerkalo» il 31 ottobre. Dalle parole di Sokolov si evince con quale passione lo scrittore ancora segua le nuove linee della letteratura russa: mentre non pare apprezzare particolarmente Vladimir Sorokin e Pavel Pepperštejn (definisce il suo *Mifogennaja ljubov' kast* letteralmente una «*kaša*»), Sokolov esprime ammirazione per la giovane generazione nelle figure di Michail Šiškin (non a caso visto da alcuni come erede della linea sokoloviana [b. Orobij 2012]), Denis Osokin, Maksim Gureev e Mariam Petrosjan, il cui

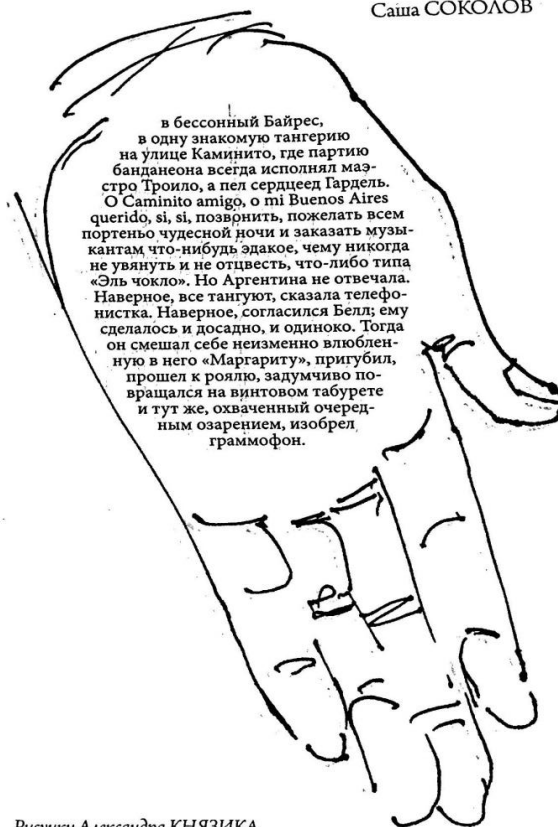
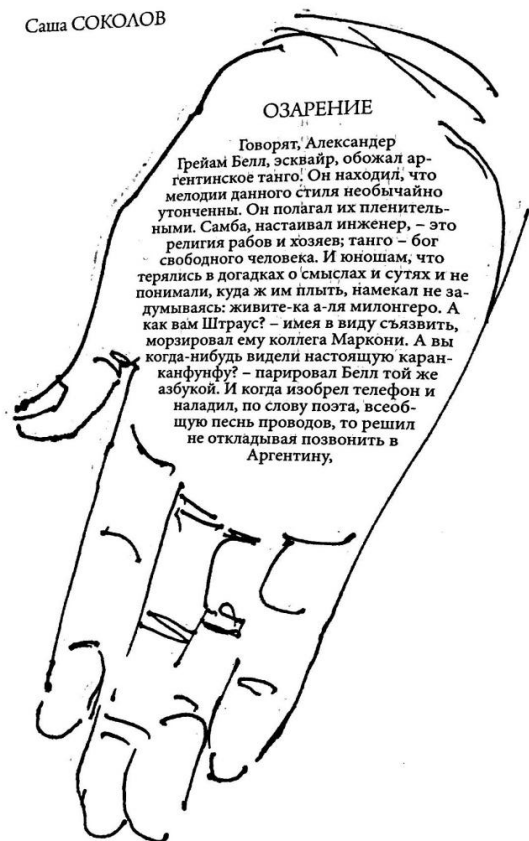
di Torino nel 2011, ora amici di vecchia data come lo *smogist* Vladimir Alejnikov nella sua dacia di Koktebel' nell'estate nel 2007¹. Sembra che da qualche tempo sia ormai fisso in Canada²; proprio nella cittadina di Whistler, a nord di Vancouver nella British Columbia, è stato girato l'ultimo documentario *Saša Sokolov – poslednij russkij pisatel'* (2017).

A *Triptich* non sono seguite ulteriori pubblicazioni, se si esclude la partecipazione di Sokolov al numero speciale dedicato ai novant'anni della rivista «Oktjabr'», uscito nel 2014. Quasi cento scrittori russi risposero allora alla chiamata della redazione inviando dei contributi tanto brevi da poter esser inseriti all'interno del palmo di una mano disegnato: l'originale progetto di «Oktjabr'» era infatti intitolato *Rasskaz s ladon'*, letteralmente «un racconto lungo un palmo». Il testo di Saša Sokolov è intitolato *Ozarenie (Illuminazione)* e si sviluppa su due palmi aperti – è l'unico intervento di questa lunghezza.

Dom, v kotorom... (*La casa in cui...*) egli definisce un «romanzo eccezionale» («замечательный роман») [a. Vrubel'-Golubkina 2011]. Ancora, Sokolov ammira molto l'opera del suo ultimo editore, Maksim Amelin, a sua volta poeta: «nelle ore libere leggo *Gnutaja reč'* (*Discorso flesso*). Molti testi sono di una rara bellezza, alcuni sono semplicemente stupendi. [...] All'inizio dell'inverno l'ho eletto libro da comodino e me lo sono gustato non poco, prima di prender sonno. E continuo a farlo da allora» («в свободные часы читаю *Гнутую речь*. Многие тексты редкостно хороши, иные просто изумительны. [...] В начале зимы я назначил ее своей прикроватной книгой и упивался ею отнюдь не мало на сон грядущий. И поступаю так до сих пор») [d. Amelin 2017: 40].

¹ A questo periodo in Crimea risale anche il breve documentario *A pejzaž bezuprečen...*, regia di Maksim Gureev (2007).

² Lo scrittore afferma di abitare dal 2016 presso Montréal (Intervista 2.8 in Appendice).



Рисунки Александра КНЯЗИКА

Illuminazione

Dicono che sir Alexander Graham Bell adorasse il tango argentino. Trovava le melodie di questo genere musicale estremamente raffinate. Le riteneva ammalianti. La samba, insisteva l'ingegnere, è la religione degli schiavi e dei padroni; il tango è il dio dell'uomo libero. E ai giovani, che si struggevano su sensi ed essenze della vita e non capivano da che parte andare, suggeriva senza pensarci troppo sopra: vivete come i *milongueros*. E cosa vi pare di Strauss?, volendo fare del sarcasmo gli comunicò in codice Morse il collega Marconi. E voi l'avete mai visto un vero caracanfunfà¹?, replicò Bell con lo stesso alfabeto. Quando inventò il telefono e

¹ Qui, probabilmente, Sokolov crea un neologismo unendo la parola polacca *karakan* (scarafaggio) al tedesco *fünf* (cinque).

accomodò, secondo le parole del poeta¹, il *canto general* dei fili, egli decise senza esitazione di chiamare in Argentina, a Baires², in una *tanguería* di sua conoscenza sulla rua Caminito, dove il maestro Troilo suonava sempre uno spartito per *bandoneón* e dove cantava il rubacuori Gardel³. *O Caminito amigo, o mi Buenos Aires querido, sí, sí*, chiamare, augurare a tutti i *porteños* una notte meravigliosa e richiedere ai musicisti qualcosa che non secchi, che non sfiorisca, qualcosa tipo *El choclo*. L'Argentina, tuttavia, non rispose. Forse stanno tutti ballando il tango, disse la centralinista. Forse, asserì Bell; si sentì deluso e solo. Allora si preparò una fedelmente innamorata di lui «Margarita», la portò alle labbra, si diresse al pianoforte, pensieroso ruotò sullo sgabello girevole e proprio lì, catturato dall'ennesima illuminazione, inventò il grammofono [Sokolov 2014a: 14-15].

¹ Pablo Neruda.

² Come viene spesso chiamata, in maniera informale, Buenos Aires.

³ Sokolov si riferisce qui ad Aníbal Carmelo Troilo e Carlos Gardel.

CAPITOLO DUE

«Chi scrive così a trent'anni non può che diventare un grande scrittore»:

il panorama critico attorno a Saša Sokolov

All'indomani della pubblicazione del primo romanzo del giovane e sconosciuto Saša Sokolov, tanto la critica occidentale quanto quella russa dell'emigrazione non lesinarono le parole per incoronarlo erede della migliore tradizione letteraria mondiale, nonché voce destinata a rinverdire le belle lettere russe. «Chi scrive così a trent'anni non può che diventare un grande scrittore», sosteneva Vladimir Vajdle proprio nel 1976 sulle pagine della rivista parigina «Russkaja mysl'» [b. Vajdle 1976: 10]¹. Nabokov stesso ne celebrò il talento in maniera per lui inconsueta e le sue parole – «обаятельная, трагическая и трогательнейшая книга» (un libro affascinante, tragico e incredibilmente commovente) – hanno da allora accompagnato ovunque *Škola dlja durakov*. Sia la critica più accademica che i colleghi scrittori – la cosiddetta critica della «cerchia vicina» [b. Komarova 2016: 101] – apprezzarono all'unisono questo primo romanzo, sottolineandone aspetti diversi. I rappresentanti della prima ondata di emigrazione videro in Saša Sokolov un proprio erede, quelli della terza ondata lessero il romanzo come un testo dedicato alla loro generazione², intriso del loro vissuto [b. Komarova 2013: 85]. A metà tra arcaismo e innovazione, Sokolov marca fin da subito un solco nella letteratura russa, presentandosi allo stesso tempo come figlio della propria epoca e profeta di una rinascita:

Except for siding with the modernists, he did not belong to any of these trends; yet his fiction cannot be understood without youth and rural prose, the reconstruction of history, memoir writing and the return to the autobiographical mode. Stylistically, he combines the roles of the archaist and innovator [b. Matich 1987: 302].

¹ Oltre a recensioni e commenti, in questi anni escono molte interviste e brevi articoli di giornale sulla stampa statunitense dedicati alla figura di Sokolov, nuovo promettente scrittore giunto dall'Unione Sovietica [Jo 1976; De Jonge 1976; Sokolov 1976; Dykstra 1977; Feifer 1977; Greenberg 1977; Monter 1977; Robb 1977; Seltzer 1977; Wolfe 1977; cfr. sezione A della bibliografia].

² Suslov scrisse nel 1977 sulle pagine della rivista tedesca «Posev»: «Questo libro parla della mia generazione» («Просто книга эта написана о моем поколении») [b. Suslov 1977: 59].

In Unione Sovietica si dovette aspettare la fine degli anni Ottanta per poter parlare ufficialmente¹ di *Škola dlja durakov*², un ritardo che ha segnato la critica dell'opera sokoloviana in patria. All'inizio fu soprattutto (ma non solo³) l'ambiente di adozione statunitense – rifugio, dopotutto, per moltissimi intellettuali russi emigrati – ad accogliere calorosamente lo scrittore e a studiarne l'opera.

Il professore Donald Barton Johnson dell'Università di Santa Barbara divenne presto il suo studioso più eminente, seguito da Olga Matich, Alexander Boguslawski (non solo critico, ma anche suo traduttore in polacco e inglese), Aleksandr Žolkovskij⁴. Si tratta di figure centrali, come vedremo, non solo per il panorama critico che si disegna attorno alla sua opera, ma anche per il vissuto personale di Sokolov.

Indubbia, nonostante il ritardo dovuto alla censura sovietica, è stata in ogni caso l'influenza esercitata da Sokolov sulle generazioni di scrittori e poeti russi a lui contemporanee e successive, che hanno potuto apprezzare e studiare le opere dello scrittore prima clandestinamente e poi, a partire dal 1988, anche alla luce del sole. Gli anni Novanta hanno segnato in Russia una «fioritura» editoriale e critica: da un lato si sono presto moltiplicati le analisi e i saggi⁵ dedicati ai testi di Sokolov (numerose anche le tesi di laurea e di dottorato discusse negli atenei della Federazione⁶), dall'altro sempre

¹ Il romanzo, tuttavia, era in qualche modo giunto anche in Urss e veniva letto clandestinamente: una recensione anonima russa dai toni entusiastici giunse oltrecortina già nel 1977 [b. Anonimo 1977].

² Così parlava Tat'jana Tolstaja, intervistata negli Stati Uniti nel febbraio 1988, pochi mesi prima dell'apparizione dei primi estratti del romanzo sulle pagine di «Ogonëk»: «È un incredibile scrittore russo, uno scrittore completamente nuovo che fa cose nuove. Assolutamente moderno. Proprio ora in Russia siamo alla ricerca di uno scrittore moderno dotato di una propria lingua: e lui vive in America. Ma è uno scrittore pienamente russo. Vorrei che i suoi libri venissero pubblicati in Russia e non vedo le ragioni per cui non farlo» («Абсолютно замечательный русский писатель, совершенно новый писатель, делающий новые вещи. Абсолютно современный. Вот мы сейчас ищем нового современного писателя с собственным языком в России, а он живет в Америке. Но это полностью русский писатель. Я бы хотела, чтобы его книги были опубликованы в России, и не вижу никаких причин, почему бы этого не сделать») [a. Kozlovskij 1988: 16].

³ Il romanzo venne tradotto negli anni immediatamente successivi in tedesco e olandese e apprezzato così da un pubblico anche più vasto di quello prettamente russofono. La critica tedesca, in particolare, si mostrò fin da subito ricettiva, proponendo prime recensioni e commenti già a partire dal 1978 [a. Klausenitzer 1978; a. Rakusa 1978; a. Ruhle 1978; b. Ingold 1979a; b. Ingold 1979b; b. von Ssachno 1979].

⁴ Più noto, secondo la traslitterazione anglosassone, come Alexander Zholkovsky.

⁵ Si distinguono i lavori di Michail Berg, Oleg Dark, Vjačeslav Desjatov, Sergej Divakov, Michail Egorov, Galina Ermošina, Evgenij Jablokov, Mark Lipoveckij, Igor' Savel'zon, oltre alle prefazioni e postfazioni alle edizioni russe dei testi di Sokolov redatte da Tat'jana Tolstaja (*Škola dlja durakov* 1988), Andrej Bitov (*Škola dlja durakov*, 1989), Vladimir Potapov (*Meždu sobakoj i volkom*, 1989), Boris Grojs (*Palisandrija*, 1999), Aleksej Cvetkov (*Trevožnaja kukolka. Èsse*, 2007).

⁶ Alcune di queste sono poi state pubblicate sotto forma di articoli e, nel caso di Ekaterina Čeremina, di monografia (cfr. studi di I. Aščeułova, T. Brajnina, M. Egorov, A. Karbyšev, E. Vorob'eva).

più scrittori della vecchia e della nuova guardia hanno sottolineato il loro legame letterario e la propria adesione alla poetica da lui proposta¹. Come scrive Michail Berg:

I suoi romanzi – *Škola dlja durakov, Meždu sobakoj i volkom, Palisandrija* – hanno influenzato in maniera radicale lo sviluppo della nuova prosa russa, al pari, direi, di *Moskva-Petuški* di Erofeev e di *Eto Ja, Edička* di Limonov. Ma se *Venička* ed *Edička* – per motivi diversi – sono sulla bocca di tutti, della prosa di Sokolov si prende solo atto² [b. Berg 1993: 7].

Di questa prosa «si prende solo atto» per la sua complessità; essa pare ritagliarsi un posto tutto suo nella letteratura russa, richiedendo ai lettori e ai critici degli sforzi straordinari per orientarsi nell'interpretazione dei significati. Il rischio nel maneggiare la materia viva di Sokolov è quello di finirne avviluppati, divenendo a nostra volta una metamorfosi dello scrittore:

Sokolov è quel caso in cui la vivacità, l'espressività stilistica del testo, l'immagine delle lettere sono così potenti che catturano e sottomettono a sé. Il critico suo malgrado si trasforma nell'ombra di Sokolov, nel riflesso dei suoi testi. Sokolov si presenta come istruttore di scrittura, una occupazione (se consideriamo la sua professione di istruttore di sci) a lui non del tutto estranea. È necessario un grandissimo sforzo per scrivere dei suoi testi da una certa distanza, con la propria voce, senza ricadere nell'imitazione, evitando di sottomettersi involontariamente alla maniera sokoloviana. Nonché guardandosi dalla tentazione dell'eccessiva citazione. Anche nelle citazioni Sokolov è autosufficiente³ [b. Aleksandrov 2017].

¹ «L'eredità dell'opera di Sokolov si percepisce in almeno il 90% della letteratura russa di oggi», secondo il poeta ed editore Maksim Amelin (conversazione privata, Mosca, gennaio 2019). Cynthia Simmons sostiene che la voce di Sokolov risuona in gran parte degli sperimentatori dei primi anni Novanta, da Narbikova a Sorokin [b. Simmons 1993: 3]. Sergej Orobij traccia invece delle linee di continuità tra Sokolov e Michail Šiškin; quest'ultimo ha ammesso di aver «camminato a lungo sotto l'ombra di Saša Sokolov» («Я долго ходил “под Сашей Соколовым”») [b. Orobij 2012]. Anche lo scrittore Dmitrij Danilov ha confermato l'influenza di Sokolov sulla propria opera; in particolare Saša Sokolov, a suo avviso, ha mostrato chiaramente «la possibilità dell'assenza del principio narrativo»: «e questa è stata, a suo modo, una liberazione» («Возможность ненарративности почувствовалась очень явно. И это было — да, своего рода освобождение») [d. Danilov 2017]. Lo scrittore lettone russofono Andrej Levkin nel 1989, all'indomani della prima pubblicazione ufficiale di Sokolov in Urss, aveva invece dedicato un racconto pienamente intertestuale a *Škola dlja durakov*, sotto l'evocativo titolo di *Rasskaz imeni Saši Sokolova* (*Racconto intitolato a Saša Sokolov*) [d. Levkin 1989].

² «Его романы — *Школа для дураков, Между собакой и волком, Палисандрия* — кардинальным образом повлияли на развитие новой русской прозы, наравне, скажем, с *Петушками* Ерофеева и *Эдичкой* Лимонова. Но если *Веничка* и *Эдичка* — по разным причинам — но у всех на устах, то проза Соколова только принята к сведению».

³ «Соколов — это тот случай, когда яркость, стилистическая выразительность текста, образ письма настолько сильны, что захватывают и подчиняют себе. Критик невольно превращается в тень Соколова, в отражение его текстов. Соколов выступает таким инструктором по письму — занятие (если иметь в виду профессию инструктора) не вполне ему чуждое. Нужно недюжинное усилие, чтобы отстраненно, своим голосом, без рецидивов мимикрии, без невольного подчинения

Ad oggi non esistono monografie interamente dedicate a Saša Sokolov, escludendo la tesi di dottorato pubblicata in Russia da Ekaterina Čeremina (2010), quella di Elena Kravchenko discussa a Londra (2013)¹ e il lavoro della statunitense Cynthia Simmons su Sokolov, Ven. Erofeev, Limonov e Aksënov [b. Simmons 1993]. Tuttavia, possono essere considerati quali volumi monografici i due numeri della rivista «Canadian-American Slavic Studies» (d'ora innanzi, «Cass») dedicati alla sua opera, editi nel 1987 e 2006 sotto la supervisione di D.B. Johnson.

Se i dodici contributi che rientrano nel numero del 1987 ruotano attorno all'analisi dei tre romanzi sokoloviani, approfondendo con approcci stimolanti queste opere di recente, all'epoca, pubblicazione e ancora pressoché inesplorate², il corposo volume del 2006 tratta Sokolov già come un «classico» della letteratura russa del secondo Novecento³ e raccoglie una lunga bibliografia ragionata dell'opera di e su Saša Sokolov [b. Litus, Johnson 2006]. In alcuni contributi di questa seconda puntata monografica di «Cass» si dà spazio all'analisi dei testi minori di Sokolov, quali i saggi lirici [b. Johnson 2006a; b. Wakamiya 2006], ma la rivista accoglie anche scritti in lingua russa e di studiosi non americani (nemmeno d'adozione) come Mario Caramitti, Oleg Chlebnikov, Michail Egorov, Anastasija Vavulina. Vi si trovano, in aggiunta agli studi critici, interviste e traduzioni di testi dedicati a Sokolov già usciti in russo, tra cui la conversazione dello scrittore con Ivan Podšivalov pubblicata sul «Moskovskij komsomolec» nell'agosto del 1989. Se l'idea del volume del 1987 è quella di presentare Sokolov quale nuovo scrittore russo, posizionarlo nel panorama letterario e fornire alcune letture efficaci dei suoi tre romanzi, il numero monografico del 2006 pare nascere dalla voglia di ricapitolare quanto emerso nei trent'anni seguiti all'uscita di *Škola dlja durakov* e omaggiare un autore che pareva aver già inaugurato e concluso un suo personalissimo canone. Allora Sokolov non pubblicava da diverso tempo e nulla lasciava presagire la comparsa, non di troppo successiva, di *Triptich*.

In questi decenni la critica ha saputo esplorare efficacemente l'opera sokoloviana; pur senza la pretesa di fornire letture esaustive, gli studiosi hanno colto molti elementi

соколовской манере писать о его текстах. И при этом избежать соблазна обильного цитирования. Даже в цитатах Соколов самодостаточен».

¹ I due lavori sono stati pubblicati rispettivamente da Moskovskaja otkrytaja social'naja akademija e Modern Humanities Research Association.

² Tra i contributi vi è anche una dettagliata «literary biography», curata da Johnson [b. Johnson 1987a].

³ Il contributo di Ludmilla Litus è intitolato proprio *Sasha Sokolov's Journey from Samizdat to Russia's Favorite Classic* [b. Litus 2006].

simbolici, contenutistici, formali, lirici presenti in maniera più e meno evidente nei romanzi. Temi e motivi ricorrenti della prosa di Sokolov sono divenuti temi e motivi ricorrenti anche nei testi critici – il tempo, l'intertestualità o la grafomania, per citarne alcuni. Altri aspetti invece, non meno rilevanti, attendono ancora di essere indagati. La dimensione forzosamente breve dei contributi, per lo più usciti su periodici, non di rado ha costretto i critici a limitarsi a interpretazioni parziali, dedicate a singoli elementi della poetica proposta da Sokolov. Ciò ha fatto sì che il panorama attuale della critica sokoloviana risulti allo stesso tempo appiattito e ridondante su alcuni specifici motivi, e tuttavia attraversato da dissonanze e disaccordi rispetto a certe posizioni fondamentali. Prima tra tutte, forse, quella relativa proprio al posto occupato da Saša Sokolov nel panorama letterario russo. Da un lato, come vedremo, la critica occidentale sarà compatta nel situare lo scrittore nelle maglie larghe del (tardo) modernismo, per quanto riguarda le prime due opere, e alle origini del postmodernismo russo, relativamente al terzo romanzo, *Palisandrija*. Dall'altro la critica russa, potendo approcciarsi ufficialmente all'opera di Sokolov solo nel periodo ormai post-sovietico, sceglierà di situare questo scrittore già dal suo primo romanzo *Škola dlja durakov* direttamente alle origini del postmodernismo. Come ha osservato Donatella Possamai infatti, spesso «l'applicazione del termine [postmodernismo] in Russia ha avuto valenza retroattiva»¹ [c. Possamai 2004: 118]. Al di là delle polemiche prettamente tassonomiche attorno all'opera sokoloviana, è interessante osservare un aspetto curioso che caratterizza l'atipico panorama della critica che si è occupata di questo scrittore: il nucleo delle interpretazioni più stimolanti e approfondite è costituito essenzialmente dai lavori della cerchia di studiosi più vicina anche in termini relazionali a Sokolov – in senso letterale, gli amici dello scrittore.

Una «critica amica»

Come si è accennato, all'uscita del terzo romanzo nel 1985 Saša Sokolov accompagnò un breve saggio dal titolo flaubertianamente evocativo: *Palisandr c'est moi*.

¹ Sempre Possamai afferma che in certi casi «sembra preferibile parlare di critica postmodernizzata» [c. Possamai 2004: 119].

Lo scrittore vi riafferma il proprio credo letterario (l'attenzione alla forma, il rigetto del dominio del *sjužet*) e in un certo senso risponde con caustica ironia a coloro che si arrogano il diritto di interpretare l'opera letteraria alla luce del vissuto e della personalità del suo autore. In questa sede risulta interessante osservare che il saggio si apre con una esplicita dedica a cinque persone, indicate solo dalle iniziali: OM, AB, ДД, АЖ, АИ. Non è difficile indovinare dietro a queste lettere i profili di Olga Matich, Alexander Boguslawski, Donald Barton Johnson, Aleksandr Žolkovskij¹, Aleksej Cvetkov – studiosi e, nel caso degli ultimi due, scrittori vicinissimi a Saša Sokolov nella vita e negli impegni universitari statunitensi. Ad esclusione di Cvetkov, autore solamente di una postfazione alla raccolta di saggi uscita in Russia nel 2007², gli altri quattro amici dello scrittore sono tutti autori di importanti articoli dedicati alla sua opera. Conscio di questo intreccio atipico tra vita privata e opera, tra amicizia e analisi letteraria, Sokolov dedica proprio a loro, a questa «critica amica» le sue pagine più meta-letterarie, quelle di *Palisandr c'est moi*.

I lavori dei quattro studiosi risalgono per lo più agli anni Ottanta; il numero monografico di «Cass» del 1987 funge da pilastro portante di questa architettura analitica. Se pure gli anni Novanta e Duemila vedranno ampliarsi il numero di coloro che si occuperanno di Sokolov, i contributi della originaria «critica amica» rimarranno il punto di partenza fondamentale per avventurarsi nello studio dell'opera dello scrittore. Inoltre, questa stessa «critica amica» non esaurirà con gli anni Ottanta il proprio ruolo, ma continuerà ad arricchire, anche in tempi molto recenti, il panorama interpretativo con nuovi studi, più sporadici, ma non meno stimolanti.

Non sono poche, negli studi critici di Johnson, Zholkovsky, Matich e Boguslawski, le osservazioni frutto dello scambio pluridecennale di idee e opinioni con lo scrittore, molto ricettivo e incline al confronto. Come si evince soprattutto dalle lettere conservate negli archivi della Sokolov Collection [Mss 117] e tra i Johnson Papers³ [UArch FacP 60], Sokolov, se stimolato, è ben disposto a sciogliere i nodi che risultano oscuri delle proprie opere. Si mostra però refrattario a lasciarsi coinvolgere in elaborazioni più ampie sulla

¹ Žolkovskij risponderà a questo saggio di Sokolov sulle pagine di «Sintaksis» con *Posvjaščajtsja S.* (1987).

² A sua volta Sokolov si era prestato a scrivere una brevissima prefazione alla raccolta poetica *Troe* di Cvetkov, Limonov e Kuz'minskij, pubblicata nel 1981.

³ Il fondo è conservato, come la Sokolov Collection, presso il Department of Special Collections dell'università californiana (UArch FacP 60) e raccoglie il lavoro del professore dal 1970 al 2010.

poetica o sui possibili livelli di interpretazione. Il Leitmotiv che ricorre sovente nelle risposte dello scrittore è un umile (ironico?) «тебе виднее» (tu vedi meglio di me), quasi a prendere le dovute distanze dalla competenza riconosciuta ai critici. Anche le interviste rilasciatemi da Sokolov nel corso di questo lavoro e riportate in Appendice confermano questa tendenza dell'autore a dissimulare la propria capacità analitica e ad accettare con simpatica leggerezza le proposte interpretative che gli vengono sottoposte (sempre che queste non tirino in ballo la figura e l'opera di quel «редкий мерзавец» [mascalzone raro] di Iosif Brodskij¹). Afferma, ad esempio, Sokolov nell'intervista 2.1:

riguardo al sincretismo non posso dire nulla
ma se lei lo nota nei miei testi allora è possibile che sia effettivamente
presente

¹ Così ha risposto Sokolov a un mio quesito: «L'associazione che è sorta a lei come a molti lettori russi è stata: San Michele – Brodskij [il finale di *Triptich* si svolge nella laguna di Venezia e vede tra le figure un ignoto gondoliere dell'isola di San Michele, *NdT*] / Per i russi è chiaro: la maggior parte non ha idea del fatto che lì siano sepolte centinaia di personalità del mondo della cultura non meno famose di lui e qualunque di esse potrebbe servire in qualità di gondoliere-fantasma notturno / Mi immagino bene in questo ruolo Stravinskij, Djagilev, pittoresco risulterebbe Pound / Ma a Brodskij non proporrei questo compito / Non solo perché era un mascalzone raro, ma anche perché a causa della sua cattiva coordinazione motoria non riuscirebbe ad assimilare l'arte dei vogatori veneziani e io non mi arrischierei a salire sulla sua barca, per non parlare di salire nella sua macchina / Nei primi tre anni in America distrusse nove automobili / Ma la fortuna inseguiva Iosif anche in questo campo: non solo non lasciò questo mondo, ma nemmeno finì mai in ospedale / A farla breve, il fumatore di San Michele non è Brodskij, ma un gondoliere professionista che si alza di notte dalla tomba per fare un po' di esercizio, riscaldarsi, socializzare con i turisti, si annoia lì sull'isola / Ed eccole una dimostrazione: il nostro cicerone è tal e quale a Celentano [ciò si afferma in *Triptich*, *NdT*], cosa che non si può certo dire del poeta B / A proposito, se lo incontra chieda ad Adriano, suo vicino alla sinistra, se ha nel parentado dei gondolieri [Sokolov forse fa riferimento al film di Celentano *Yuppi du* (1975), in cui il personaggio da lui interpretato fa il gondoliere a Venezia, *NdT*] / Il verso sciocco sulle ricerche di Catullo ad Afula [si tratta della poesia che chiude *O drugoj vstreče*, tradotta nel primo capitolo in italiano], città alquanto piatta, va interpretato come una parodia dei *virši* di Brodskij di tematica romana, sono molti e sono intellettualistici, pretenziosi e pesanti / Gli esperti delle finenze letterario-cimiteriali lo sanno: la lettura di questa cosa su una tomba stimata non può che essere una presa in giro» («у Вас, как и у многих русских читателей, возникла ассоциация: Сан Микеле – Бродский / С русскими все понятно: большинству из них невдомек, что там упокоены сотни не менее известных деятелей культуры, любой из которых мог бы подвизаться в качестве ночного гондольера-призрака / Хорошо себе представляю в этой роли Стравинского, Дягилева, колоритно смотрелся бы Паунд / А Иосифа на такую должность я бы не пригласил / Но не только потому, что он был редкий мерзавец, а еще и оттого, что в силу плохой координации движений ему не удалось бы освоить искусство венецианской гребли, и я не рискнул бы сесть в его лодку, не говоря о машине / За первые три года жизни в Америке он разбил девять автомобилей / Но удача преследовала Иосифа и в этой области: он не только не отбросил коньки, но даже не попал в больницу / Короче, курилка с Микеле – не Бродский, а некий профессиональный гондольер, который восстаёт по ночам из гроба, дабы немного размяться, погрести, пообщаться с туристами, скучно ему там, на острове / И вот Вам доказательство: наш чичероне - вылитый Челентано, чего о поэте Б никак не скажешь / Кстати, Адриано ведь Ваш сосед слева, при встрече спросите, были ли у него в роду гондольеры / Дурашливый стих о поисках Катутла в Афуле, которая довольно безлика, следует понимать как пародию на вирши Бродского, связанные с римской тематикой, их много, они высоколобы, претенциозны и тягомотны / И знатоки литературно-кладбищенских тонкостей догадываются: чтение этой вещи над высокочтимой могилой – не что иное как издевка») (Intervista 2.9 in Appendice).

[...]
per quanto riguarda il neobarocco perché no, può esserci
[...]
onestamente non ho notato l'autoreferenza, ma immagino che lei abbia
ragione
le sarò grato se me ne indicasse alcuni esempi¹

Oppure ancora nell'intervista 2.6:

Il mio enciclopedismo di autore è una cosa parodica, scriva così in modo che i suoi colleghi non si preoccupino, scriva che S [Sokolov] ridicolizza semplicemente tutto questo vecchio intellettualismo, egli è invece un tipo del tutto comune, semplice, come Esenin [...] se i miei testi talvolta sono un po' difficili, allora chiedo perdono, cercherò di rimediare²

Allo stesso tempo, la disponibilità a chiarire o compensare determinate lacune nella decodifica dei testi (relative, ad esempio, al lessico, al folklore, citazioni nascoste) ci presenta un Sokolov apparentemente distaccato dai suoi stessi romanzi: lo scrittore agisce quasi come un consulente, come un esperto chiamato a coadiuvare i critici nella comprensione di un testo che sembra non riguardarlo più. Questo aspetto meno noto e manifesto della personalità dell'autore, ricostruibile attraverso lo scambio epistolare che è stato conservato, aiuta a completare il ritratto del «personaggio» Sokolov. A un tempo, la corrispondenza e i materiali d'archivio possono esseri utili per capire fino a che punto la frequentazione con lo scrittore abbia influenzato le analisi e le proposte interpretative dei suoi amici-critici.

Donald Barton Johnson

Dal materiale d'archivio conservato presso l'università di Santa Barbara in California è possibile ricostruire soprattutto il lavoro di studio e analisi svolto per oltre vent'anni dal curatore della Sokolov Collection, Donald Barton Johnson. Vi si trovano

¹ «Насчёт синкретики сказать ничего не могу / Кроме того что если Вы ее в моих текстах усматриваете то возможно она там присутствует [...] / что касается неobarocko то если на то пошло то отчего бы и нет [...] / Честно сказать я за собой самореферентности не замечал хотя догадываюсь что Вы правы / Буду признателен если сможете сообщить мне несколько примеров оной».

² «А мой авторский энциклопедизм это ведь штука пародийная, так и напишите, чтобы Ваши коллеги не волновались, напишите, что С просто вышучивает всю эту отставную многоумность, он, мол, на самом деле совсем обыденный, свойский, вроде Есенина [...] если мои тексты подчас сложноваты, то прошу извинить, постараюсь исправиться».

documenti di vario genere: dalle fotografie e dal materiale audio, oggi digitalizzato, a note e appunti personali del professore, schemi dei romanzi¹, spunti interpretativi, brevi annotazioni di carattere biografico sullo scrittore, bibliografie commentate. È qui inoltre conservata una fitta corrispondenza di Johnson, da un lato, con i colleghi e critici letterari (in primo luogo l'amica Olga Matich², ma anche Nina Berberova³, Aleksej Cvetkov⁴, Wolfgang Kasack⁵), dall'altro lato con Saša Sokolov. Come abbiamo visto nel caso dell'editore Carl Proffer, anche qui si tratta di una corrispondenza anomala, dove all'inglese di Johnson lo scrittore risponderà sempre in russo, traslitterando talvolta all'occorrenza – quando, raramente, sceglierà di rispondere battendo a macchina – alcune parole inglesi in caratteri cirillici.

¹ Si veda, a titolo d'esempio, la «genealogia» del personaggio di Palisandr disegnata da Johnson (Appendice 3.3).

² Interessante è un appunto datato semplicemente aprile 1991 e forse risalente a una telefonata, nella quale Olga Matich racconta a Johnson di un suo precedente soggiorno a Mosca nell'estate del 1987. In particolare, la studiosa parla di un incontro con Venedikt Erofeev: quando Matich chiese all'autore di *Moskva-Petuški* se vedesse delle somiglianze tra questa sua opera e i romanzi di Sokolov, egli apparentemente «offeso», racconta lei, lasciò la stanza senza proferir parola [UArch FacP 60, Box 13].

³ Tra la corrispondenza di Johnson è conservata una lettera inviatagli da Nina Berberova il 25 settembre 1985, in cui la scrittrice esprime le proprie impressioni scaturite dalla lettura di *Palisandrija*. Oltre a insistere sull'evidente, secondo lei, rimando alle sue opere contenuto nel romanzo di Sokolov, elogia il testo, affermando di essere «enchanted by it». Berberova suggerisce al critico di approfondire il sostrato pornografico di matrice tedesca a cui Sokolov a suo modo di vedere si rifà, in particolare per quanto riguarda la coprofilia: il consiglio rimarrà tuttavia inascoltato da Johnson a quanto risulta dal suo articolo dedicato a *Palisandrija*. Infine, nonostante il parere generalmente positivo ed entusiasta sul romanzo, Berberova critica la mancanza di una struttura: «I found a flaw in PALISANDRIA, the flaw is the same as in Sasha's first and second novels: he has still no desire to build a structure, or could it be that he does not know that a structure is needed even in a nursery rhyme, as it is in art – Malevich's square has a structure» [UArch FacP 60, Box 2]. Secondo Berberova, il secondo capitolo del romanzo è superfluo, mentre il terzo risulta ripetitivo: per questo, se guardiamo a *Palisandrija* come a una casa, essa avrà una specie di secondo tetto dalle fattezze di un cappello sproporzionato e in precario equilibrio. La scrittrice allega a Johnson un proprio disegno, che illustra a suo avviso l'edificio del romanzo (Appendice 3.2). Non sappiamo se (e cosa) Johnson rispose alla scrittrice; tuttavia, basandosi sul suo articolo dedicato al terzo romanzo di Sokolov, è possibile intuire che il critico vedesse diversamente l'architettura dell'opera: secondo la sua interpretazione, *Palisandrija* presenta una precisa struttura simmetrica che si regge proprio sulla conformazione dei quattro capitoli-libri racchiusi tra prologo ed epilogo [b. Johnson 1986a: 393].

⁴ La lettera di Cvetkov del 21 gennaio 1985 segue un incontro tra i due avvenuto il mese precedente nel contesto dell'annuale convegno Aatseel. Il tema è l'idea di una supposta influenza di Andrej Belyj su Sokolov, che entrambi i critici si sentono in ultima analisi di escludere: «We both know, of course, that Sasha never read Bely, and all the similarities are due to the fact that both hail from the same source [Nikolaj Gogol']. This seems to me a rather unique and peculiar case in the contemporary literature» [UArch FacP 60, Box 13]. Cvetkov corrobora l'opinione espressa da Johnson già in un articolo del 1982 relativamente alla vicinanza estetica (e non influenza diretta) tra Sokolov e Belyj, un'intuizione di cui tuttavia il professore americano cercava forse ulteriore conferme [b. Johnson 1982: 174].

⁵ Johnson sembra fare quasi da tramite tra lo studioso tedesco e Sokolov. In una lettera del 9 settembre 1978 il professore americano riporta le risposte dello scrittore ad alcuni dubbi di Kasack, in particolare relativamente all'eroe di *Škola dlja durakov* [UArch FacP 60, Box 5].

Già all'inizio della loro frequentazione, Johnson noterà la disponibilità dello scrittore a rispondere a domande relative alla propria opera e biografia. Il professore confida a Kasack già il 9 settembre 1978:

As a purely personal aside, it is my impression from talking to him that he is a highly intuitive writer who works almost entirely from his subconscious and has relatively little intellectual, i.e. logical, grasp of his work. As we have discovered he is very ready to answer questions about specific matters of fact but vague about general questions of structure and meaning [UArch FacP 60, Box 5].

Johnson intensificherà nel tempo i contatti, approfittando di un confronto costante in previsione di ogni sua pubblicazione di articolo e saggio¹. Dagli appunti e dalle lettere si evince anche l'intenzione da parte del professore di redigere una monografia su Sokolov², progetto che naufragherà spezzettandosi in una serie di pubblicazioni separate su diverse riviste.

Allo scrittore Johnson indirizza puntuali domande relative alla natura dei personaggi, alle trame (o abbozzi di trame), ad alcune sequenze narrative, agli ascendenti letterari, in particolare quello di Nabokov, della cui opera Johnson era allora tra i massimi studiosi. Se nell'archivio sono conservate soprattutto le risposte dello scrittore, di alcune lettere – in particolare quelle in cui le domande erano state ordinatamente numerate – Johnson ha conservato l'originale, permettendoci ancora oggi di ricostruire lo scambio di idee tra i due. Confrontando il materiale d'archivio e le pubblicazioni di Johnson è possibile rintracciare l'influenza dello scrittore nell'interpretazione delle opere. Vediamone qualche caso. È Sokolov, ad esempio, a suggerire l'ottica da cui leggere i personaggi sfuggenti del secondo romanzo *Meždu sobakoj i volkom*:

Jakov Il'ič Alfeev (o: Jakov Olfeev, comparsa episodica della Bibbia [Giacomo di Alfeo, meglio noto come Giacomo il Minore, *NdT*]) e Jakov Il'ič Palamachterov sì, sono (approssimativamente, poiché nel crepuscolo, *Inter canem et lupum*, ogni cosa è più o meno approssimativa, anche per me, autore) la stessa persona. La diversità dei cognomi è spiegata da Il'ja Dzinzerela in uno dei suoi monologhi sulla famiglia:

¹ Johnson si confronta con Sokolov addirittura per trovare una soluzione migliore per i titoli dei suoi articoli. Scrive ad esempio: «I don't like the present title *Sasha Sokolov: The New Avant-Garde*. It's boring. If you have a better one, let me know» [lettera del 5 luglio 1988; UArch FacP 60, Box 12]. Il saggio uscirà comunque con questo titolo sulla rivista «Critique» l'anno successivo.

² Johnson si rallegra con Sokolov il 5 luglio del 1988 di avere finalmente un nuovo computer («a big, fancy new computer for text processing») per poter portare a termine più agilmente la monografia che ha in mente [UArch FacP 60, Box 12].

dove sei, Orina (dice lui), adesso, dove sei scappata, «con il figlio appresso e un nuovo cognome per lui e per te». [...] Sì, Jakov e Il'ja Approssimativamente sono figlio e padre, ma (pur vivendo vicini) non lo sanno, lo sa solo l'autore. Parlando con la lingua del libro, sono può-darsi-padre-e-figlio [otec-i-syn-možet-byt']¹.

Sokolov accenna anche alla chiave folkloristica insita nella scelta del patronimico del protagonista Il'ja in questo romanzo:

La volpe nelle fiabe russe ha un suo patronimico: Petrikeevna. Il'ja, se ricordi, ha lo stesso patronimico, si chiama Il'ja Petrikeevič. E nella storia egli è un volpacchiotto, una Volpe legata ai binari. Del volpacchiotto ucciso in questo modo da «gente cattiva» racconta nella sua novella Orina, quando ricorda gli anni dell'adolescenza².

Nei saggi di Johnson del 1982 e soprattutto del 1984 (quest'ultima è la versione inglese ampliata del precedente articolo, scritto in russo³), questi due spunti indicati dallo scrittore⁴ sono infatti presenti:

Alfeev later proves to be identical with the dog keeper Yakov Palamakhterov, with whom he shares his Christian name and patronymic. It is symptomatic of the twilight world that personal and place names exist in alternative forms [b. Johnson 1984: 217].

Yakov is Ilya's son – to whatever extent anything *is* anything in the twilight world between dog and wolf. Both Yakov and Ilya remain unaware of this, however [b. Johnson 1984: 211].

These unities [between Yakov, Ilya, Orina, and the mentally defective girl] are established through a fantastic set of murky interconnections [sic] involving the fox and the slippers that are bizarrely echoed in both Ilya's patronymic, Petrikeich

¹ «Яков Ильич Алфеев (или: Яков Олфеев, эпизодическое лицо из Библии) и Яков Ильич Паламахтеров – да, это (приблизительно, - потому что в сумерки, Между собакой и волком, Inter canem et lupum, всё более или менее приблизительно, даже для меня, автора) – это одно и то же лицо. Разность фамилий объясняет Илья Дзинзерела в одном из своих монологов о семье: где ты, Орина (говорит он), теперь, куда уехала, «сына забрав и фамилию сменив ему и себе». [...] Да, Яков и Илья Приблизительно – сын и отец, но они (живя рядом) не знают об этом, знает только автор. Говоря языком книги, они отец-и-сын-может-быть» [lettera del 3 marzo 1981; UArch FacP 60, Box 12].

² «Лиса в русских сказках имеет отчество: Петрикеевна. Илья, если ты помнишь, то же самое отчество имеет, он – Илья Петрикеевич. А по сюжету он – лисёнок, Лис, привязанной к рельсам. Про лисёнка, убитого таким образом «злыми людьми», рассказывает в своей новелле Орина, когда вспоминает отроческие годы» [lettera del 3 marzo 1981, UArch FacP 60, Box 12]. Johnson aveva infatti chiesto allo scrittore informazioni sul folklore russo, ammettendo che «I don't know anything about Russian folklore and it is obviously important in the novel» [lettera del 24 febbraio 1981; UArch FacP 60, Box 12].

³ La traduzione in russo dell'articolo di Johnson per «Vremja i my» è di Aleksej Cvetkov.

⁴ Johnson inserisce tra le note in fondo ai suoi articoli dei ringraziamenti espliciti allo scrittore, pur non specificando l'entità effettiva dell'aiuto fornitogli da Sokolov.

(the folkloric patronymic of the fox) and in his strange last name, Zynzyrela, with its evocation of Cinderella of vair slipper fame [b. Johnson 1984: 211].

Anche altri spunti forniti da Sokolov nelle sue lettere ritornano nei saggi di Johnson. Il professore riutilizza, ad esempio, lo stimolante suggerimento proposto dallo scrittore, relativo all'interpretazione delle descrizioni del lungo-Volga, ambientazione del romanzo, alla luce della produzione artistica di Bruegel. Scrive Johnson:

La scelta della cittadina fiamminga cinquecentesca di Bruegel come prototipo per Gorodnišče allude alla multidimensionalità del concetto di tempo che giace alla base del romanzo¹ [b. Johnson 1982: 170].

Poco oltre, parlando di parodia e di citazioni puškiniane contenute nel romanzo, di nuovo Johnson riutilizza parole di Sokolov:

Sebbene qui si riflettano le voci di molti poeti russi, la palma d'oro è da assegnare a Puškin, dal quale Sokolov ha preso anche il titolo del romanzo. Uno degli assiomi della critica letteraria sovietica era la convinzione che Puškin non si potesse parodiare, poiché una parodia di Puškin sarebbe stata uguale a una parodia della stessa lingua russa. Sokolov rifiuta questi principi e parodizza sia Puškin che la lingua letteraria russa ad ogni piè sospinto² [b. Johnson 1982: 172].

Proprio Sokolov gli aveva infatti scritto che «tra la critica sovietica è diffusa l'opinione che non si possa parodiare Puškin, poiché sarebbe uguale a parodiare la stessa lingua russa»³.

Il tema della presunta influenza di Nabokov sulla propria opera è stato affrontato da Sokolov in due lettere del 1984 e 1985, e anche in questo caso gli spunti lì contenuti sono stati ampiamente sviluppati da Johnson in un suo saggio del 1987 dedicato al confronto tra la poetica dei due scrittori. È Sokolov ad affermare, in maniera quanto meno inconsueta, di aver costruito con *Palisandrija* una parodia di *Lolita* («in fin dei conti tutto il romanzo – come idea – per molti versi fuoriesce da *Lolita*, giacché ne è una

¹ «Выбор брейгелевского фламандского городка шестнадцатого века в качестве прототипа для Городнища намекает на многомерность концепции времени, лежащей в основе романа».

² «Хотя здесь и отражаются голоса многих русских поэтов, пальму первенства следует отдать Пушкину, у которого Соколовым взято и название романа. Одной из аксиом советской литературной критики является убеждение, что Пушкина невозможно пародировать, ибо пародия на Пушкина означала бы пародию на сам русский язык. Соколов отрицает оба эти положения, он пародирует и Пушкина и русский литературный язык на каждом шагу».

³ «В советской критике распространено мнение, что Пушкина пародировать невозможно, ибо это всё равно что пародировать сам русский язык» [lettera del 3 marzo 1981; UArch FacP 60, Box 12].

parodia»¹). È sempre lui a sottolineare – dopo aver affermato, non è chiaro con quanta ironia, di esserne l'incarnazione letteraria² – quale sia la principale differenza tra sé e Nabokov:

Lo ripeto, scrivo guidato da una forza istintiva. A differenza di Nabokov, che chiamerei un matematico in letteratura. Ogni cosa in Nabokov è molto ragionata, schematizzata³.

Come tuttavia ha osservato Johnson, lo scrittore, benché disponibile e incline al confronto, non è altrettanto incline a riflettere su questioni più generali relative alla sua poetica, sui motivi sottesi al testo, sui significati simbolici meno espliciti. Le letture più interessanti offerte da Johnson, racchiuse in particolare in quei suoi articoli che affrontano in maniera trasversale i romanzi dello scrittore⁴, non si possono dire suggerite direttamente da quest'ultimo; sono piuttosto il frutto di suggestioni ricavate dal critico dalla frequentazione epistolare con Sokolov, il frutto di quella che è possibile definire una «vicinanza emozionale».

In particolare, tra queste interpretazioni, resta ad oggi centrale l'individuazione di quello che il critico statunitense definisce «Sasha Sokolov's Twilight Cosmos», una sorta di cosmologia tematica che ordina l'universo artistico altrimenti indeterminato

¹ «В конце концов весь роман – как идея – во многом вытекает из *Лолиты*, ибо пародирует ее» [lettera del 23 agosto 1985; UArch FacP 60, Box 12].

² «Considerato ciò che scrivi riguardo alla somiglianza tra P. [Palisandrija] e Invito [a una decapitazione], e anche ciò che dice Carl [Proffer] / della somiglianza tra P. e Ada /, aggiunto a ciò che vedo da me / la somiglianza tra molte mie immagini e temi e le immagini e i temi di Nabokov – in diversi nostri libri / si deve, evidentemente, ritenere che la natura è assai generosa: duplica / per ogni eventualità, come, per esempio, nel caso di un'epidemia / i propri artisti – in una stessa generazione o in generazioni vicine, contigue. Se Nabokov non fosse stato un nostro contemporaneo, sarei sicuro di essere la sua nuova incarnazione, per lo meno quella artistica, letteraria» («Что ж, учитывая то, что ты пишешь о сходстве П. [Палисандрия] и Приглашения [на казнь], а также то, о чем говорит Карл [Проффер] / о сходстве П. и Ады /, плюс то, что я вижу сам / сходство многих моих образов и тем с образами и темами Набокова – в разных наших книгах / - следует, видимо, полагать, что природа слишком щедра: она дублирует / на всякий случай, на случай, например, эпидемии / своих художников – в одном или в соседних поколениях, в смежных. Если бы Набоков не был нашим современником, я был бы уверен, что я – его новая инкарнация, во всяком случае – творческая, литературная») [lettera del 26 maggio 1984; UArch FacP 60, Box 12].

³ «Повторяю, я пишу стихийно. В отличие от Набокова, которого я бы назвал математиком в литературе. У него все очень продумано, схематизировано» [lettera del 26 maggio 1984; UArch FacP 60, Box 12]. Johnson nel suo articolo cita più volte esplicitamente Sokolov: «Sokolov himself sums up the difference saying, "I start from the sound, the word, and proceed to the idea: Nabokov did the opposite." Elsewhere Sokolov writes: "Nabokov was a mathematician in literature. I write spontaneously"» [b. Johnson 1987b: 159].

⁴ Johnson dal 1980 al 2006 ha pubblicato oltre dieci articoli in inglese e russo sull'opera sokoloviana. Tra questi, molte sono le interpretazioni specifiche dei romanzi (relativamente a *Škola dlja durakov*, 1980; a *Meždu sobakoj i volkom*, 1982 e 1984; a *Palisandrija*, 1986a) e dei saggi dello scrittore [b. Johnson 2006a].

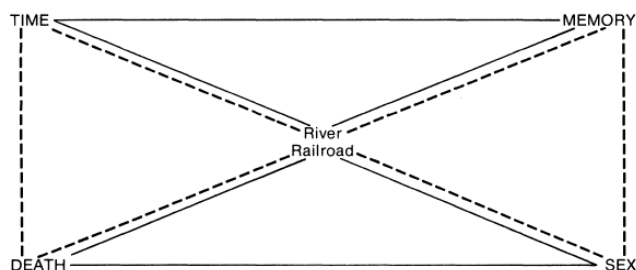
dello scrittore, di cui il *twilight*, il crepuscolo, è il cronotopo precipuo¹. Secondo Johnson, sono quattro le principali costellazioni tematiche dei romanzi dello scrittore: il tempo, la memoria, il sesso e la morte. Come sintetizzato nello schema sottostante, le prime due sono legate all'elemento acquatico² (in genere il fiume), mentre le seconde due ai treni e alle ferrovie. Infine, sesso e morte, aggiunge il critico, sono racchiusi simbolicamente nell'evocativa figura femminile spesso indicata con la generica espressione «ta dama» o «ta ženščina», la fatale quanto attraente «death's handmaiden»³ [b. Johnson 1986b: 645].

¹ Ha osservato Johnson che nelle opere di Saša Sokolov avviene una sorta di erosione generalizzata dei confini tra gli opposti: vita e morte si confondono, maschile e femminile si fondono nell'ermafroditismo (ma anche nel *nom de plume* dello scrittore, Saša, come ha osservato in seguito Caramitti [b. Caramitti 2006]). Si tratta di un'erosione di tipo «tematico» che agisce diversamente a seconda dell'opera: «Although our basic coordinates of consciousness are dislocated in all of the works, each novel foregrounds a particular theme: *A School for Fools* is told by a schizophrenic who does not believe in linear time; *Between Dog and Wolf* is narrated by a murdered man in a world where the living and the dead are indistinguishable; the incestuous narrator of *The Epic of Palisandriia* is both male and female. The fixed reference points of existence are destabilized; the boundaries are erased, and we are in the twilight zone» [b. Johnson 1986b: 649]. Questa «twilight zone» è, secondo l'analisi di Johnson, allo stesso tempo ambientazione (*setting*), tema e metafora che pervade ogni dimensione dell'opera sokoloviana [b. Johnson 1989a: 168]. Prima di Johnson, già Evgenij Ternovskij nel 1980 aveva avanzato l'ipotesi che il «состав прозы» sokoloviano, la composizione della sua prosa, girasse attorno ai *sumerki*, al crepuscolo, non tanto inteso come momento della giornata, quanto come realizzazione letteraria dell'indeterminatezza [b. Ternovskij 1980: 13].

² La simbologia acquatica è stata oggetto di diverse analisi, in particolare relativamente ai romanzi *Meždu sobakoj i volkom* e *Palisandrija*. Johnson nel 1982 affermava che l'Ilil' (la Volga) si trova al centro della geografia del mondo tra il cane e il lupo: sono le sue acque a dividere i vivi dai morti, benché questa sia una separazione più che labile tra i due mondi, soprattutto nel periodo invernale [b. Johnson 1982: 169]. Aggiungeva in un altro articolo che in tutti i romanzi sokoloviani emerge l'immagine del Lete, fiume della memoria e dell'oblio, che però spesso si fa soprattutto confine tra la vita e la morte: «Sokolov merges the waters of the Lethe and the Styx» [b. Johnson 1986b: 646]. Ha notato più tardi Mark Lipoveckij che, nella cultura e nel folklore russi, è proprio la Volga a essere identificata come «the River of Life» [b. Lipovetsky 1999: 145].

³ La morte è legata al femminile, secondo lo studioso, anche a livello grafico e linguistico attraverso l'immagine dell'abisso che inghiotte e uccide, per estensione un ritorno fascinoso e fatale all'utero: «Gaping openings – shafts, keyholes, wells, and spiral stairwells (all *svalina* in Russian) – have obvious sexual meaning in *Palisandrija*. The central image of this complex is the vagina itself as in the following description of Viktorija Brelneva's genitals: «влажно, смугло и молча гласило ее междометие: О» (*moistly, darkly, her interjection yawned-breathed-and silently proclaimed: O*). The “O”-image is also associated with Šagane. Palisandr tries to prolong the darkness of his ecstatic first night with her by “firmly shuttering the cell's embrasure, which had the indecent form of an oval”. “O” is the emblem of *Palisandrija's* international feminist movement, and it is not by chance that Palisandr and Šagane's first night of passion is 8 March, International Women's Day. The sexual icon “O” is explicitly identified with the above death motifs in a second O-saturated passage, in which Palisandr at last confronts his image in the mirror: “Тогда – зазияло овално. Тогда – засквозило глубокой голубизною осеннего омута – провалом винтового лестничного пролета – о, о – тогда” (*Then-it began to gape ovally. Then with the deep blueness of an autumnal whirlpool it began to show through-like the funnel of a spiral stairwell – o, o – then*). Both the foregrounding of the O-icons and the similarity of language in the two passages affirm the death-sex parallel» [b. Johnson 1986a: 396]. Ricordiamo inoltre che la figura femminile, non di rado trascurata dalla critica, e la sua voce all'interno delle opere di Sokolov (in particolare il secondo romanzo)

SOKOLOV'S MAJOR THEMES AND MOTIFS



[b. Johnson 1986b: 647]

Approfondendo questa analisi, in fase di studio Johnson cerca di ricavare da Sokolov un'opinione al riguardo. Il 28 aprile 1984 comunica allo scrittore di essere al lavoro su di un confronto dettagliato tra la sua opera e quella di Nabokov e di aver notato come queste quattro tematiche risultino essere punti di contatto tra le due. In particolare, Johnson osserva che, per quanto riguarda la costellazione tematica del sesso, entrambi gli scrittori riprendono il motivo dell'incesto. Scrive lo studioso:

I am also [sic] much interested on the metaphoric meaning of incest. (Did you get a chance to look at that thing of mine I sent you on incest in Nabokov and world lit.?) As you point out incest is the maximal expression of human "togetherness". A literal return to the womb – at least in son/mother cases and by only slight metaphoric extension in others and as such is a negation of time. [...] Also, I wondered if the sentence *Rozhdenie obraza proshche vsego prosledit' na konkretnom primere* [Рождение образа прощя всего проследить на конкретном примере] might be understood as a statement associating incest and art (as Nabokov has done? [...]) [UArch FacP 60, Box 12].

Johnson giunge quindi alla cosmologia tematica sokoloviana e, in particolare, al motivo dell'incesto attraverso l'opera che, allora, conosceva meglio, quella di Vladimir Nabokov. Nella sua lettera di risposta, tuttavia, Sokolov non offre troppa soddisfazione al professore: nega per l'ennesima volta l'influenza diretta di Nabokov, insiste sulla propria libertà creativa che lo porta a scrivere di getto («от звука», seguendo le associazioni foniche e musicali della lingua) senza riflettere troppo sull'ordine di successione degli eventi. Nella lettera Sokolov si dilunga su un ragionamento attorno alla categoria del tempo, rivendicando il diritto di rompere la consequenzialità cronologica della narrazione: «in generale non mi sembra si debba essere dei severi time-watcher: dopotutto in questo libro [*Palisandrija*] ogni cosa può succedere nello stesso momento,

è stata al centro anche dell'interpretazione femminista di Barbara Heldt nel suo articolo per il numero di «Cass» del 1987.

così come tutto succede in un solo minuto nella nostra immaginazione»¹. Relativamente all'incesto, lo scrittore resta parimenti vago: afferma, forse con un po' di ironia, di aver fatto i «compiti», ovvero di aver letto il materiale mandatogli da Johnson («l'articolo è audace, coraggioso e dimostra nell'autore capacità di profonda analisi e penetrazione nel cuore delle cose, delle arti e dei mestieri»², commenta), ma, riguardo all'analisi della sua opera sotto questa luce, fa un passo indietro («non mi permetto di giudicare, tu in quanto specialista sai valutare meglio di me [...]. Ma in maniera consapevole non ho fatto nulla»³). Il «тебе виднее» (tu vedi meglio di me) di Sokolov è un motivo ricorrente singolare che distingue questo scrittore da molti altri, tendenzialmente severissimi – per antonomasia «nabokoviani», si potrebbero definire⁴ – nel rapportarsi alla critica. Sokolov lascia fare e lascia dire, anzi imboccando quasi per gioco e malizioso svago i critici nelle loro costruzioni interpretative.

Johnson, in ogni caso, sembra aver trovato proprio nell'incesto il perno attorno a cui sviluppare la propria interpretazione: questo motivo (sebbene privo di echi nabokoviani) e, soprattutto, il rimando edipico che ne deriva sono effettivamente centrali e presenti in tutti i romanzi di Sokolov. La sua acuta osservazione ha rappresentato un punto di partenza fondamentale per molti altri studiosi successivi. Osserva Johnson che è proprio il tema edipico a unire i tre romanzi di Sokolov. In *Škola dlja durakov* lo «scolaro tal dei tali» prova un'ossessiva gelosia per la madre. In *Meždu sobakoj i volkom* i personaggi, sia maschili che femminili, si moltiplicano in una serie di

¹ «Вообще не следует, мне кажется, быть слишком строгим тайм-уотчер: ведь в такой книге [Палисандрия] все может происходить в одно время, подобно тому, как все происходит в одну минуту в нашем воображении» [lettera del 26 maggio 1984; UArch FacP 60, Box 12].

² «Статья – смелая, дерзновенная и обнаруживает в авторе умение глубоко анализировать и вдаваться в суть вещей, искусств и ремесел» [lettera del 26 maggio 1984; UArch FacP 60, Box 12].

³ «Судить не берусь, тебе, как специалисту, виднее [...]. Но сознательно я ничего не делал» [lettera del 26 maggio 1984; UArch FacP 60, Box 12].

⁴ Da esempio letterario può fungere l'episodio tratto da *Ada or Ardor: A Family Chronicle* in cui Van/Voltemand si imbatte in una recensione al suo fiasco di romanzo, *Letters from Terra*: «Herr Mispel, who liked to air his authors, discerned in *Letters from Terra* the influence of Osberg (Spanish writer of pretentious fairy tales and mystico-allegoric anecdotes, highly esteemed by short-shift thesialists) as well as that of an obscene ancient Arab, expounder of anagrammatic dreams, Ben Sirine, thus transliterated by Captain de Roux, according to Burton in his adaptation of Nefzawi's treatise on the best method of mating with obese or hunchbacked females (*The Perfumed Garden*, Panther edition, p.187, a copy given to ninety-three-year-old Baron Van Veen by his ribald physician Professor Lagosse). His critique ended as follows: "If Mr Voltemand (or Voltimand or Mandalatov) is a psychiatrist, as I think he might be, then I pity his patients, while admiring his talent." Upon being cornered, Gwen, a fat little *fille de joie* (by inclination if not by profession), squealed on one of her new admirers, confessing she had begged him to write that article because she could not bear to see Van's "crooked little smile" at finding his beautifully bound and boxed book so badly neglected. She also swore that Max not only did not know who Voltemand really was, but had not read Van's novel» [d. Nabokov 1971: 270-271].

«ipostasi» (definizione di Caramitti [b. Caramitti 2004: 114]) dai nomi e dalle fattezze diverse – «proteiformi» [b. Johnson 1986b: 648] – che compaiono in dimensioni temporali varie e che continuano a portare avanti in maniera più e meno evidente rapporti incestuosi: Jakov, geloso della madre «reincarnata» in una ragazza affetta da ritardo mentale¹, finisce per uccidere Il'ja, non sospettando che lui sia suo padre. *Palisandrija*, infine, ruota dall'inizio alla fine attorno al motivo della violenza sessuale incestuosa rivissuta dal protagonista anche attraverso déjà vu e proiezioni nel tempo futuro (o «ricordi del futuro», come li definisce Palisandr). In questo senso, osserva lo studioso, l'incesto finisce per annullare il movimento del tempo, divenendo quel peccato originale che caratterizza, in particolare, l'esperienza umana del personaggio di Palisandr «in all possible pasts, presents, and futures» [b. Johnson 1986b: 644]. Tornando allo schema iniziale proposto dal professore americano, è la trama edipica a svelare le interconnessioni strettissime tra le quattro costellazioni tematiche di sesso, morte, tempo e memoria.

Alexander Zholkovsky

In una lettera a Sokolov del 5 luglio 1988, Johnson annuncia con sollievo la chiusura del primo numero di «Cass» dedicato allo scrittore, da lui curato. Su tutti i contributi che vi sono rientrati lo studioso è severo quanto schietto: a suo modo di vedere, «only Zholkovsky is outstanding»². Linguista vicino alla scuola semiotica di Tartu-Mosca³, Zholkovsky era giunto negli Stati Uniti nel 1980, dove aveva insegnato prima alla Cornell University di New York e poi dal 1984 all'università della Southern

¹ Johnson ha anche notato che «one of the most striking "universal" themes is deformity – mental or physical. Sokolov's heroes – the boy Fool, Il'ia the grinder, and Palisandr the hermaphrodite – are all misshapen. So are many of the women, such as Trakhtenberg-Tinbergen with her artificial limb, the defective girl shared by Il'ia and Iakov, and the legless Shagane, Palisandr's beloved» [b. Johnson 1986b: 648].

² Lettera del 5 luglio 1988 [UArch FacP 60, Box 12]. È da escludere che la data della lettera sia errata (nel testo, ad esempio, si fa riferimento all'imminente pubblicazione dell'estratto di *Škola dlja durakov* su «Ogonëk» in agosto); è da ipotizzare che il numero di «Cass» sia uscito retrodatato l'anno successivo.

³ Tuttavia, racconta Zholkovsky nella pagina dedicata alla sua autobiografia nel sito dell'università della Southern California (<https://dornsife.usc.edu/alexander-zholkovsky/avtob/>), «noi [Zholkovskij e il collega Ju. K. Ščeglov] ci trovavamo nella frangia estrema, "ultra-cibernetica"; nella rivista [della scuola semiotica] di Tartu "Trudy po znakovym sistemam" pubblicavamo raramente e a stento (cf. nn. 3 del 1967 e 7 del 1975) e ci sentivamo dissidenti all'interno di questo anti-establishment» («Мы [он с Ю. К. Щегловым], однако, находились на крайнем, "ультра-кибернетическом" его фланге; в тартуских "Трудах по знаковым системам" мы печатались редко и со скрипом (см. NN 3, 1967; 7, 1975) и ощущали себя диссидентами внутри этого антиистеблишмента»).

California. Proprio qui nell'aprile del 1985 viene organizzata la conferenza «Russian Writers in Exile», durante la quale sono messe in vendita le prime copie di *Palisandrija* e Sokolov legge al pubblico il suo *Palisandr c'est moi*.

Interessato al tema dell'intertestualità nella letteratura russa del Novecento¹, per il numero monografico della rivista dedicato a Saša Sokolov Zholkovsky sceglie di approfondire proprio questo aspetto nel romanzo più palesemente citazionale dello scrittore, *Palisandrija*. Si tratta del suo primo approccio all'opera sokoloviana².

Se dall'archivio dell'università di Santa Barbara non è possibile risalire ai contatti personali tra Zholkovsky e Sokolov, sono le note al testo del critico a darci conferma di avvenute conversazioni tra i due. Nel fitto apparato di note a corredo dell'articolo non solo si palesa lo scambio di idee e vedute tra lo studioso e i colleghi Johnson e Matich nell'approfondimento del tema, ma vengono menzionati anche contatti diretti con lo scrittore, che sembra aver avallato la particolare lettura intertestuale «militaresca» fornita da Zholkovsky. Così, ad esempio, la nota 45: «Sokolov [...] confirms having been reared on most of the above authors (Staniukovich, Kuprin, A. N. Tolstoi, Novikov-Priboi, Gaidar, Kaverin, Giovagnoli); *Taras Bulba* he read "s *trepetom*" (oral communication)» [b. Zholkovsky 1987].

Il contributo di Zholkovsky si concentra su quelle che egli definisce «radici stilistiche» del romanzo. È difficile, osserva lo studioso, in un testo metaletterario come *Palisandrija*, discernere dove scorra la linea di confine tra l'intertestualità e lo stile dell'autore, a suo modo un'eco delle tradizioni passate. Sokolov inserisce nel romanzo citazioni e allusioni più e meno esplicite, creando un «bricolage of different sources» che lo studioso riesce con una precisione insuperata a elencare puntualmente, pur ammettendo la possibilità di errore³. In alcuni casi si può parlare, afferma Zholkovsky, di «recurrent references» che, presi come insieme, formano dei «cluster» intertestuali, come quello attorno all'opera di Pasternak o a quella di Limonov. In altri, si osservano «typological parallels», ad esempio nei confronti di Oleša e Nabokov («Olesha and Nabokov are among Sokolov's natural precursors, if not direct sources»). Dopo una

¹ Si veda ad esempio il suo volume *Text Counter Text* del 1994.

² In una raccolta di saggi successiva, pubblicata nel 1994, Zholkovsky approfondisce nuovamente l'analisi dell'opera di Sokolov. Anche qui, soffermandosi sull'aspetto «narcisistico» di *Palisandrija* e del suo grafomane narratore, riprende il concetto di intertestualità [b. Žolkovskij 1994: 224].

³ «Many of my statements will seem disputable, as is only natural in our field, especially where intertextuality is concerned. But some of them are intended to be "more equal" to the task than others – as testimony rather than critical insights» [b. Zholkovsky 1987].

disamina approfondita delle caratteristiche e delle fonti intertestuali di *Palisandrija*, l'analisi si focalizza su una delle componenti citazionali più importanti che, secondo lo studioso, strutturano il romanzo: la «tradizione militaresca e patriottica», i cui riflessi nell'opera spesso si combinano a elementi dal taglio «decadentista», a tale tradizione diametralmente opposto. Erede della formazione formalista e strutturalista, Zholkovsky si serve del concetto di «dominante» – ideologica, stilistica e intertestuale – che definisce l'identità di un testo letterario: «*Palisandriia's* dominant can be defined as a post-modernist repudiation of the ideological partisanship of the Soviet era in favor of an all-inclusive aestheticism». In questo senso, egli vede l'eredità militaresco-eroico-epica della letteratura russa ed europea come uno degli aspetti intertestuali cruciali nel romanzo (opera, doppiamente, dal titolo squisitamente omerico). Questa componente intertestuale è quindi scomposta e puntualmente analizzata nei sottogruppi, individuati dal critico, denominati «referential (or “real-life”), referential-stylistic, stylistic proper, and linguistic». In una nota, Zholkovsky si richiama anche al vissuto biografico «militaresco» di Sokolov, figlio di un ufficiale sovietico e studente in passato proprio dell'Istituto Militare di Lingue Straniere.

In conclusione, tirando le somme del suo lungo e dettagliato commento, Zholkovsky coglie l'aspetto forse più interessante di questo romanzo intertestuale:

Palisandriia is a forbiddingly «ethnic» text, making extreme demands on the reader's familiarity with the Russian language, literary tradition, and everyday culture. [...] Sokolov plays mostly with well-known – schoolbench or topical – literary clichés [b. Zholkovsky 1987].

Sokolov ha messo insieme volutamente con *Palisandrija* un sottotesto intertestuale pensato per un lettore modello russo appartenente, in potenza, al largo pubblico, osserva Zholkovsky. Il risultato è un romanzo complesso e difficile da sbrogliare soprattutto in virtù dei suoi aspetti formali. La somma, dai tratti caleidoscopici, di questi elementi diversi e spesso familiari al lettore russo (siano essi clichés letterari scolastici o il materiale della cultura di massa, non necessariamente raffinata ed elitaria), ha prodotto un oggetto di non facile fruizione. Conclude Zholkovsky, «it probably makes sense to begin registering the reactions elicited in the “natives” of this culture, especially Sokolov's contemporaries» [b. Zholkovsky 1987]. Tale osservazione risulta particolarmente calzante non solo per *Palisandrija*, ma anche

per l'opera globale dello scrittore, fino al recente *Triptich*, testo che raccoglie e mescola un vasto repertorio di segni citazionali spesso afferenti a sfere culturali poco o per nulla elitarie.

Olga Matich

Collega di Johnson nata a Lubiana da genitori emigrati¹ e giunta ancora bambina negli Stati Uniti, Olga Matich è spesso nominata negli appunti del professore americano. La studiosa ha saputo instaurare un rapporto di amicizia e stima reciproca con diversi autori russi della terza ondata di emigrazione; Saša Sokolov è tra questi. Nell'archivio non è presente la loro corrispondenza. Tuttavia, dei loro contatti personali duraturi nel tempo sono testimonianza l'intervista all'autore condotta da Matich per «Russkaja mysl'» nel 1985 e una videointervista tenuta nel 2015. Le conversazioni private con Sokolov vengono spesso citate negli articoli di Matich e risulta esserci corrispondenza tra le risposte dello scrittore raccolte nell'intervista del 1985 (e probabilmente in altre chiacchierate, rimaste inedite) e l'articolo dedicato dalla studiosa a *Palisandrija*, uscito all'indomani della pubblicazione del romanzo². In questo lavoro l'interpretazione di Matich si concentra sul genere del mito e sulla riscrittura della storia, aspetti che vengono per l'appunto toccati nell'intervista a Sokolov. Lo scrittore vi afferma di amare il mito come genere letterario, ma di preferire alla storia (che, sottolinea Sokolov – al pari di ogni *memoir* e confessione – è, e non può che essere, sempre soggettiva) la «carne viva» della vita presente («живое мясо жизни») [a. Matič 1985: 12]. È sempre Sokolov a fare riferimento, nell'intervista, a parodia e grottesco, termini ripresi dalla Matich nell'articolo, nonché a sottolineare come la madre di Palisandr non sia in fondo che la letteratura russa nella sua interezza. Non è un caso allora che l'intertestualità divenga un elemento importante dell'interpretazione fornita anche da questa studiosa³.

¹ La nonna materna di Matich era sorella di Vasilij Šul'gin (1878-1976), personaggio di spicco della resistenza bianca e monarchica alla rivoluzione, citato curiosamente anche in *Palisandrija*: «Alle referenze ci pensiamo noi. Le firmeranno celebri rappresentanti del movimento monarchico clandestino tipo Kuterov e Šul'gin», dice Andropov a Palisandr [Palissandreide: 81] («Рекомендации мы берем на себя. Их подпишут виднейшие монархисты подполья типа Кутепова и Шульгина» [Palisandrija: 132]).

² L'articolo è stato pubblicato anche in lingua inglese nel 1986 [b. Matich 1986].

³ Matich vede *Palisandrija* come una risposta al romanzo fantastico di Aksënov *Ostrov Krym* e alla sfrontatezza controversa di *Eto ja – Edička* di Limonov, nonché come una parodia di *Lolita* [b. Matič 1985: 87, 102].

Da come è costruita l'intervista pubblicata su «Russkaja mysl'» sembrano essere le risposte di Sokolov a guidare il futuro lavoro di interpretazione di Matich: quando lei afferma che molti lettori probabilmente vorranno leggere l'opera come un tentativo di riscrittura della storia russa, è lui a introdurre il tema della parodia – parodia dei *memoir*, del romanzo storico, di quello erotico, del giallo, della spy story, della fantascienza; quando lei lo incalza sui criteri dell'oggettività storica, è lo scrittore a menzionare il genere del mito; quando lei insiste sulla tendenza contemporanea di inserire personaggi reali nella fiction, è lui a riportare questa tendenza nel solco della tradizione:

[I personaggi di spicco], se così si può dire, prendono il posto del consueto «malen'kij čelovek» (piccolo uomo). Si ha la sensazione che i grandi uomini siano diventati così tanti che non si riesce più a distinguerli dai piccoli. Tocca agli artisti far loro calzare il coturno. È una sorta di ritorno al classicismo¹ [a. Matič 1985: 12].

L'articolo di Matich prenderà spunto dai suggerimenti dello scrittore per ricavarne utili chiavi di lettura. Partendo dalla teoria e terminologia bachtiniana (scelta che le varrà anche alcune critiche²), Matich individua in un particolare processo di «carnevalizzazione dionisiaca»³ il nucleo del romanzo. Nell'epopea di Palisandr e nello stesso personaggio si mescolano alto e basso, tragico e comico, eros e morte, sublime e orrido, giovinezza e vecchiaia. Il soggetto di *Palisandrija* è, a suo parere, avvolto in due canovacci compositivi: da un lato il viaggio mitico dell'eroe (separazione-iniziazione-ritorno), dall'altro l'avventura blasfema di un novello don Giovanni dai tratti draculinei e dionisiaci, che soffre di un cronico complesso edipico [b. Matič 1985: 89].

Anche la videointervista del 2015 pare aver fornito a Olga Matich dei nuovi spunti da approfondire. In particolare, è possibile osservare come il motivo dello specchio, sollevato nella conversazione dallo scrittore («attorno allo specchio si può scrivere un'intera enciclopedia»⁴, egli afferma [a. Matič 2015]), abbia guadagnato uno spazio

¹ «Они [выдающиеся люди], если можно так выразиться, приходят на смену привычному “маленькому человеку”. Возникает впечатление, что больших людей стало так много, что их уже не отличишь от маленьких. Вот и приходится художникам ставить их на котурны. Это как бы возврат к классицизму».

² L'utilizzo della terminologia bachtiniana, nonché alcuni rimandi a Freud sono valsi a Matich una aspra critica da parte di Viktor Perel'man sulle pagine di «Vremja i my» [b. Perel'man 1986].

³ Il testo capostipite di questa particolare carnevalizzazione è, secondo Matich, *Peterburg* di Andrej Belyj.

⁴ «О зеркале можно писать целую энциклопедию».

importante nell'ultimo articolo pubblicato dalla studiosa, dedicato ai motivi neobarocchi contenuti in *Palisandrija*, il «romanzo dei riflessi» di Sokolov [b. Matič 2017]¹.

Oltre ad aver indagato i livelli di lettura di questo terzo romanzo di Sokolov, negli anni Matich ha anche dedicato la propria attenzione a esaminare la posizione di Sokolov nel contesto storico-letterario del suo tempo [b. Matich 1987; c. Matič 2014]. Di notevole aiuto è stata sicuramente l'ottima conoscenza da parte della studiosa dei principali volti della cosiddetta terza ondata di emigrazione, in primis di Aksënov, scrittore amico di Sokolov, citato da quest'ultimo come modello e fonte d'ispirazione anche nella sopraccitata intervista: «Il suo *Zatovarennaja bočkotara* per me, che allora iniziavo a bere dal pozzo di Pegaso, fu un evento straordinario»² [a. Matič 1985: 12].

Matich ha sottolineato come, se per la prima ondata di emigrazione erano caratteristiche una certa dose di nostalgia e la certezza di un futuro ritorno in patria (da qui l'espressione «сидеть на чемоданах», star seduti sulle valigie), i rappresentanti della terza non provavano che un distacco ironico e feroce verso il mondo che lasciavano. Questo stesso distacco ironico era tuttavia nutrito allo stesso tempo anche per la realtà che li accoglieva, rispetto a cui questi émigré si sono sentiti sempre diversi e/o emarginati³. Matich definisce questa attitudine diffusa una «forma sovietica di dandismo». Forse, conclude, è l'immagine dell'ermafrodito, antico simbolo di pienezza e autosufficienza, proposta da Sokolov in *Palisandrija* a riassumere al meglio le pene dell'emigrato, diviso tra l'adattamento a una realtà altra e la propria intrinseca alterità. Il corpo transessuale di Palisandr, scrive Matich, si fa così sia scudo che spada, uno strumento per superare il trauma dell'esilio [c. Matič 2014].

Alexander Boguslawski

Il più giovane tra i dedicatari del saggio *Palisandr c'est moi*, Boguslawski è, oltre che autore di interessanti articoli sull'opera, il traduttore di Sokolov. A partire dal 1984,

¹ Di tale lettura di Matich si parlerà più nel dettaglio nel paragrafo dedicato al postmodernismo.

² «Его *Затоваренная бочкотара* для меня, только начинавшего пить из колодца Пегаса, была событием грандиозным».

³ Gli esponenti della prima ondata di emigrazione si rivestono di un'anacronistica missione di salvataggio dell'autentica cultura russa da cui si sono sentiti inaspettatamente rigettati senza avere la possibilità di venire a patti con la nuova realtà (Matich ricorda qui le parole famose di Nina Berberova tratte dalla sua *Liričeskaja poema* del 1924-1926: «Я не в изгнаныи – я в посланыи»). Al contrario, chi emigra nell'epoca post-chruščëviana in genere vede il viaggio solo come una tappa di un processo più lungo e ragionato.

ha reso accessibili al pubblico polacco e inglese i primi due romanzi¹, i saggi e l'ultima opera dello scrittore, *Triptich*. Artista figurativo riconosciuto, Boguslawski ha anche disegnato di sua mano il quadro che è divenuto copertina della raccolta inglese delle opere brevi di Sokolov, *In the House of the Hanged* (2012). Con lo scrittore è in contatto almeno dall'ottobre del 1982, quando poco più che trentenne Boguslawski decide di affrontare l'ardua impresa di tradurre *Škola dlja durakov*. Partecipando al convegno Aatseel del 1984, presentò il proprio lavoro di traduzione verso il polacco e l'inglese e citò espressamente il confronto con l'autore su alcune scelte traduttive². Il rapporto non si è esaurito nel tempo e anche per la recente versione inglese di *Meždu sobakoj i volkom* (2017) la vicinanza allo scrittore è stata fondamentale. Afferma lo stesso Sokolov: «Tutte e tre le traduzioni [inglesi di Boguslawski], a mio avviso, sono molto buone / Io e Marlene abbiamo aiutato non poco Alexander nel lavoro»³. Importanti sono gli apparati di note che hanno corredato le traduzioni, nelle quali Boguslawski ha cercato di dare un'idea della ricchezza di significati e dell'armonia musicale degli originali.

Il lavoro di traduzione e il continuo scambio con lo scrittore hanno sicuramente facilitato Boguslawski nell'analisi dei romanzi. In particolare, le scelte lessicali di Sokolov relativamente alle categorie temporali e al motivo della morte possono aver fornito una efficace chiave di accesso all'opera dello scrittore.

L'articolo di Boguslawski dedicato al concetto di tempo nell'opera sokoloviana, uscito nel numero del 1987 di «Cass», è ancora oggi l'approfondimento più acuto attorno a questo aspetto così importante e trasversale. A differenza di Johnson, nella sua analisi dei motivi della memoria e della morte, questo critico si sofferma molto anche sulle particolarità linguistiche e lessicali attraverso cui tali motivi vengono espressi nei romanzi – un aspetto che non poteva sfuggire a chi si accingeva a tradurre le opere dello

¹ Nel 1984 ha anche tradotto un breve estratto del terzo romanzo, *Palisandrija*, in polacco.

² UArch FacP 60, Box 2. Si ricordi che una traduzione inglese del primo romanzo di Sokolov, redatta dal suo editore Carl Proffer, era già stata pubblicata nel 1977. Di questa versione del romanzo l'autore non era rimasto soddisfatto: «La traduzione di Proffer non è troppo riuscita / Carl non aveva capito molti miei giri di parole ed espressioni / Inoltre aveva molta fretta di pubblicare *Škola* in inglese / Visto il momento politico era necessario farlo quanto prima / Il mio inglese lasciava a desiderare e non ero praticamente in grado di aiutare Carl» («Профферовский перевод не слишком удачен / Карл не понял многих оборотов и выражений / К тому же он очень торопился опубликовать Школу на английском / В силу политического момента это нужно было сделать как можно скорее / Мой английский оставлял желать лучшего и помочь Карлу я практически не мог») (Intervista 2.1 in Appendice).

³ «Все три перевода по моему очень хороши / Мы с Марлин немало помогали Александру в работе» (Intervista 2.1 in Appendice).

scrittore¹. È Boguslawski a notare come la morte, che aleggia di continuo sul mondo letterario sokoloviano, venga spesso rappresentata in maniera solo allusiva, non di rado nascosta dietro a immagini, suoni e metafore². La defunta nonna dello «scolaro tal dei tali» in *Škola dlja durakov*, ad esempio, viene preferibilmente definita come *бывшая*, la nonna «di prima», e non *покойная*, morta [*Škola dlja durakov*: 40]. In *Palisandrija* poi, sottolinea Boguslawski, il motivo della morte è così ricorrente che «it would be impossible to list all [its] instances» [b. Boguslawski 1987: 235].

Boguslawski, nella sua interpretazione della categoria temporale sokoloviana, utilizza come strumento di analisi la concezione di tempo circolare propria all'antichità greca e alle filosofie orientali, in primis quelle indiane legate al *karma*, «the law of universal causality, [according to which] one's soul becomes incarnated in a long succession of bodies»³ [b. Boguslawski 1987: 241]. È proprio in un mondo caratterizzato da un movimento circolare del tempo che sono ammessi i «ricordi del futuro» o il superamento dell'irreversibilità della morte che troviamo nei romanzi di Sokolov: «If time can flow backwards and the past is really the future [...] there can be no death» [b.

¹ L'aspetto prettamente linguistico è al centro anche di una sua analisi di stampo formalista del romanzo *Meždu sobakoj i volkom*, di cui si parlerà nel paragrafo dedicato al modernismo in questo capitolo.

² Come risulta da un'intervista riportata in Appendice, Sokolov spiega così questa modalità espressiva del motivo della morte: «La direzione della letteratura sovietica non incoraggiava affatto a trattare la morte / Ma nel mio caso questo non c'entra / Le parole morte morire dispongono di una enorme quantità di sinonimi e di espressioni sinonimiche e nella vita reale le persone le utilizzano continuamente / Molti dei sinonimi per morte sono assai espressivi / È un peccato per uno scrittore non usarle / Ecco tre esempi lampanti / Отбросить коньки (*Gettare i pattini) / Двинуть кони (*Muovere i cavalli) / Дать упаковку (*Dare un pacco) / Oltre ai sinonimi nella parlata popolare si utilizzano spesso allegorie e la perifrasi / Ad esempio / Non di rado invece di dire che qualcuno morirà presto dicono / Он уже не жилец (*Non abita già più qui) / In espressioni di questo tipo emerge l'affabilità popolare il tatto / In Russia in generale amano girare intorno alle cose / La schiettezza non è affatto sempre la benvenuta» («Руководство советской литературой тему смерти действительно не поощряло / Но в моем случае дело совсем не в этом / У слов смерть умереть огромное количество синонимов и синонимических выражений и в реальной жизни люди их постоянно употребляют / Многие синонимы смерти весьма выразительны / И писателю грех оные не использовать / Вот три ярких примера / Отбросить коньки / Двинуть кони / Дать упаковку / Кроме синонимов в народной речи часто используются иносказания и перифраз / Например / Нередко вместо того чтобы сказать что некто скоро умрет говорят / Он уже не жилец / В таких выражениях проявляется народная обходительность такт / В России вообще любят околичности / Прямота приветствуется далеко не всегда») (Intervista 2.1 in Appendice). Qui e in seguito nel corso del presente lavoro, l'impiego dell'asterisco anteposto a determinate parole o espressioni tradotte segnala una struttura agrammaticale o l'inesistenza della forma lessicale stessa in italiano.

³ Le continue reincarnazioni di Palisandr sono tuttavia prive della prospettiva ottimistica della filosofia indiana, osserva il critico, e si intrecciano con richiami prettamente nietzschiani: «The eternal return to existence results in the indefinite prolongation of suffering. The only hope is non-return to existence, the abolition of karma, and transcendence of the cosmos. [...] Indian thought contains a seed of optimism, however: his good deeds ultimately may lead him to happiness and exit from karma. In *Palisandriia*, [...] [the cycle of reincarnations] more nearly parallels Nietzsche's pessimistic doctrine of the Eternal Recurrence of the Same» [b. Boguslawski 1987: 241].

Boguslawski 1987: 237]. In Sokolov, osserva Boguslawski, sono i personaggi legati in senso lato alla natura (anche solo attraverso nomi evocativi) a godere di immortalità: «Nature does not die – therefore if man lives in nature, he may be subject to nature's laws» [b. Boguslawski 1987: 239]. In questo articolo il critico, oltre ad analizzare approfonditamente le caratteristiche del tempo nei romanzi di Sokolov, esplora il grado di coerenza tra la concretizzazione narrativa e le vedute generali dello scrittore stesso sulla tematica del tempo, queste ultime desunte dai saggi e dalle interviste all'autore. Lo studioso infatti preferisce affidarsi a interviste edite piuttosto che a chiacchierate e lettere personali scambiate con Sokolov; inoltre, egli ha il merito di includere nella sua analisi i saggi dello scrittore, che fino a quel momento erano stati completamente trascurati dalla critica.

Lo scambio di idee e vedute tra Saša Sokolov e gli amici critici permette di ripercorrere la genealogia di molti spunti d'analisi da questi sviluppati negli anni, oltre a gettare una nuova luce sulla personalità di questo scrittore. Da un lato, la vicinanza emozionale ha permesso agli studiosi di giungere a fortunate intuizioni e di proporre chiavi interpretative plausibili per questa sua sfuggente scrittura, confermando in un certo senso un'idea romantica di continuità tra vita e opera dell'autore. Dall'altro lato, Sokolov ha intrattenuto un dialogo originale con la controparte critica: si è mostrato tanto aperto alla chiarificazione e al confronto dialettico da risultare quasi estraneo rispetto ai suoi romanzi, come se all'atto di pubblicarli li avesse consegnati definitivamente al mondo. Il suo parere su di essi è affine a quello di un lettore spassionato che, apparentemente lontano dal mondo delle teorie e delle analisi critiche (ma Sokolov è il maestro della dissimulazione), prova un interesse curioso e malizioso a seguire le speculazioni degli studiosi.

Le forme di un modernismo risorgente

La vaghezza come metodo di percezione del mondo e come maniera di raffigurarlo è alla base del mio movimento artistico e letterario preferito. Mi riferisco, chiaramente, all'impressionismo¹ [Sokolov 1985e: 31].

Sempre sincretico nel suo modo di percepire l'arte², Sokolov ha esplicitamente espresso la sua passione per le opere degli impressionisti, dove il *cosa* è superato dal *come*, dall'attenzione al colore e, nel caso dell'arte verbale, alla lingua. Il discorso da cui è tratta la citazione, *Ključevoe slovo slovesnosti*, è stato definito da Johnson una sorta di «Manifesto of literary modernism» [b. Johnson 1987a: 224], una dichiarazione di aderenza dello scrittore a un tipo di estetica che, come la critica – e Johnson in primis – ha evidenziato, si riflette nei primi due romanzi di Sokolov, *Škola dlja durakov* e *Meždu sobakoj i volkom*.

L'attenzione riposta nella forma, quasi a sostituzione polemica del dominio narrativo del soggetto lineare e di tipo realista, ha spinto da subito a leggere la sua opera in continuità con la tradizione letteraria di stampo modernista³, come esplicitato ad esempio da Olga Matich: «Belonging to the modernist tradition, his fiction is verbal rather than ideological» [b. Matich 1986: 416].

¹ «Кстати, размытость как метод мировосприятия и способ его отражения лежит в основе моего любимого направления в искусстве и литературе. Я говорю, разумеется, об импрессионизме».

² «Non sorprenderà che riflettendo sulla propria arte Sokolov corra irresistibilmente a citare Woody Allen», sottolinea ad esempio Mario Caramitti parlando dell'autofinzionalità di Sokolov autore [b. Caramitti 2001: 7].

³ L'etichetta di «modernismo» ha finito per essere utilizzata in maniera estensiva, divenendo un generico termine-ombrello, una sorta di iperonimo valido per qualsiasi opera letteraria che proponga una rottura di tipo epistemologico in senso lato. Indubbiamente ardua è l'impresa di definire il modernismo in maniera univoca e precisa, data la grande e potenzialmente infinita pleiade di autori singoli e diversi tra loro che ne sono rappresentanti. Scrive ad esempio Simmons: «We might classify the literary heritage of the sixties' "young prose" in the Soviet Union as resurgent modernism. The latter term is employed here in a general sense and encompasses the aesthetic movement – Modernism (dated anywhere from 1890 to 1950) – as well as the formal and thematic strains that have persisted into the post-modern period and constitute the "raw material" of our twentieth-century aesthetic» [b. Simmons 1993: 4]. Questa disfunzionalità del termine «modernismo» si ripercuote anche sull'interpretazione dell'opera di Saša Sokolov, a cui sono state associate dalla critica diverse definizioni: come vedremo, saranno soprattutto gli studiosi russi a proporre una gamma piuttosto ampia di etichette (non da ultimo, quella «modaiola» di postmodernismo) al fine di trovare un incasellamento per la produzione sfuggente e poco convenzionale sokoloviana. La risorgenza del modernismo russo nella seconda metà del Novecento ha infatti sfidato a lungo i tentativi di definizione: allo stesso tempo erede delle avanguardie storiche e da loro differente, questa letteratura si è presentata come una «nuova avanguardia russa» [b. Johnson 1989a]; pur senza le velleità programmatiche e la compattezza di scuole e movimenti, questa nuova avanguardia ha gettato le fondamenta per una rinascita della letteratura russa, arrugginita da decenni di censura e realismo socialista. Come scrisse Andrej Zorin all'indomani della pubblicazione ufficiale in Urss dell'opera sokoloviana, questo scrittore (ma non fu il solo) «è riuscito a suscitare il vento sulla prosa russa», un vento che non si sarebbe chetato per molto tempo («Саше Соколову удалось наслать ветер на русскую прозу. Я думаю, что он долго не уляжется») [b. Zorin 1989: 253].

La critica d'adozione statunitense – non così quella russa, come vedremo in seguito – ha accolto il giovane scrittore inserendolo in una linea di continuità con la tradizione che da Gogol', passando per Belyj e arrivando a Nabokov, ha condotto una strenua ricerca sulla forma e sul suono della lingua. Sokolov stesso ha riconosciuto il ruolo esercitato da Gogol' nella sua opera, ma più che di quella degli altri due autori russi più volte a lui associati, appunto Belyj e Nabokov¹ (la cui opera, a quanto afferma Sokolov, egli conoscerà solo dopo l'emigrazione dall'Unione Sovietica), ha sottolineato l'influenza su di lui dell'opera di Lev Tolstoj e, soprattutto, di Ivan Bunin, che egli definisce entrambi, forse provocatoriamente, autori modernisti². Risulta in questo senso particolarmente puntuale l'osservazione che i germanofoni Helen von Ssachno e Philipp Felix Ingold nel 1979 hanno fatto per primi, e che è stata approfondita dieci anni più tardi da Richard Borden, relativamente alla vicinanza e all'ascendente di Valentin Kataev, allievo buniniano³, su Sokolov. Come ricorda inoltre Borden,

¹ Scrive ad esempio Johnson: «Il ruolo dominante della struttura fonica, così tipica della prosa di Sokolov, si osserva nelle opere di Andrej Belyj; viene in mente il suo romanzo *Il colombo d'argento*. La narrazione bizzarramente frammentaria, caleidoscopica di Sokolov ricorda a tratti lo stile di Velemir Chlebnikov. Sokolov però nega in maniera quasi categorica di essere stato a conoscenza delle opere di questi maestri nei suoi primi anni da scrittore. Similitudini nell'approccio al materiale e nello stile con questi e altri scrittori (quali Pil'njak e, tra i più contemporanei, Terc-Sinjavskij) paiono tutt'al più il risultato di una percezione estetica affine più che una vera e propria "influenza"» («Доминирующая роль звуковой структуры, столь характерной для прозы Соколова, обнаруживается в произведениях Андрея Белого — на ум приходит его роман *Серебряный голубь*. Причудливо фрагментированное, калейдоскопическое повествование Соколова напоминает местами стиль Велемира Хлебникова. Соколов, однако, почти начисто отрицает знакомство с работами этих мастеров в ранние свои писательские годы. Параллели в подходе к материалу и в стиле с этими и другими писателями (такими, как Пильняк, и из более современных — Терц-Синявский) кажутся, скорее, результатом сходного эстетического восприятия, нежели "влияния"») [b. Johnson 1982: 174]. Per quanto riguarda il rapporto con Nabokov, si vedano i lavori dedicati a questo tema di Johnson (1987), Desjatov (2006), Orobij (2012).

² Afferma ad esempio Sokolov nella già citata intervista a Olga Matich: «Curiosamente sono andato a scuola dai realisti. Da Bunin, da Tolstoj. Trovo Tolstoj interessante non lì dove cerca di risolvere questioni universali, ma lì dove esce dalle cornici del realismo. In genere il lettore non si rende conto che Lev Tolstoj è stato un modernista per i suoi tempi. Il flusso di coscienza lo utilizzava ben prima di Joyce, non è forse così? Ad esempio, in *Guerra e pace* ci sono delle scene in cui Tolstoj raggiunge la cosiddetta quarta dimensione della prosa, tanto cara al cuore di Hemingway» («Я как ни странно учился у реалистов. У Бунина, у Толстого. Кстати, Толстой мне интересен не там, где он пытается решить мировые проблемы, а там, где он выходит из рамок реализма. Обычно читатель не осознает, что Лев Толстой был для своего времени модернистом. Поток сознания он использовал намного раньше Джойса, не так ли? Например, в *Войне и мире* есть сцены, где Толстой достигает так называемого четвертого измерения прозы, столь любезного сердцу Хемингуэя») [a. Matič 1985: 12]. Sokolov sembra farsi beffe della incerta e generica etichetta di modernismo e dell'uso che ne fa la critica (si veda la nota 3 alla pagina precedente).

³ Anche Johnson avvalsa questa ipotesi: «When asked what he owes to Bunin, Sokolov replies "vizual'nost'" by which he means that "stereoscopic vision" that Kataev argued for in the face of the featureless prose of Socialist Realism. Sokolov argues that such prose achieves transcendence into another dimension, making it the highest form of art [...]. Sokolov owes much to Bunin, although his writing is very different from that

when at a public forum in 1984 Sokolov was asked which contemporary Soviet writers he had read, he was able to come up with only one name – that of Valentin Kataev [b. Borden 1987: 249].

Scrive Olga Matich, ricostruendo il contesto letterario in cui nasce e si inserisce l'opera di Saša Sokolov:

Gogol, his favorite writer from the beginning, taught him to combine high lyrical pathos and parody, which Sokolov has used increasingly in his writing. Of modern writers, he owes the greatest debt to Bunin who showed him stylistic refinement. A modernist according to Sokolov, Bunin demanded from the writer that he be an artist in a painterly, sculptural, and musical sense. Sokolov describes him [Bunin] as a cubist interested in objects and still life descriptions, not human character or psychology [b. Matich 1987: 303].

La lingua nel testo sokoloviano indubbiamente conosce e crea il mondo e la realtà circostante nel processo di nominazione – un atto a tutti gli effetti performativo, come lo ha definito Kurycin [c. Kuricyn 2000: 181], nonché profondamente sacrale¹ [b. Čancev 2012]. Scrive a riguardo Andrej Bitov nella postfazione alla prima edizione integrale di *Škola dlja durakov* pubblicata in Urss:

Redigere un inventario lirico del mondo, in modo tale da farcelo ri-conoscere mentre lo abbiamo davanti, questa è evidentemente la funzione sociale del Poeta. Elencare è il primo e più onesto metodo per descrivere. [...] Non cercate (secondo l'abitudine che ci è stata instillata...) la patologia in questo libro, è solo un artificio narrativo: non è la personalità a sdoppiarsi, ma il mondo. [...] *Škola dlja durakov* è a suo modo un manuale. Lo renderei obbligatorio per tutti coloro che studiano per diventare «scrittori». [...] Svelare ciò che è già svelato a ognuno non è cosa da tutti. Questo è il vero scrittore. [...] È un modello, un'enciclopedia della prima esperienza² [b. Bitov 1989: 157-8].

Tuttavia, rilevano i critici, di impianto modernista è non solo l'approccio alla lingua da parte dello scrittore; anche la struttura del testo, la fisionomia dei personaggi,

of the aesthetic realist. Sokolov sees himself as a modernist who rejects much in the realist tradition. His initial perception of Bunin was almost certainly through the eyes and pen of Valentin Kataev» [b. Johnson 1989b: 177-8].

¹ Sulla natura ontologica del nome, sul pensiero mitologico alla sua base, sull'identificazione del nome con il suo denotato si veda il noto saggio *Mito – Nome – Cultura* di Jurij Lotman [c. Lotman, Uspenskij 1987: 83-109].

² «Проводить лирическую инвентаризацию мира, дабы мы узрели его все еще в наличии, – вот, по-видимому, общественная функция Поэта. Перечисление – честнейший, изначальный способ описания. [...] Не ищите (по внушенной нам привычке...) в этой книжке патологии – это прием: не личность раздваивается, а мир. [...] *Школа для дураков* – учебник своего рода. Я бы ее ввел как обязательную для тех, кто учится “на писателя”. [...] Открыть то, что всем открыто, дается, оказывается, не каждому. Это и есть писатель. [...] Это эталон, энциклопедия первого опыта».

il processo associativo che è celato nei nomi scelti per loro sono legati alla sensibilità modernista.

Come osservato da Johnson nel commento ancora oggi forse più completo a *Škola dlja durakov*, quest'opera, nella quale il lettore è costretto a seguire il dialogo ininterrotto – tenuto insieme da fili associativi di immagini e suoni – tra un sé e l'altro sé di un adolescente schizofrenico, è essenzialmente costruita su un impianto binario [b. Johnson 1980]. Attraverso una lettura strutturale del romanzo, lo studioso evidenzia l'architettura a specchio che contraddistingue i temi, le simbologie, gli oggetti, le azioni¹ e i nomi stessi dei personaggi racchiusi in questo romanzo «paradigmatico» e «surrealista»²:

The theme of the book resides in its fundamental opposition Irrationality/Rationality with the former being the positively defined or marked member. This most basic dichotomy is manifested through three parallel, superimposed, but scarcely less central, polarities: Madness/Sanity, Freedom/Bondage, and Nature/Institutions [b. Johnson 1980: 208].

I personaggi in *Škola dlja durakov* sono scomposti, disorganici, scissi. Questa «polifonia ontologica», come la definirà in seguito Mark Lipoveckij [b. Lipovetsky 1999: 85], nell'interpretazione fornita da Johnson rispecchia l'impianto binario di stampo modernista della struttura del romanzo: «All of the narrative's major characters are internally paired, that is, they have alternate names and/or identities» [b. Johnson 1980: 220]. Oltre al narratore, il quale non solo si sente sdoppiato, ma subisce anche la metamorfosi in un bocciolo di Ninfea Alba, si ricordino il professore di geografia e mentore del ragazzo Pavel/Saul Norvegov, la vicepresidente e vicina di casa Trachtenberg/Tinbergen, il postino Micheev/Medvedev.

¹ Anche Fred Moody sottolinea questo aspetto: «*A School for Fools* is replete with reflections and doublings that range from the simple placing of the same object in two different episodes to the delineation of reflecting ideas. The narrator is clearly compelled to construct a reflecting world around him that mirrors and therefore justifies his own dual personality». Le azioni nel romanzo «are both anticipated and recalled», dando luogo a una narrazione a spirale che pare avvolgersi su se stessa [b. Moody 1979: 13, 14]. Come scrive anche Freedman, «if something is missed the first time around, it will return again later» [b. Freedman 1987: 276].

² Spiega Johnson che, se in un'opera realista il lettore ha a che fare con un asse sintagmatico esplicito e deve ricostruire da sé quello paradigmatico, qui avviene il contrario ed è questa una lettura molto meno comoda [b. Johnson 1980: 233].

I personaggi sprovvisti di un doppio o di una sua ipostasi¹, scrive Johnson, sono connotati positivamente o negativamente: i primi sono i personaggi femminili (la madre, la professoressa Veta Akatova, la compagna Roza Vetrova); i secondi sono il padre, il dottor Zauze, il preside Perillo. È interessante notare, osserva sempre Johnson, che gli ultimi due portano nomi non russi che non ammettono nemmeno declinazione.

Secondo la lettura del romanzo come «fuga dal realismo socialista» proposta inizialmente da Alexander Boguslawski e sviluppata poi da Ludmilla Litus², tali personaggi negativi possono essere interpretati quali rappresentanti della *pošlost'* sovietica e incarnazioni dell'assenza di immaginazione, diametralmente opposti quindi al protagonista:

¹ Ipostasi le definisce Caramitti, che interpreta diverse figure dei romanzi di Sokolov come reincarnazioni di personaggi trasversali che baluginano in tutti i testi, siano essi i personaggi femminili [b. Caramitti 2004: 114], gli artisti o i poeti [b. Caramitti 2001: 130, 131]. È un elemento rilevato anche da Dark: «come sempre in Sokolov, sorge la domanda: ma tutti questi personaggi non sono poi sempre lo stesso?» («как всегда у Саши Соколова, возникает вопрос: а не одно ли они и то же?») [b. Dark 1995: 70].

² Scrive Boguslawski: «Almost every structural element of the work violates the principles of socialist realism» [b. Boguslawski 1983: 92]. Ludmilla Litus si spinge oltre leggendo *Škola dlja durakov* come un testo intriso polemicamente di realtà sovietica. Tuttavia il romanzo, benché contenga indubbiamente riferimenti alla realtà contestuale, non pare affatto proporre, nemmeno velatamente, della satira politica; ogni riflesso di «sovieticità» non ha per l'autore che valenza estetica, è materiale di costruzione poetica. Aveva sottolineato questo aspetto già Jurij Mal'cev a suo tempo: «Il romanzo di Sokolov è inoltre un esempio assai interessante di quella corrente del samizdat che scorre nell'alveo della "letteratura pura", lontana dalla politica e dal quotidiano e dedicata alla ricerca di nuove forme, di nuovi valori estetici e di nuovi mezzi per esprimere le intime esperienze spirituali» [c. Mal'cev 1976: 371]. Scrive invece Litus: «*Škola* is an intricate metafictional and highly intertextual text that uses Aesopian language and intertextual play to foreground well-known aspects of Soviet reality»; «*Škola* [...] is, in fact, highly conscious and reflective of Soviet political and social reality. Sokolov incorporates extensive details of Soviet life into his text; he frequently alludes to the police system, the repressions of freedom (especially creative freedom), arrests, interrogations, and to the lies and fear that permeated Soviet life. It is true that there is no stated didactic or ideological message in the work. In his 1989 interview with Viktor Erofeev, Sokolov observed that he has no desire "to persuade, teach, or to insist on his own view of the world." Sokolov, however, signals his engagement of Soviet reality on all levels through his use of Aesopian language and intertextual play; his veiled commentary (satire) on its absurdities and horrors is always present. *Škola* does not simply mirror or reflect that "reality"; Sokolov's text produces the illusion of a "reality" that is splintered and refracted by fragments of a shattered mirror. To create this effect, Sokolov introduces repetition, "intertextual" collage, and lengthy lists (catalogues)» [b. Litus 1997: 129, 116]. Larissa Rudova, concentrandosi sugli aspetti postmoderni del romanzo *Palisandrija*, continuerà su questa linea semplificando eccessivamente la lettura del postmodernismo russo, che a suo vedere semplicemente «did emerge in response to socialist realism»: «The sots-artistic orientation of Sokolov's novel is manifested in its use of "prefab" elements of Soviet culture-formulaic phrases, slogans, characters of popular fiction, quotations from mass literature, and other linguistic constructs. Endless textual inter-play creates a highly eclectic and stylized language that provides a critical reading of Soviet culture» [b. Rudova 2000a: 61, 63]. Non solo risultano poco convincenti i suoi argomenti in favore di una lettura di *Palisandrija* sotto il cappello riduttivo della soc-art, ma anche i tentativi di leggere questo romanzo alternativamente come una satira menippea di definizione bachtiniana (pur dalle tinte della soc-art) e come una riscrittura parodica di *Noi* di Evgenij Zamjatin. Scrive Rudova: «The sots-art bent in Sokolov's menippea is sinister and what it projects is in fact an apocalyptic vision of the destiny of Soviet and Post-Soviet Russia and Soviet man» [b. Rudova 2000b: 223]; «*Palisandriia* reads like a parodic echo of *We*» [b. Rudova 2006: 172].

All these characters are devoid of imagination; instead of trying to understand the hero, they try to «make» him normal. Thus, the hero appears to be an embodiment of imagination and creative consciousness in a totalitarian state [b. Boguslawski 1983: 94].

La natura dei nomi dei personaggi¹ – si ricorderà l'alto valore estetico e sacro riposto nella parola e nel suo suono da Sokolov, nonché il gioco continuo attorno al proprio nome, di cui abbiamo parlato nel capitolo precedente – è stata indagata dalla critica, che ha più volte sottolineato come molti dei nomi in *Škola dlja durakov* contengano o nascano dalla particella *-ve-*, una sillaba che reca con sé il sapore del vento² (*veter'*, in russo). I personaggi positivi sono, secondo Johnson, in questo senso «children of the wind»:

They are related to the wind (and to each other) by common phonetic elements in their names and in their associated motifs [b. Johnson 1980: 225].

¹ Non si parla solo dei personaggi di *Škola dlja durakov*, ma anche dei successivi romanzi. Si veda ad esempio la lettura del nome del protagonista di *Meždu sobakoj i volkom Zynzyrela* come una variante della Cenerentola inglese (Cinderella), proposta in primo luogo da Johnson in un articolo del 1984 e poi approfondita nel 1989: «Sokolov's novel seems to borrow freely from and invert key elements of the Cinderella legend. A male Cinderella makes fur slippers for his beloved who (posthumously) seeks to be reunited with him» [b. Johnson 1989: 164]. O del nome di Zynzyrela, Il'ja, secondo Jablov: «Il profeta Elia, in cui onore è chiamato il protagonista del romanzo, è il santo legato nelle rappresentazioni popolari ai lupi: la sua figura deriva da quella di Perun, il radunatore di nuvole e “pastore dei lupi” che sa trasformarsi a sua volta in lupo» («Илья Пророк — святой, в честь которого назван герой романа, связан в народных представлениях с волками; его образ восходит к образу Перуна — тучегонителя и “волчьего пастыря”, который и сам способен оборачиваться волком») [b. Jablov 1997: 207]. O ancora i tanti livelli di interpretazione che si nascondono dietro al personaggio di Palisandr Dal'berg e non solo, come scrive Caramitti: «Tutto è convenzionale: Palisandr è soltanto il nome di un albero, e Dal'berg non è un cognome, ma l'indicativo del genere (Dalbergia) cui appartiene la specie, il palissandro. E Dalbergia è naturalmente anche l'avo metà georgiano e metà tedesco che fin dal Cinquecento si annida in cima al suo albero genealogico, per poi russizzarsi in Dal'berg. In questo dedalo di collegamenti e contaminazioni immediata è l'irruzione dell'io, del proprietario di quello che per elementare assonanza è l'albero di Aleksandr, che per maggiore evidenza se ne fa anche padre, chiamandolo sovente per nome e patronimico, Palisandr Aleksandrovič. A integrazione della genealogia fanno capolino Alessandro il Macedone e Alessandro II, e il cognome della madre di Sokolov, Sedych, attraverso ripetute ostentazioni del vero cognome di Rasputin (Novych), che naturalmente è nonno di Palisandr per parte di madre. E qui ci fermiamo, anche se l'oltranza onomastica tanto connaturata all'arte di Sokolov andrebbe seguita ben oltre, fino a quel Saša che è l'unico diminutivo (dopo l'omonimo Černyj, adorato da Erofeev) eletto alle copertine e alle bibliografie, e il cui fascino androgino, comune anche ad altri diminutivi russi, erompe tra arte e vita quando l'autore chiama Aleksandra la sua unica figlia. Andrebbe chiarito in che misura Saša finisce per essere un'ulteriore diramazione rispetto ad Aleksandr (o viceversa), in un mondo in cui i nomi sono rami, e a ogni ricombinazione infrangono due, tre fasci di norme, come Veta Arkad'evna, rarissimo esempio di diminutivo *cum* patronimico, dove però Veta non sta per Elizateva, ma per Vetka, perché anche l'eroina di *Škola dlja durakov* è donna-ramo, donna-pianta. E tra tanti tentacoli logici e vegetali Palisandr potrebbe avere anche un altro padre, o radice, o seme, se si considera che nel racconto di Bunin *Antigona* troviamo la foto di un certo Aleksandr in una cornice di palissandro» [b. Caramitti 2001: 119-120].

² Suggestiva è la proposta di Anastasija Vavulina di scomporre il termine inglese *nightingale* che compare nel romanzo come somma di *night* e *gale*, quest'ultimo termine indicante per l'appunto un forte vento [b. Vavulina 2006].

Lo stesso nome del sostenitore dell'ideale di «vivere nel vento» Pavel/Saul Norvegov, semi-anagrammato nel romanzo in *vetrogon*, porta esplicito il marchio del vento; ad esso sono associate la libertà, l'arte e, come sottolineava sopra anche Boguslawski, l'immaginazione, la creatività¹.

Secondo Olga Matich, è possibile che *Škola dlja durakov* sia nata come eco della *povest'* di Andrej Bitov *Žizn' v vetrenuju pogodu (Vita in tempo ventoso)*, che circolava in samizdat dagli anni Sessanta. L'immaginario artistico e creativo legato al vento, sostiene la studiosa, sarebbe per entrambi gli autori un lascito della poetica pasternakiana:

Bitov's and Sokolov's wind imagery goes back to Pasternak's poetry in which the wind symbolizes wild instinct and creativity, mediated by life at the dacha, the setting of both fictions [b. Matich 1987: 308].

Secondo Johnson, è invece Puškin, fonte intertestuale per eccellenza nei testi di Saša Sokolov², a suggerire all'autore la natura selvaggia e artistica della *stichija* del vento:

Così per l'eroe di Sokolov la follia è una forma di libertà, di libertà dalle inibizioni imposte dai severi istituti sociali, dal razionalismo e dal tempo stesso, da tutto ciò che frena lo spirito creativo. Forse per questo motivo i principali personaggi positivi di Sokolov portano nomi prodotti dai fenomeni naturali. La maggior parte è associata al vento, che così spesso funge in Puškin da metafora per le forze selvagge, libere della creatività. A tali forze sono contrapposti gli istituti sociali e, in primo luogo, la «scuola degli sciocchi» con i suoi eterni compiti per casa, con i suoi dirigenti, i quali con un tale accanimento maniacale elevano davanti a degli scolari con disturbi psichici un ideale impossibile: diventare ingegneri³ [b. Johnson 1982: 167].

¹ Scrive a riguardo anche Arnold McMillin: «Incidentally, Norvegov is also referred to semi-anagrammatically as Vetrogon in connection with the theme of the cleansing, purging wind [...]. Freedom [...] is associated with whiteness, transparency and, particularly, the wind» [b. McMillin 1990: 233-234].

² Il sottotesto puškiniano è particolarmente importante in *Škola dlja durakov*: la follia come dono divino poetico è richiamata anche attraverso una citazione obliqua – «Да поможет нам бог не сойти с ума» [*Škola dlja durakov*: 132] («e Dio gli concederà di non impazzire» [La scuola degli sciocchi: 96]) – alla poesia di Puškin *Ne daj mne Bog sojti s uma*. Il poeta russo per eccellenza rimarrà al centro anche dei due successivi romanzi di Sokolov, dando a uno addirittura il titolo, *Meždu sobakoj i volkom* (la strofa dell'*Onegin* è presa anche a epigrafe del romanzo: «Люблю я дружеские враки / И дружеский бокал вина / Порою той, что названà / Пора меж волка и собаки» [Meždu sobakoj i volkom: 11]). Scriveva Vladimir Turbin in relazione, invece, al terzo romanzo, *Palisandrija*: «Ho la sensazione che Palisandr Aleksandrovič sia in fuga dall'... *Evgenij Onegin* di Puškin» («У меня ощущение, что Палисандр Александрович бежит от... *Евгения Онегина* Пушкина») [b. Turbin 1994: 105].

³ «Итак, для героя Соколова безумие есть форма свободы, свободы от стеснений, налагаемых жестокими общественными институтами, от рационализма и от самого времени — всего того, что пресекает творческий дух. Может быть, поэтому основные положительные герои Соколова носят имена, производные от явлений природы. Большинство из них ассоциируются с ветром, который

Questi studi sui nomi dei personaggi sokoloviani hanno tuttavia trascurato di approfondire le ragioni che hanno guidato Sokolov nell'attribuire ai personaggi negativi di *Škola dlja durakov* nomi dall'origine non russa. Pare infatti significativo che il cognome Trachtenberg della vicepresidente della scuola differenziale richiami quello del matematico¹ e ingegnere russo Jakov Trachtenberg² (1888-1953), noto soprattutto per il sistema di calcolo rapido che ancora oggi porta il suo nome. In alternativa (o allo stesso tempo), Trachtenberg risulta anche essere il cognome di un Vasilij (? – 1940), avventuriero di inizio Novecento che nel 1908 pubblicò una brillante raccolta di *blatnoj žargon (Blatnaja muzyka)*, pur non essendo un linguista o lessicografo, nella quale rientra materiale linguistico raccolto in diverse prigioni dell'impero russo.

La scelta del nome Trachtenberg non può più sembrare casuale quando notiamo che il secondo nome dato a questo personaggio è Tinbergen, il cognome di quel Nikolaas (1907-1988)³ fondatore della moderna etologia a cui, assieme a Konrad Lorenz e Karl von Frisch, nel 1973 venne assegnato il Nobel per la medicina «per le scoperte sull'organizzazione ed evocazione delle forme di comportamento individuale e sociale». Il personaggio Trachtenberg-Tinbergen porta quindi dei nomi quasi parlanti – nonché intertestuali in senso lato – che ci parlano proprio delle sue attività scolastiche in quanto vicepresidente: istruzione e controllo, regole e sorveglianza, ma anche – nel possibile riferimento a Vasilij Trachtenberg e al suo lavoro – approssimazione e abiezione.

Per quanto riguarda invece il preside della scuola, egli porta il particolare nome di Perillo. Anche questa scelta non pare casuale: Perillo di Atene⁴ è stato un bronzista

так часто выступает у Пушкина как метафора диких, свободных сил творчества. Этим силам противостоят общественные институты и, в первую очередь, "школа для дураков" с ее бесконечными домашними заданиями, с ее администраторами, которые с таким маниакальным упорством воздвигают перед психически ущербными учениками безнадежный идеал: стать инженерами».

¹ Nel romanzo la scuola differenziale frequentata dal ragazzo è intitolata proprio a un illustre matematico russo, Nikolaj Lobačevskij.

² Jakov Trachtenberg, ebreo di Odessa emigrato in Germania dopo la Rivoluzione d'Ottobre, ideò questo suo innovativo metodo matematico durante la prigionia in lager, dove finì in seguito alle sue posizioni anti-naziste. Dopo la liberazione fondò un suo centro matematico a Zurigo. Nel 1967 il sistema Trachtenberg giunse anche in Unione Sovietica attraverso la traduzione del volume *Sistema bystrogo sčeta po Trachtenbergu* per la casa editrice di stato Prosvješčenje (era questo editore a fornire il materiale scolastico a tutti gli istituti scolastici dell'intera Urss).

³ I suoi lavori vennero tradotti in Urss dalla casa editrice di stato Mir a partire dal 1969. Anche il fratello di Nikolaas, Jan Tinbergen, è stato uno studioso di spicco a livello mondiale, vincitore del primo premio Nobel per l'economia nel 1969 e famoso per la regola di Tinbergen (o regola aurea della politica economica). Anche i suoi lavori erano noti e tradotti in Urss dagli anni Sessanta.

⁴ Ideatore del toro di bronzo donato al tiranno Falaride, Perillo era stato capace di rendere quest'opera particolarmente simile al vero: all'animale mancava, come si dice, solo la parola. Secondo la leggenda,

della Grecia classica (VI secolo a.C.), passato alla storia tra gli inventori uccisi dalla loro stessa creazione, nel suo caso una macchina di tortura. Che Sokolov intendesse augurare una simile fine al preside della scuola, ideatore del tanto esecrabile «sistema delle pantofole», una vera tortura per gli scolari, non è escluso. È inoltre interessante notare che al termine di *perillus* corrisponde anche una particolare specie di cimici predatrici e l'entomologia nella produzione sokoloviana non occupa una posizione secondaria¹.

Infine, il dottor Zauze porta un nome legato al vissuto di Sokolov autore: Zauz'e è infatti un piccolo villaggio del distretto di Ostaškov nell'oblast' di Tver', non troppo distante (200 km a nord) da quel Bezborodovo dove lo scrittore aveva lavorato negli anni di stesura del romanzo durante la sua stagione da guardiacaccia. È in questa zona, nel rialto del Valdaj, che nasce la Volga, il fiume per eccellenza della letteratura russa e, soprattutto, del secondo romanzo di Sokolov *Meždu sobakoj i volkom*². Quando lo «scolaro tal dei tali» viene minacciato dal dottor Zauze di essere rimandato in quel mitopoietico quanto vago «laggiù», Sokolov ha quindi ben in mente la realtà remota e arcana dove posiziona questo istituto di costrizione per il ragazzo.

Notata la precisione quasi maniacale con cui Sokolov sceglie le parole, le scompone, ci gioca, non è possibile credere che la scelta di questi nomi sia stata completamente fortuita. Il riferimento intertestuale nascosto tra i nomi propri, che stratifica la lettura e la decodifica del testo, diviene sempre più importante nella metamorfosi letteraria dello scrittore, raggiungendo l'apogeo in *Triptich*.

tuttavia, questo difetto era ovviabile: bastava chiudervi all'interno un uomo e dar fuoco al toro; le grida umane sarebbero risuonate come versi dell'animale. L'opera risultò pertanto uno strumento di tortura, la cui prima vittima per volere di Falaride fu proprio il suo inventore Perillo. Del cosiddetto toro di Falaride, oltre alle narrazioni classiche come quella di Ovidio, parlò anche Dante nell'*Inferno* («Come 'l bue cilician che mugghiò prima / col pianto di colui, e ciò fu dritto, / che l'avea temperato con sua lima, / mugghiava con la voce de l'afflitto, / sì che, con tutto che fosse di rame, / pur el pareva dal dolor trafitto» [canto XXVII, vv. 7-12]). Di un toro di bronzo simile si parla anche nel *Taras Bul'ba* di Gogol': «Il nostro *hetman* giace ora arrostito in un bue di bronzo, in quel di Varsavia. Le mani e le teste dei colonnelli sono portate in giro per le fiere per essere mostrate a tutto il popolo» («Гетьман, зажаренный в медном быке, лежит в Варшаве, а полковничьи руки и головы развозят по ярмаркам напоказ всему народу») (La traduzione è di L.S. Malavasi, da *Taras Bul'ba*, Milano, Rizzoli, 2002, p. 70).

¹ Si ricordino le ricerche di Akatov in *Škola dlja durakov* o le farfalle invernali collezionate dal ragazzo. O ancora si pensi al saggio *Trevožnaja kukolka* (*La crisalide ansiosa*). L'interesse per il dettaglio entomologico accomuna evidentemente Sokolov e Nabokov.

² In questo romanzo molti villaggi dell'oblast' di Tver' vengono nominati in forma corretta o in una variante grafica leggermente falsata che permette ancora la loro individuazione.

Non va inoltre tralasciata la valenza fonica della scelta di questi nomi. Se la vicepreside Trachtenberg ricorda anche nel nome il *refrain* «tra-ta-ta»¹ associato al suo incedere zoppo – che, come scrive Caramitti, è a suo modo la «marcia funerea del sesso» attorno al pronome *ta* (*ta dama, ta ženščina*) [b. Caramitti 2004: 114] –, non è da escludere che il nome Perillo contenga un rimando all'idea del pericolo, del periglioso, che in inglese (una lingua presente nel romanzo con il lyricissimo *nightingale*) suona proprio come *peril/perilous*. La forma della parola si fa quindi a tutti gli effetti foriera di contenuto.

Il gioco attorno ai nomi non si arresta certamente con il primo romanzo di Saša Sokolov, l'opera che gli ha portato un successo e una gloria che invece non hanno accompagnato le opere successive. Riassume così Michail Berg la parabola discendente della ricezione, soprattutto per quanto riguarda il pubblico russo:

Improvvisamente, nel tono disinvolto e al tempo stesso preciso di questo libro [*Škola dlja durakov*] sentii quell'unione santa di libertà, armonia e rumore del tempo che mancava a molti libri onesti degli *šestidesjatniki*. [...] [Questo libro] ha inaugurato una nuova pagina, delle nuove possibilità della prosa russa nella sua variante puškiniana, quella variante che con più difficoltà e in casi assai rari si è potuta realizzare. Questa prosa post-nabokoviana (ma priva dell'alterigia affettata e dello snobismo nabokoviani) e al contempo uscita dalle viscere della realtà sovietica confermava che nelle cellule di una vita dormiente era ancora presente il gene di un aristocraticismo naturale e della precisione armoniosa. [...]

Il romanzo *Meždu sobakoj i volkom*, apparso qualche anno più tardi, ha diviso tutti gli ammiratori della prosa di Sokolov tra coloro che a questo romanzo preferivano *Škola* e coloro che al contrario reputavano questo migliore del precedente. Protagonista del secondo libro era la lingua, la quale nel corso della narrazione creava da sé i personaggi, ora dissolvendoli nella *stichija* del discorso, ora dando loro tratti precisi. Non soltanto l'intreccio, ma la lingua stessa errava tra il lupo [*volk*] e il cane [*sobaka*], tra la libera, intuitiva e anarchica *stichija* della parola e la tradizione fedele a una razionale costruzione del romanzo ornamentale. Gli ammiratori del secondo romanzo parlavano del raro senso dell'autore per la lingua e delle sue intuizioni linguistiche. Gli ammiratori del primo della trasparenza e del calore confortevole di *Škola dlja durakov*, alludendo a una certa artificiosità e sinteticità di diversi passaggi della narrazione scopertamente postmoderna di *Meždu sobakoj i volkom*. [...]

¹ Questo tra-ta-ta risuona metamorfozzato anche nell'ultima opera *Triptich*, dove, riprendendo intertestualmente la poesia *V vagone* di Vološin, Sokolov scrive: «*ея отмелькало за окнами очень vivace, / живо: tá-та-та tú-та-та, tú-та-та tá-та-та, / живописует поэт*» [I: 32].

Il terzo romanzo di Saša Sokolov, *Palisandrija*, ha più amareggiato che stupito la maggior parte dei lettori. Diverso sia da *Škola dlja durakov* che da *Meždu sobakoj i volkom*, esso coincide troppo con ciò che si scriveva già al tempo in Russia, presentandosi come una continuazione dei romanzi americani di Nabokov, l'ennesima versione del passato fantastico della Russia, con la sua abbondanza di episodi erotico-parodici, con la stratificazione della narrazione e altri marchi del postmodernismo russo. Come nel caso del tardo Nabokov, la padronanza certossina della parola, l'ingegnosità beffarda e la passione per i calembour non compensavano la sensazione di convenzionalità e di un certo stato di abbandono di un testo esteriormente pieno di energia¹ [b. Berg 1993: 7].

Il secondo romanzo di Saša Sokolov si inserisce appieno – contrariamente a quanto sostiene sopra Berg, esponente qui della «critica postmodernizzata» russa di epoca post-sovietica [b. Possamai 2004: 119] – nella tradizione modernista, come scrive da subito Johnson [b. Johnson 1984], tanto da poter esser paragonato a *Finnegans Wake* [b. Johnson 1989a: 163]. Si tratta di un'opera composita, costruita su tre livelli, di cui uno è un ciclo poetico², mentre la cornice più generale è una stilizzazione del romanzo epistolare. Tra le due si posiziona la prosa di Jakov Palamachterov, un cacciatore che si vuole «poeta», nella scrittura del quale si riflettono a ritmo diverso echi dei classici della letteratura russa. Autore finzionale della lunga lettera che apre e chiude il romanzo è

¹ «Вдруг в раскованной и одновременно выверенной интонации этой книги ощутил то блаженное соединение свободы, гармонии и шума времени, которого были лишены многие честные книги шестидесятников. [...] [Эта книга] открывала новую страницу, новые возможности русской прозы — в ее наиболее редко и трудно воплощаемой пушкинской версии. Постнабоковская (но без наигранного набоковского высокомерия и снобизма) и одновременно вышедшая из недр советской действительности проза подтверждала наличие в клеточках дремучей жизни гена естественного аристократизма и гармонической точности. [...] Появившийся через несколько лет роман *Между собакой и волком* разделил всех почитателей прозы Соколова на тех, кто этому роману предпочитал *Школу*, и тех, кто выше ставил именно его. Главным героем второй книги был язык, который по ходу действия сам творил персонажей, то растворяя их в речевой стихии, то придавая им отчетливые облики. Не только сюжет, но и язык бродил между волком и собакой, вольной, интуитивной и беззаконной стихией слова и рационально конструктивной традицией орнаментального романа. Почитатели второго романа говорили о редком языковом чутье автора и его речевых догадках. Почитатели первого — о прозрачности и уютной теплоте *Школы для дураков*, намекая на некоторую искусственность и синтетичность многих пассажей откровенно постмодернистского повествования *Между собакой и волком*. [...] Третий роман Саши Соколова — *Палисандрия*, скорее огорчил, нежели удивил большую часть читателей. Не похожий ни на *Школу для дураков*, ни на *Между собакой и волком*, он слишком совпал с тем, что уже писалось в это время в России, являясь продолжением английских романов Набокова, еще одной версией фантастического прошлого России, с обилием эротически-пародийных эпизодов, многослойностью повествования и прочими приметам русского постмодернизма. Как и в случае позднего Набокова, филигранное владение словом, насмешливая изобретательность и страсть к каламбурам, не искупали ощущения условности и какой-то покинутости внешне энергичного текста».

² Un'ottima analisi (e traduzione inglese) delle poesie contenute nel romanzo è offerta da Gerald S. Smith nel numero di «Cass» del 1987 [b. Smith 1987]. Al contrario, ancora manca una analisi precisa della funzione delle cosiddette *Storie scritte sulla veranda* inserite a mo' di secondo capitolo in *Škola dlja durakov*.

invece Il'ja Petrikeič Zynzyrela, il cui nome, eternamente cangiante in una decina di varianti grafiche¹, porta con sé – come è stato osservato dalla critica² – un'inclinazione tra il fiabesco e il profetico. Particolarmente stimolante è l'osservazione di Johnson relativamente al cognome del personaggio, una contaminazione nemmeno troppo camuffata della Cenerentola inglese, Cinderella [b. Johnson 1984: 211]. Anche Leona Toker si è soffermata su questa valenza intertestuale, sottolineando inoltre che

One of the most popular characters in Russian Fairy tales is Ivanushka the Fool (Ivanushka durachok), a male Cinderella who is supposed to end up marrying a princess [b. Toker 1987: 356].

Alla fiaba e al folklore russo si ricollega anche il patronimico del personaggio, ha osservato sempre Johnson – alla luce dei suggerimenti offerti, come abbiamo visto, dallo stesso Sokolov – nel suo denso articolo del 1984 dedicato al romanzo; esso ricorda la figura della volpe Patrikeevna, animale legato a doppio filo anche con il romanzo sokoloviano: lo stesso Il'ja, bloccato suo malgrado sui binari ferroviari, si trasformerà in una volpe agli occhi della donna amata, Orina/Marija (anche qui, all'interno del rimando intertestuale³, prosegue il tema del doppio) [b. Johnson 1984: 210-211].

Il romanzo è a suo modo una fiaba – come riassume Johnson in un altro lavoro, «a complex tale of vengeance and violence» [b. Johnson 1986b: 639]. È ambientata in un mondo apparentemente distante, arcaico – eppure incredibilmente reale, quello del lungo Volga. Come accade nelle fiabe, il suo portato è universalizzante nel tempo e nello spazio, come ha sottolineato anche Andrej Zorin⁴ [b. Zorin 1989: 252]. Il soggetto nasce da un motivo quasi aneddótico, brevemente riassumibile.

¹ Lo stesso Il'ja commenta: «Ascoltate un po', ma da dove mi viene un simile cognome, dove me lo sono procurato? Forse sono un barone zingaro, oppure me l'ha portato il vento» («Слушайте, откуда только фамилия подобная, где это я подцепил? Что ли я цыганский барон, то ли просто ветром надуло») [Meždu sobakoj i volkom: 396].

² Si veda la nota 1 a pagina 93.

³ Leona Toker ha proposto di guardare al nome Orina come a un richiamo obliquo alla nota *njanja* di Puškin, Arina Rodionovna [b. Toker 1987: 353]. A questo nome è appaiato nel romanzo quello biblico della madre di Cristo: la mescolanza tra i due nomi riveste il personaggio femminile di un ruolo sdoppiato nonché vagamente incestuoso, a metà tra la balia e la genitrice.

⁴ «È interessante che ne *La scuola degli sciocchi*, dove né lo spazio né il tempo dell'azione sono definiti, si possono indovinare i sobborghi di Mosca della seconda metà degli anni '50. [...] Invece, nel secondo romanzo, il territorio dell'Itil' o della Volga (la cosiddetta Zaitil'sčina o Zavolž'e) che viene nominato esplicitamente serve solo da marca simbolica per suggerire un angolo negletto del mondo. I realia topografici concreti qui sono volutamente scarsi e quelli storici sono confusi con tale cura che far coincidere le vicende descritte con un determinato periodo del nostro secolo si rivela decisamente impossibile. E questa aspirazione dello scrittore verso l'universalizzazione estrema del tempo e dello spazio del suo romanzo trova la più chiara espressione nel ruolo che è affidato nel suo mondo artistico alla

Il'ja Zynzyrela racconta all'investigatore Požilych in forma scritta¹, nella sua lingua sgrammaticata di arrotino ambulante e invalido della profonda provincia russa, tra vari excursus dal sapore gogoliano e divagazioni, le dinamiche del furto delle sue stampelle e della sua successiva morte (per quanto al lettore ciò divenga noto solo più avanti nella narrazione). Il'ja infatti si ritrova suo malgrado a scambiare nella penombra, e nell'ottenebramento dovuto all'alcool, un cane per un lupo, realizzando nella pratica l'espressione fraseologica del titolo: come ha bene indagato Johnson, *inter canem et lupum* non è solo chiave tematica per comprendere l'atmosfera crepuscolare del romanzo, nemmeno soltanto una citazione puškiniana dall'*Onegin* capace di dare un ulteriore livello di interpretazione. L'espressione rimanda infatti anche letteralmente alla reale inabilità del protagonista nel distinguere tra cane e lupo nel crepuscolo e, su un certo piano, alla nostra (in)abilità nel distinguere tra i due animali, tra quello selvaggio e primordiale e il domestico e da lui derivato, tra l'originale e la copia, tra il prototesto e la sua parodia: «One must be able to tell the wolf from the dog» [b. Johnson 1984: 213]. Ancora una volta, la lingua² si ritrova, come è comune nei romanzi modernisti, al centro dell'opera, tanto da giustificare il dipanarsi delle vicende:

Just as the book's content flows from its title, so does its dominant stylistic device – the phraseologism or idiom [...]. Phraseologisms are primarily an aspect of

pittura di Pieter Bruegel il Vecchio» («Интересно, что в *Школе для дураков*, где ни место, ни время действия не обозначены, легко угадывается Подмоскowie второй половины 50-х годов. [...] Между тем во втором романе прямо поименованная Зайтильщина, или Заволжье, служит лишь условным обозначением затерянного угла земли. Конкретные топографические реалии здесь нарочито скудны, а исторические столь тщательно перепутаны, что приурочить описываемые события к какому-либо определенному отрезку нашего столетия оказывается решительно невозможно. И это стремление писателя к предельной универсализации времени и пространства своего романа находит наиболее яркое выражение в той роли, которую играет в его художественном мире живопись Питера Брейгеля Старшего»).

¹ Questo l'inizio del romanzo: «Il mese è chiaro, alle date non si sta dietro, anno corrente. Al signor Sidor Fomič Požilych con rispetto di Zynzyrela Il'ja Petrikeič Zaitil'sčina. Mi permetta ora di iniziare» («Месяц ясен, за числами не уследишь, год нынешний. Гражданину Сидор Фомичу Пожилых с уважением Зынзырэлы Ильи Петрикеича Зайтильщина. Разрешите уже, приступаю») [Meždu sobakoj i volkom: 17]. Non manca anche la conclusione epistolare: «E per la cattiva grafia, senza dubbio, mi perdonerete, componevo in grande fretta, e nel frattempo mi rinfrancavo un po' con la benevolenza dell'ostessa. E la firma, favorisca. E se analfabeta, una croce. [...] Ogni eccezionalità» («А за почерк дурной, вне сомнения, извиняйте, в известных торопях составлял, да и подлечился малость хозяйкиной милостью. И подпись благоволите. А если неграмотный – крест. [...] Всего исключительного») [Meždu sobakoj i volkom: 396].

² L'amico Aksënev apprezzò molto l'impianto linguistico di questo testo «formalista e privo di soggetto» («бессюжетная формалистическая книга»). A suo avviso, la formula alla base dell'impianto linguistico del romanzo è quella di «cancellare il superfluo» («ненужное зачеркнуть»). Per lui, inoltre, Sokolov va posizionato «tra Nabokov e Platonov, avendo come vicino Faulkner» («между Набоковым и Платоновым, имея в соседях Фолкнера») [b. Aksenov 1983: 12].

colloquial speech. Hence they find a natural place in the semiliterate ramblings of Ilya, the itinerant grinder. [...] In his novel Sokolov has transcended the simple word-pun and created a world of phraseological puns [b. Johnson 1984: 212].

L'incomprensione generata dalla luce fioca del crepuscolo porta all'uccisione del cane da parte di Il'ja, dopo una battaglia «no less epic than that of Alexander Nevsky» [b. Johnson 1984: 209]. Ciò dà luogo a una serie di vendette reciproche che sfoceranno prima nel furto delle sue stampelle – di cui in realtà il lettore viene a sapere all'inizio del romanzo – e poi nella sua morte. La narrazione segue non tanto un andamento circolare, quanto a spirale, dove gli stessi avvenimenti si avvolgono su se stessi venendo ri-narrati sotto spoglie diverse. Utile in questo senso nonché originale è stata l'analisi di Alexander Boguslawski che, proponendo uno studio dal titolo intertestuale, ha cercato di ricostruire letteralmente *How Sokolov's Mezhdub sobakoj i volkom is made* [b. Boguslawski 2006]. Come nella poesia¹, alla base della quale, secondo l'approccio jakobsoniano, vi è la ripetizione, anche qui sono le immagini che ricorrono che «play the role of the background threads (weft) for Sokolov's word weaving and hold the tapestry together» [b. Boguslawski 2006: 210]. Il testo, estremamente preciso e studiato nella sua architettura, si costruisce infatti su una rete di immagini iterate, quali ad esempio cane e lupo, il mestiere e gli attrezzi dell'arrotino, le stampelle di Il'ja, il richiamo al profeta Elia, la citazione ekphrastica dai quadri di Bruegel². Oltre alle immagini, sono le espressioni fraseologiche e idiomatiche, le ripetizioni delle stesse con minime variazioni – «repetition with variation» [b. Boguslawski 2006: 219] – a tenere insieme l'opera: dopotutto, «Sokolov is a master in synonyms and alterations» [b. Boguslawski 2006: 210]. Infine, è il contenuto intertestuale a costruire inferenze a spirale nella narrazione: in questo testo dove nulla è casuale, ad esempio, persino i suoi 18 capitoli e 37 componimenti poetici (denominati *zapiski*) potrebbero rimandare alla data della morte di Puškin (1837), suggerisce lo studioso [b. Boguslawski 2006: 207].

Più che una fiaba, *Meždu sobakoj i volkom* ne è allora l'inversione, la decostruzione, una parodia modernista, nella quale molto è giocato anche sul significato letterale e sulle associazioni sottese alle espressioni linguistiche figurate. Ogni cosa è straniata venendo presa sul serio, alla lettera. Le metafore e i giochi di parole sono metamorfosi realizzate o da realizzare. Tutto ciò che è promesso è costantemente

¹ Sostiene Leona Toker che l'opera sia essenzialmente «a lyrical novel» [b. Toker 1987: 348].

² Si veda la nota 2 a pagina 31.

tradito, come ha osservato Vadim Krejd in un breve articolo redatto all'indomani della pubblicazione del romanzo:

Alla base del romanzo ci sono tutti gli elementi per renderlo interessante: le avventure, la gelosia, la vendetta, l'amore, l'omicidio, l'eccentricità e la stravaganza. Tuttavia, queste possibilità narrative restano consapevolmente inutilizzate¹ [b. Krejd 1981: 216].

La rottura delle aspettative del lettore è continua e comincia, se vogliamo, dall'inizio, dalla scrittura di una lettera di denuncia da parte di un personaggio che scopriamo morto. Scrive Johnson: «*Between Dog and Wolf* is narrated by a murdered man in a world where the living and the dead are indistinguishable» [b. Johnson 1986b: 649]. Anche Oleg Dark sottolinea lo stesso: «*Meždu sobakoj i volkom* è tra la morte e la resurrezione. *Pakinebytie* si chiama nel romanzo lo stato in cui non esiste nulla per sempre»² [b. Dark 1995: 70]. In questa realtà – se realtà possiamo chiamarla – governata da una «cronologia caotica» [b. Johnson 1984: 209], il *bezvremen'e* (l'assenza di tempo) è, secondo la lettura di Krejd, la malattia, il morbo apparentemente fatale: «in Russia la principale caratteristica del tempo è di sembrare *bezvremen'e* [...]. Il *bezvremen'e* è la malattia incurabile della vita nella *Zaitil'sčina*»³ [b. Krejd 1981: 216]. Tale difetto esiziale, sottolinea il critico, non preclude tuttavia la salvezza di questo mondo attraverso la bellezza, che resta, dostoevskianamente, «il valore principale della vita» anche lungo la Volga: «qualunque cosa accada [...], nella vita c'è sempre il bello»⁴ [b. Krejd 1981: 216].

Questo secondo romanzo sokoloviano, così complesso, ricco, eccentrico, plurilinguistico e pluristilistico, è ancora poco indagato, soprattutto se confrontato con il suo precedente. Stimolante sarebbe una analisi che vada oltre il compendio compilativo delle fonti citazionali, stilizzanti o più generalmente intertestuali e dei substrati linguistici della lingua russa (e non solo) qui collezionati, parodizzati, ricontestualizzati, riattivati. *Meždu sobakoj i volkom* incorpora infatti in maniera onnivora e

¹ «В материале романа есть все данные, чтобы сделать сюжет интересным: приключения, ревность, месть, любовь, убийство, эцентрика и экстравагантность. Но все эти сюжетные возможности сознательно не используются».

² «*Между собакой и волком* — это между смертью и воскресением. Пакинебытием называется в романе состояние, в котором нет ничего насовсем».

³ «В России главное свойство времени — казаться безвременьем [...]. Безвременье — неизлечимая болезнь Зайтильского бытия».

⁴ «Красота — главная ценность жизни [...]. Что бы ни случилось [...], в жизни всегда есть прекрасное».

universalizzante un vasto universo di riferimenti culturali, artistici e linguistici, ed è questo un tratto strutturante che la rende una sorta di enciclopedia caleidoscopica, barocca – e indubbiamente esoterica nella sua difficoltà di lettura – del mondo russo. Qui come nelle altre opere avviene l’abbattimento generalizzato e programmatico delle barriere – siano esse linguistiche, stilistiche, di genere, tra prosa e poesia, o ancora tra contenuti alti e bassi, folklorici e popolari, storici e leggendari. Tutto è materiale da costruzione e motivo letterario. La caduta dei confini porta con sé inevitabilmente un senso di spaesamento e una generale impressione di «indeterminatezza» che, riassunta nel cronotopo tutto sokoloviano dei *sumerki* (il crepuscolo), può essere considerata «perhaps the key theme in Sokolov’s vision of the world» [b. Johnson 1987a: 208]. Interrogatolo a riguardo, lo stesso Saša Sokolov ha affermato:

Non tento di creare nei testi una situazione di indeterminatezza
Scrivo così come mi riesce come mi suggerisce l’intuizione
Tutte queste indeterminatezze che mettono in difficoltà molti lettori
compaiono da sé
In altre parole lo faccio inconsapevolmente o inconsciamente
Nella sua tesi può scrivere così
Sokolov utilizza l’artificio dell’indeterminatezza ma non apposta non di
proposito ma a livello inconscio
Tra l’altro questo artificio può essere paragonato a quello del non-detto che
così sapientemente utilizzava Hemingway
E ancora ha senso pensare al termine di straniamento di Šklovskij
Non è escluso che io abbia uno sguardo straniato sulle cose
Una percezione del mondo straniata
La capacità di comporre un testo sorprendentemente strano
Un dono raro che fino ad ora non avevo intuito¹

¹ «Я не стараюсь создать в текстах ситуацию неопределенности / Пишу как умею как подсказывает интуиция / Все эти неопределенности которые озадачивают многих читателей появляются сами собой / Иначе сказать я делаю это неосознанно или подсознательно / Вы в своей диссертации можете так и написать / Соколов использует приём неопределенности но не специально не умышленно а на подсознательном уровне / Кстати этот приём можно сравнить с приемом недосказанности которым столь умело владел Хемингуэй / А ещё имеет смысл подумать о термине Шкловского остранение / Не исключено что у меня отстранённый взгляд на вещи / Остраненное мировоззрение / Способность делать текст на удивление странным / Редкий дар о котором я до сих пор не догадывался» (Intervista 2.1 in Appendice).

Saša Sokolov e il postmodernismo

Come si è detto, l'opera di Sokolov è giunta in patria ufficialmente solo alla fine degli anni Ottanta e questo ritardo ha condizionato pesantemente l'approccio della critica russa ai suoi romanzi: lo scarto temporale ha catapultato questo scrittore degli anni Settanta e Ottanta non solo in un panorama temporale diverso, ma anche in un quadro sociale, politico e artistico completamente nuovo. Nel decennio successivo, il clima post-sovietico e soprattutto l'influenza – in alcuni casi si potrebbe parlare quasi di una moda – del postmodernismo e del suo paradigma artistico-culturale condizioneranno inevitabilmente la ricezione dei tre romanzi del «vecchio-nuovo» scrittore Sokolov.

In realtà, però, già prima degli anni Novanta era stato sottolineato da diversi critici russi il fatto che la prosa di Saša Sokolov e di altri scrittori della sua generazione presentasse in nuce una particolare alterità, scomoda e difficile da categorizzare anche nelle maglie larghe del modernismo o della tarda avanguardia storica. All'epoca ancora non erano divenute d'uso comune le nuove categorie del postmodernismo, che sarebbe esploso come strumento interpretativo della critica di lì a poco¹. Tuttavia, di una generica «nuova prosa» (e terminologie affini) si parlava già.

Michail Berg, ad esempio, sulla rivista clandestina «A-Ja» nel 1985 ipotizzava la comparsa di un nuovo genere appartenente a quella che egli definiva «letteratura verticale»²: era il «genere del gioco» (*igrovoj žanr*) che, sempre secondo Berg, avrebbe avuto origine dalle esperienze degli *oberiuty* e della letteratura dell'assurdo¹.

¹ Diverso è naturalmente il caso della critica russa d'emigrazione, la quale è fortemente permeata della koiné culturale occidentale e parla, come nel caso di Boris Grojs [b. Grojs 1987], apertamente di postmodernismo in relazione a Sokolov già nella seconda metà degli anni Ottanta, in seguito alla pubblicazione di *Palisandrija*.

² «Osservato dalla parte del rovescio e delle cuciture, si può affermare che se il letterato orizzontale si pone l'obiettivo di descrivere il mondo reale, quello verticale crea il proprio mondo, la cui costituzione non corrisponde affatto al mondo della realtà. Sebbene la letteratura orizzontale sia più spesso legata a rappresentazioni utilitaristiche dell'arte, non è assolutamente detto che lo scrittore orizzontale sia meno talentuoso di quello verticale. Se l'arte è un edificio, allora qualcuno prova a costruire un nuovo piano superiore, qualcun altro invece cerca del vuoto nelle fondamenta o nel mezzo per piazzare lì il proprio mattone. I rappresentanti della letteratura orizzontale, che lavorano più vicino alla terra, cadono più raramente e la loro caduta è meno dolorosa rispetto ai collassi di coloro che sperimentano al limite della lingua e del senso» («Посмотрев со стороны изнанки и швов, можно сказать, что если горизонтальный литератор ставит целью отобразить мир реальный, то вертикальный создает свой мир, конституция которого отнюдь не совпадает с миром действительности. Хотя горизонтальная литература чаще связана с утилитарными представлениями об искусстве, совсем не обязательно, чтобы писатель горизонтальный был менее талантлив, чем писатель вертикальный. Если искусство — здание, то кто-то пытается надстроить новый верхний этаж, кто-

Il lettore nota con stupore che l'autore più probabilmente deride ciò che a lui è sempre parso ragionevole e sacro. La letteratura del gioco fa a pezzi la tradizione e, prima di tutto il resto, lacera il legame tradizionale con il lettore. La letteratura tradizionale è una conversazione a cuore aperto e il lettore si è sempre sentito un confidente dello scrittore. [...] La letteratura del gioco non dà la possibilità al lettore di sentirsi tale, poiché la distanza tra l'eroe e il lettore si allarga davanti agli occhi come un metro pieghevole. Il lettore, alzate con stupore le sopracciglia, capisce improvvisamente che lo scrittore non sta ridendo delle piaghe della realtà e dell'ingenuità dell'uomo, ma ride proprio di lui. [...] Il lettore sta come alle spalle dell'autore e lo osserva da dietro² [b. Berg 1985: 5].

Qualche anno dopo, Oleg Dark, rispondendo a un'esigenza di sistematizzazione tipica di questo momento storico così confuso³, inseriva da parte sua scrittori contemporanei quali Aksënov, Venedikt e Viktor Erofeev, Dovlatov, Charitonov, Limonov, Popov, Mamleev, Narbikova tra i rappresentanti di una generica «novaja proza», «drugaja proza» o ancora «proza novoj volny»⁴ [b. Dark 1990; b. Dark 1992]; i testi di Sokolov erano visti dal critico come una sorta di guida in questa nuova letteratura, un «путеводитель по "новой прозе"» [b. Dark 1992: 224]. Come poco tempo prima Berg, anche Dark vedeva in questa tendenza artistica una lacerazione del tradizionale rapporto di intimità tra scrittore e lettore. Questo nuovo genere ha a suo

то пытается найти пустоту в фундаменте или середке и вставить туда свой кирпич. И работающие ближе к земле представители горизонтальной литературы срываются реже, и падение их менее мучительно, чем срывы экспериментирующих на языковой и смысловой границе» [b. Berg 1985: 4-5].

¹ «La letteratura del gioco, nata indubbiamente dal bozzolo della letteratura classica, ha come suoi predecessori immediati gli *oberiuty*, ignoti al largo pubblico, e la letteratura dell'assurdo, antagonista della letteratura didattica del realismo» («Игровая литература, родившаяся, несомненно, из кокона классической литературы, имеет своих непосредственных предшественников в лице обэриутов, неизвестных широкому читателя, и литературы абсурда — антагониста воспитательной реалистической литературы») [b. Berg 1985: 5-6].

² «С удивлением читатель замечает, что автор, скорее всего, смеется над тем, что всегда казалось ему разумным и сакральным. Игровая литература разрывает традицию и, прежде всего, традиционную связь с читателем. Традиционная литература — это разговор по душам, и читатель всегда чувствовал себя задушевым собеседником. [...] Игровая литература не дает читателю возможности ощутить себя задушевым собеседником, ибо дистанция между героем и читателем раздвигается, точно складной метр, прямо на глазах. Читатель, с удивлением подняв брови, вдруг понимает, что писатель смеется не над язвами действительности и простодушием обывателя, а над ним самим. [...] Читатель как бы стоит за спиной автора и смотрит ему через плечо».

³ Oltre alla rinnovata e stimolante libertà di creazione artistica e letteraria, va sottolineata quella accordata finalmente anche alla critica.

⁴ Come scrive Dark, oltre a queste definizioni si utilizzano quelle di «artističeskaja proza», proposta inizialmente da Lipoveckij, e di «estetičeskoe napravlenie», proposto da Vajl' e Genis [b. Dark 1990: 223]. Lo stesso Dark poco dopo definirà Sokolov rappresentante del nuovo filone postmoderno del «realismo mitologico» (*mifologičeskij realizm*, probabilmente in assonanza con il più noto realismo magico d'oltreoceano) [b. Dark 1990: 226], ma anche «l'ultimo romantico russo» [b. Dark 1995].

modo sorpreso il pubblico, ha tagliato con esso i consueti ponti ed eliminato ogni complicità, lasciando il lettore pieno di dubbi e domande, scriveva Dark:

Il lettore non ha sempre la voglia e la capacità di capire le dolorose divagazioni della «drugaja proza» e degli arcani ontologici ed esistenziali, non è sempre pronto ad accettare ciò che gli è stato qui rivelato. Ma siamo davvero fatti così, è davvero così il mondo – chiede il lettore¹ [b. Dark 1990: 235].

È sempre in questi anni cruciali tuttavia, nel 1989, che Andrej Zorin offre il primo *la* alla critica russa utilizzando sulle pagine di «Novyj mir» il nuovissimo termine di postmodernismo, o meglio di proto-postmodernismo, riferendosi nello specifico a *Moskva-Petuški* di Erofeev. Da lì, il passo ad associare il termine a tutta una generazione di scrittori è breve: è così che Venedikt Erofeev, Andrej Bitov, Saša Sokolov, Andrej Sinjavskij diventano nella critica russa degli anni Novanta – non senza dissensi² – i progenitori inconsapevoli del postmodernismo russo, venendo posti alle origini della tendenza artistica nei noti manuali di storia della letteratura di Irina Skoropanova, Vjačeslav Kuricyn, Mark Lipoveckij [c. Skoropanova 1999; c. Kuricyn 2000; c. Lejderman, Lipoveckij 2003]. Lo stesso Michail Berg, che nel 1985 aveva parlato di nuova avanguardia dalle tinte oberiute, nel 1993 scriveva invece senza esitazioni dei romanzi sokoloviani come esempi di prosa postmoderna [b. Berg 1993]. Anche la scrittrice Galina Ermošina affermava nel 1996 riguardo a *Škola dlja durakov*:

Una delle formule centrali dell'estetica del postmodernismo è il «mondo come testo» e la riflessione attorno a questo mondo e a questo testo. Sokolov crea il suo testo proprio come un mondo, popolandolo di strani personaggi; il processo di creazione avviene davanti ai nostri occhi. Eroe può divenire il tempo, il vento, un ramo di acacia, le loro interconnessioni si mescolano e sono guidate solo dalla volontà dell'autore³ [b. Ermošina 1996: 10].

¹ «Читатель не всегда хочет и может понять тягостные блуждания “другой” прозы и онтологических и экзистенциальных потемках, не всегда готов принять то, что ему в этих потемках высветили. Неужели мы такие, неужели мир таков, спрашивает читатель».

² Questa posizione è stata aspramente criticata da Mario Caramitti, che scrive ad esempio: «Fare di questi ultimi [Venedikt Erofeev, Andrej Sinjavskij e Saša Sokolov] dei protopostmodernisti è insomma un'ipotesi storiografica non del tutto priva di fondamento, ma pochissimo rispettosa non soltanto della loro collocazione storica in un sistema chiuso, nel quale l'autentica attività letteraria era confinata a una dimensione poco più che privata, ma anche delle peculiarità stesse di questo sistema, senza precedenti per la sconvolgente, fantasmagorica varietà dei mezzi di autodistruzione. In epoca sovietica non poteva avere cittadinanza il concetto di virtuale [...]. Ciò che il postmoderno chiama virtuale, nel mondo sovietico è sempre e solo potenzialmente vero» [b. Caramitti 2001: 24].

³ «Одна из центральных формул эстетики постмодернизма - "мир как текст" и рефлексия по поводу этого мира и этого текста. Соколов создает свой текст именно как мир, населяя его

Mark Lipoveckij negli anni Duemila si dedicherà all'analisi delle peculiarità del postmodernismo russo, trattandolo come un fenomeno atipico e a sé stante rispetto al panorama europeo e americano. Nella sua lettura, il postmodernismo russo non si contrappone alla tradizione modernista e a quella delle avanguardie storiche, ma al contrario cerca di farle risorgere dopo decenni di imposto realismo socialista. Elemento chiave per Lipoveckij, segno inconfutabile di questo recupero, è la mitologizzazione della realtà da parte dell'io lirico, la creazione per sua mano di un mondo mitico parallelo ed eterno, dove egli può trovare libertà e rifugio dalla vita violenta, oppressiva, tragica del quotidiano concreto. Per tale motivo i testi germinali della «corrente» risultano essere *Moskva-Petuški* di Venedikt Erofeev, *Puškinskij dom* di Andrej Bitov e *Škola dlja durakov* di Saša Sokolov, nonché l'opera poetica dei primi concettualisti quali Vladimir Ufljand, Vsevolod Nekrasov, Genrich Sapgir ed Evgenij Kropivnickij. Solo evolvendosi nella seconda metà degli anni Ottanta e nei primi anni Novanta (con Tat'jana Tolstaja, Vladimir Šarov, Viktor Pelevin, Vjačeslav P'ecuch, Valerija Narbikova, Dmitrij Galkovskij), secondo Lipoveckij, la letteratura russa del postmodernismo rigetterà l'estetica del modernismo e delle avanguardie storiche, taglierà i ponti con il passato e sceglierà invece di distruggere, di «de-costruire» ogni mitologia, ogni utopia, ogni modello di verità, creando con i pezzi triturati e mescolati di questi una nuova contro-mitologia giocosa.

L'idea di un risorgente modernismo come seme del postmodernismo russo è stata molto dibattuta in Occidente, anche nell'ambiente della critica russa dell'emigrazione, di cui lo stesso Lipoveckij fa parte dalla seconda metà degli anni Novanta. In un contributo del 1997 il critico polemizza con colleghi quali Michail Epštejn e Boris Grojs, i quali fanno rientrare nel «canone» postmoderno, tra i romanzi di Saša Sokolov, solo *Palisandrija*, seguendo in questo pedissequamente la posizione della critica occidentale:

In tutte queste concezioni si insegue il tentativo di applicare la logica del postmodernismo occidentale (europeo e americano) alla cultura russa. In Occidente il postmodernismo nasce dal processo di decostruzione della cultura monolitica, altamente gerarchica del modernismo, dell'avanguardia canonizzata. Da noi l'equivalente di questo monolite culturale diventa il realismo socialista;

странными персонажами; процесс создания проходит перед нашими глазами. Герою может стать время, ветер, ветка акации, их взаимосвязи странно переплетаются и обусловлены только авторской волей».

conseguentemente, nel postmodernismo rientra soltanto l'arte di riflettere sulle rovine del realismo socialista, e quindi il concettualismo e la soc-art¹ [c. Lipoveckij 1997: 300].

La posizione di Lipoveckij è chiara: tutto in Saša Sokolov è postmoderno e lo è proprio dal principio, da quel *Škola dlja durakov* che il critico interpreta come un primo tentativo narrativo riuscito di «dialogo tra caos»:

C'è un mondo esterno e ostile all'eroe-narratore. Ad esso è contrapposto il mondo creato dalla fantasia del protagonista: si tratta di una antitesi di stampo pienamente modernista. Tuttavia, poiché la coscienza del narratore è affetta da follia, risulta che al caos esteriore si contrappone il caos interiore e questo è già un tratto tipico del postmodernismo, poiché l'opposizione qui non si può separare dalla somiglianza e addirittura dalla compenetrazione dei mondi della violenza e della libertà, della bellezza interiore e dell'orrore esteriore: sono entrambi uniti dal caos. [...] In *Škola dlja durakov* tutta la dinamica interna si caratterizza non tanto come dialogo con il caos, quanto come dialogo tra caos² [b. Lipoveckij 1995: 186, 191].

Questa interpretazione è ripresa e ribadita da Lipoveckij anche in lavori successivi, che hanno conosciuto una grande fortuna critica³.

La trasformazione del dialogo con il caos in dialogo tra caos cancella l'elemento tragico. Proprio in *Škola dlja durakov* si registra per la prima volta

¹ «Да потому, что во всех этих концепциях предпринимается попытка перенести логику западного (европейского и американского) постмодернизма на русскую культуру. На Западе постмодернизм рождается из процесса деконструкции монолитной, высокоиерархизированной культуры модернизма, канонизированного авангарда. У нас эквивалентом такого культурного монолита становится соцреализм – следовательно, к постмодернизму относится только искусство рефлексии на руинах соцреализма, то есть концептуализм и соцарт».

² «Это мир внешний и враждебный по отношению к герою-повествователю. Ему противопоставлен мир, создаваемый воображением героя, – вполне модернистская антитеза. Но поскольку сознание повествователя поражено безумием, то и получается, что одному, внешнему, хаосу противостоит другой, внутренний, хаос — и это уже примета постмодернизма, поскольку противостояние здесь невозможно отделить от сходства и даже взаимопроникновения миров насилия и свободы, внутренней красоты и внешнего безобразия — и то и другое объединено хаосом. [...]В *Школе для дураков* вся внутренняя динамика определяется не столько диалогом с хаосом, сколько диалогом хаосов».

³ Fortuna critica che si è tradotta negli anni anche nella stesura di diverse tesi di dottorato discusse nella Federazione Russa, dedicate a scrittori russi del periodo sovietico, interpretati quali postmodernisti ante litteram. Tra i titoli infatti si trovano: *Osobennosti sintaksisa predloženiya v proze russkogo postmodernizma: na materiale proizvedenij S. Sokolova, T. Tolstoj i V. Sorokin* di A.T. Davlet'jarova (SPb, 2001); *Literaturnaja refleksija v russkoj postmodernistskoj proze: A. Bitov, S. Sokolov, V. Pelevin* di E.P. Vorob'eva (Barnaul, 2001); *Jazykovaja eksplikacija chronotopa v postmodernistskom tekste (na materiale povesti Saši Sokolova Škola dlja durakov)* di V.A. Kuznecova (SPb, 2002).

l'accettazione del caos come norma, e non come abisso spaventoso, come habitat, e non come fonte di sofferenze e strazi¹ [c. Lejderman, Lipoveckij 2010: 407].

Il dialogo tra caos si svolge quindi tra un mondo violento esteriore all'io narrante e una realtà interiore da lui creata e mitologizzata. Questa mitologizzazione² – assieme alla cosmogonia del (o dei) caos (il *chaosmos*³) – è un marchio di quel risorgente modernismo che Lipoveckij individua come tratto precipuo del postmodernismo russo⁴. L'io narrante non solo crea il proprio mondo, ma al suo interno può trasformarsi e fondersi, assumendo a sua volta caratteristiche mitologizzate: in questo senso per il critico il testo sokoloviano presenta una «mitologia delle metamorfosi» (*mifologija metamorfoz*) pienamente postmoderna⁵:

Il tempo mitologico si colora dei toni della simultaneità postmoderna. Questo tratto del cronotopo di *Škola dlja durakov* viene recepito dallo stesso protagonista

¹ «Трансформация диалога с хаосом в диалог хаосов снимает трагедию. Именно в *Школе для дураков* впервые происходит приятие хаоса как нормы, а не как пугающей бездны, как среды обитания, а не как источника мук и страданий».

² Prima di lui questo aspetto mitologizzato della narrazione sokoloviana era stato osservato, pur senza venire collegato ad alcuna tendenza artistica, da V. Potapov, autore della postfazione alla prima pubblicazione ufficiale del secondo romanzo sokoloviano in Unione Sovietica; secondo il critico è proprio una «coscienza mitologizzante», che riconosce come uniche coordinate il mito, a poter creare una realtà come quella dei romanzi dello scrittore, all'interno della quale l'io si può fondere e metamorfizzare negli elementi da lui creati attorno a sé [b. Potapov 1989].

³ Lipoveckij vede il *chaosmos* (tra le parole-chiave dell'opera del rappresentante più illustre del modernismo mondiale, James Joyce) come il «principio centrale della filosofia estetica del postmodernismo» («хаосмос как центральный принцип художественной философии постмодернизма») [c. Lejderman, Lipoveckij 2010: 411].

⁴ Si osserverà tuttavia che, diffusa tra gli scrittori modernisti (non solo russi), era piuttosto una certa tendenza neoromantica a creare altri mondi in cui trovare rifugio. Nelle opere del postmodernismo invece, al centro di questa attività creativa c'è proprio l'io narrante. La figura dell'autore scompare, se non quando interviene nella narrazione in maniera fittizia, e pertanto anche l'interpretazione si sposta unicamente sul testo e sull'io narrante, lasciando ai margini l'istanza dello scrittore. È proprio questa sostituzione dell'io narrante allo scrittore a sottolineare la distanza tra modernismo e postmodernismo.

⁵ Indubbiamente la metamorfosi è un tratto ricorrente nell'opera dello scrittore, esplicitata non solo attraverso reali trasformazioni dei personaggi o immagini simboliche quali le farfalle invernali di *Škola dlja durakov* o la «crisalide ansiosa» del saggio omonimo di Sokolov. Anche la struttura stessa dei romanzi segue una linea narrativa metamorfizzante, dove diversi filoni sono tenuti insieme da elementi ricorrenti, che si ripetono con variazioni minori e maggiori, appunto avendo subita una sorta di metamorfosi – una struttura composta da quelli che Alexandra Karriker ha definito, ad esempio, «narrative shifts» e «cyclic patterns» [b. Karriker 1987: 291]. Tuttavia, pare fuorviante leggere nella componente mitologica della narrazione una dimostrazione della radice postmoderna della poetica di Sokolov, essendo questa una caratteristica trasversale a diverse epoche della letteratura e a diverse sensibilità estetiche. Nei primi due romanzi dello scrittore, in particolare, questo elemento risulta ancora saturo di eredità modernista, mentre è solo con *Palisandrija* che anche la metamorfosi assume i toni nitidi del postmodernismo.

come una forma di libertà dal tempo «sbagliato» della realtà «normale»¹ [b. Lipoveckij 1995: 188].

Già nel 2003, tuttavia, e poi in modo ancor più evidente nel suo manuale di storia della letteratura dedicato agli anni 1950-1990 del 2008², Mark Lipoveckij sente la necessità di distinguere due macro-categorie all'interno del postmodernismo russo: quella del concettualismo e quella del neobarocco, con *Moskva-Petuški* a fare da collante tra le due; se il primo è più vicino alle avanguardie storiche, il secondo lo è all'*high modernism*³ [b. Lejderman, Lipoveckij 2003: 425]. Benché il critico affermi di riprendere il termine «neo-barocco» dallo storico volume omonimo di Omar Calabrese (uscito nel 1987 per Laterza e tradotto negli Stati Uniti nel 1992)⁴, non può che tornare alla memoria la proposta, avanzata già nel 1980 dal duo di critici Vajl' e Genis, di utilizzare per la letteratura, ad esempio, di Venedikt Erofeev, Saša Sokolov, Evgenij Popov, Sergej Dovlatov, Vasilij Aksënov la categoria interpretativa di «barocco sovietico».

Quella di Pëtr Vajl' e Aleksandr Genis era stata un'interpretazione dell'opera di Sokolov del tutto originale e sui generis: già cinque anni prima della pubblicazione di *Palisandrija*, il romanzo riconosciuto oggi come il più postmoderno e barocco di Sokolov, i due critici avevano scritto un singolare articolo sulla letteratura del *poliv* o «literatura-parazit», come avevano definito questo nuovo filone «tra prosa e poesia, esoterico,

¹ «Мифологическое время окрашивается в тона постмодернистской симультанности. Причем эта черта хронотопа *Школы для дураков* самим героем осознается как форма свободы от "неправильного" времени "нормальной" реальности».

² Si cita in questa tesi dalla ristampa del 2010.

³ «Одним словом, концептуализм ближе к авангарду. Необарокко — к «высокому модернизму»» [c. Lejderman, Lipoveckij 2010: 425]. Nel manuale, Lipoveckij parla di Sokolov come di un autore a tutti gli effetti postmodernista; eppure, trattando più nel dettaglio la definizione di neo-barocco, afferma che solo il terzo romanzo dello scrittore può esser preso a pietra miliare della tendenza artistica: «Indubbiamente, una delle prime manifestazioni del neobarocco postmodernista nella letteratura russa è da considerarsi *Palisandrija* (1985) di Saša Sokolov. L'attenzione verso l'artificiosità della realtà riveste di una particolare acutezza il problema della creazione, costringendo a ripensare la filosofia modernista e avanguardista della libertà attraverso la creazione (di una nuova realtà, di una nuova lingua, di un nuovo «Io»)» («Безусловно, одной из первых манифестаций постмодернистского необарокко в русской литературе следует считать *Палисандрию* (1985) Саши Соколова. Внимание к искусственности реальности придает особую остроту проблеме творчества, заставляя переосмысливать модернистскую и авангардистскую философию свободы через творчество (новой реальности, нового языка, нового «Я»)» [c. Lejderman, Lipoveckij 2010: 424]. La ripartizione tra postmodernismo concettualista e postmodernismo neo-barocco viene ripresa anche da V. Desjatov nel suo lavoro dedicato all'eredità nabokoviana nel postmodernismo russo [b. Desjatov 2006].

⁴ Scrive Lipoveckij che il termine proposto da Calabrese esprime un particolare «approccio pansemiotico». Le sue caratteristiche essenziali sono l'«estetica delle ripetizioni», l'«estetica dell'eccesso», lo «spostamento dell'accento dall'intero sul dettaglio e/o sul frammento», «il caos, l'intermittenza, la sregolatezza come principi compositivi imperanti» (il «dominio delle forme informi»), l'«insolubilità delle collisioni» [c. Lejderman, Lipoveckij 2010: 424].

aristocratico» (между прозой и поэзией, экзотеричен, аристократичен)¹ [b. Vajl', Genis 1980: 214]. È in questo articolo che troviamo utilizzato per la prima volta il termine «barocco sovietico» (*sovetskoe barokko*), che risulta assai produttivo come chiave di accesso all'opera sokoloviana.

Avevano osservato Vajl' e Genis che in questi nuovi autori russi era infatti possibile riconoscere molti tratti propri al barocco seicentesco:

«Manca la gioia di vivere, la certezza della vittoria dell'uomo, risuonano sempre più forti i toni del pessimismo, dello scetticismo, della precarietà della vita. [...] Si sposta in primo piano la raffigurazione delle sofferenze strazianti, delle passioni morbose o basse, dell'orrido e dello sporco. [...] Al posto della semplicità regolare e dell'integrità [...] un'estrema complessità, mosaicità, metafore e similitudini estrose»² [b. Vajl', Genis 1980: 222].

Questa abbondanza di elementi comuni giustificava, secondo i due critici, l'utilizzo del termine, applicato a una certa realtà letteraria dell'epoca sovietica:

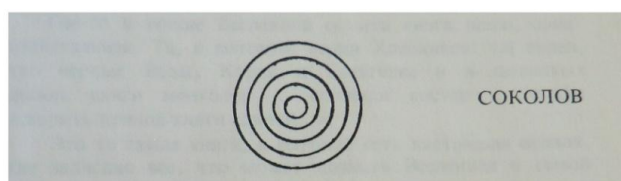
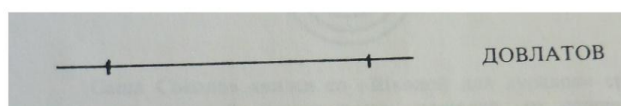
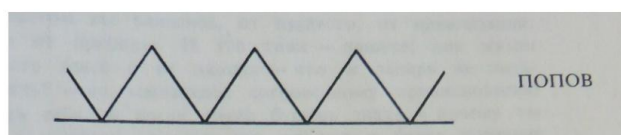
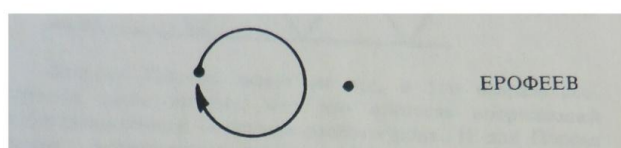
Il barocco sovietico concepito negli anni Sessanta si è precipitato a descrivere la vita. Nel barocco rientrava ogni cosa, a parte il senso civico, l'eroe forte che concepisce il proprio obiettivo come ideale collettivo. E i modelli erano altri: Bulgakov, gli *oberiuty*, la sintassi stravolta di Platonov, lo *skaz* di Zoščenko. E poi il flusso di coscienza, gli europei, gli americani... Anche l'eroe barocco cerca la verità, ma non è chiaro quale cerchi, né dove la cerchi, né se esista affatto questa verità. Tale eroe si è come ritrovato fuori dalla società e dalla sua epoca. [...] Gli scrittori della seconda metà degli anni Settanta – che si prenda Erofeev, Aksënov, Sokolov o gli autori di «Metropol'» – sono degli idealisti. Cercano intensamente Dio, ma la via che percorrono è profondamente antitradizionale per la letteratura russa [...]. Il ritrovamento della propria anima divina è passato attraverso l'allontanamento dalla realtà, attraverso la metafisica e la mistica, attraverso l'erotico come comprensione di sé, come dominio di sé, attraverso l'apertura e il «tutto è permesso». Sul piano formale lo smascheramento dell'artificio è divenuto norma. È scomparsa del tutto la formula mimetica («come nella vita») e al suo posto è giunto un nuovo principio: «la letteratura ha valore in sé tanto quanto la vita, ed ecco come la si costruisce». L'autore si è infiltrato nella narrazione in maniera rozza e sfrontata, l'eroe si è scisso

¹ Tra i rappresentanti di questa nuova modalità di scrittura ponevano, oltre a Sokolov, Aksënov, Maramzin, Dovlatov, Ven. Erofeev, E. Popov, Aleškovskij, Vachtin, gli autori dell'almanacco *Metropol'*.

² «Отсутствует жизнерадостность, уверенность в победе человека, все громче звучат мотивы пессимизма, скепсиса, непрочности жизни. [...] На первый план выдвигается изображение мучительных страданий, болезненных или низких страстей, ужасного и грязного. [...] Вместо стройной простоты и цельности [...] крайняя сложность, мозаичность, причудливые метафоры и сравнения».

in una serie di sosia, nella narrativa sono entrati nomi e indirizzi reali...¹ [b. Vajl', Genis 1980: 222-223].

Nello stesso articolo i critici avevano abbozzato un grafico delle strutture narrative delle opere dei vari rappresentanti del filone.



[b. Vajl', Genis 1980: 223-227]

Per Sokolov viene disegnata una figura a cerchi concentrici, che non si toccano, non si contaminano tra loro, ma sono contenuti l'uno nell'altro, come l'effetto di un ciottolo lanciato in uno stagno: «si formano cerchi sulla superficie, ma la pietra non l'ha

¹ «Советское барокко, зачатое в 60-х, ринулось отображать жизнь. Все помещалось в барокко – не было только гражданственности, сильного героя, понимающего личную цель как общественный идеал. И образцы явились иные: Булгаков, обериуты, искаженный синтаксис Платонова, сказ Зошенко. А там и поток сознания, европейцы, американцы... Барочный герой тоже ищет истину, но – неизвестно какую, но – неизвестно где, но – неизвестно, существующую ли вообще. Этот герой оказался как бы вне общества и эпохи. [...] Писатели второй половины 70-х – будь то Ерофеев, Аксенов, Соколов или авторы “Метрополя” – идеалисты. Они напряженно ищут Бога, но путь их глубоко нетрадиционен для русской литературы. [...] Отыскание своей божественной души легло через отход от реальности, метафизику и мистику, эротику как постижение себя, собственной власти над собой, через открытость и вседозволенность. А на формальном уровне – обнаженность приема стала нормой. Полностью исчезла лессировка – “чтобы как в жизни”, и на смену ей пришел другой принцип – “литература самоценна так же, как сама жизнь – и вот как она делается”. Автор грубо и бесцеремонно влез в повествование, герой разделился на ряд двойников, в художественную прозу вошли подлинные имена, названия, адреса...».

gettata nessuno. Non c'è stata alcuna pietra»¹ [b. Vajl, Genis 1980: 228]. Ogni circonferenza inscritta porta con sé elementi deformati della precedente e nuovi elementi che essa trasmette a sua volta in una miscela indissolubile alla circonferenza inscritta, che sarà padrona di rimettere in gioco tutto il materiale ricevuto, di metamorfizzarlo. Questo sistema a scatole cinesi o a *matrěška* è, più che un artificio letterario, una vera e propria struttura della realtà dei romanzi sokoloviani; la verità resta sempre irraggiungibile e differita in fondo alla catena di circonferenze infinite, in una letteraria «fuga degli interpretanti».

L'interpretazione del noto duo di critici risulta particolarmente azzeccata, e quasi profetica, per l'opera di Saša Sokolov. L'impianto al contempo barocco e postmoderno del suo terzo romanzo, pubblicato nel 1985, è stato sottolineato anche da altri studiosi negli anni successivi.

Se in ambito russo si deve aspettare il saggio di Zorin del 1989 perché si apra il dibattito attorno all'appartenenza di Saša Sokolov al paradigma postmoderno, negli Stati Uniti e in Europa la comparsa nel 1985 di *Palisandrija* è salutata come la conferma irrefutabile di tale appartenenza. Scrivevano in quegli anni Olga Matich, Boris Grojs e Alexander Zholkovsky, tra gli altri:

Like Bely's *Peterburg*, which became the archetypal Russian post-Symbolist novel, *Palisandriia* is meant as the quintessential text of Russian post-modernism [b. Matich 1986: 417].

Like *Eugene Onegin*, *Palisandriia* may be described as a post-modern encyclopedia of contemporary Russian literary life in its various discourses. Besides autobiographical writing and the retrieval of history, it spoofs Aesopian language, play with Soviet clichés, literary graphomania, the emigre novel and emigre nostalgia, the spy novel, dissident politics, Gulag, sensationalism, literary taboo-lifting, Aksyonov's superman hero, Limonov's sexual liberation, the Freudian craze or psychoanalytic mythology, Western liberalism, civil rights, Western popular culture, and so on [b. Matich 1987: 315].

Palisandr Dal'berg è in questo senso un autentico eroe dell'era postmoderna. Il modernismo si caratterizza per l'operazione di sottrazione, il postmodernismo è l'epoca dell'addizione, della moltiplicazione e dell'elevazione a potenza. [...] Se nell'epoca del modernismo l'eroe era «più piccolo» e «poteva meno» rispetto all'eroe classico, ora può ogni cosa o quasi, giacché è come prima privato dell'immortalità

¹ «Круги по воде идут, а камня никто не бросал. Не было никакого камня».

personale e ha parenti solo nella storia. I limiti dell'umano sono di nuovo demoliti, ma questa volta per il suo accrescimento¹ [b. Grojs 1987: 178].

Palisandriia's dominant can be defined as a post-modernist repudiation of the ideological partisanship of the Soviet era in favor of an all-inclusive aestheticism². Hence Sokolov's mock remythologizing of the Kremlin *and* of Silver Age decadence *and* of dissident and emigre literary sensibility, in particular, its interest in supermen and graphomaniacs. Since Palisander's polymorphism is an emblematic embodiment of this eclectic posture, one may seek a key to the stylistic secrets of the novel in the way the panoply of discourses are successfully fused into a linguistic vehicle for the new aggregate self [b. Zholkovsky 1987].

Per D.B. Johnson, *Palisandrija* è «perhaps the first Russian post-modern novel» [b. Johnson 1989a: 163]. Sempre Johnson inoltre accennava brevemente di aver riscontrato che, in *Palisandrija*, «the writing reflects many stylistic registers, but a parodic imperial baroque is one of the major voices» [b. Johnson 1986b: 640]. La traccia barocca del romanzo resta qui tuttavia solo un'intuizione fugace che, per quanto fine e interessante, non viene sviluppata oltre dal critico statunitense. Per Johnson l'aggettivo «barocco» giunge solo a descrivere efficacemente quel pot-pourri di generi, stili, rimandi

¹ «Палисандр Дальберг в этом отношении — истинный герой постмодерного времени. Модернизм определяется операцией вычитания, постмодернизм — это эпоха сложения, умножения и возведения в степень. [...] Если в эпоху модернизма герой был "меньше" и "меньше мог", нежели герой классики, то теперь он может все — или почти все, ибо он по-прежнему лишен личного бессмертия и имеет родственников только в истории. Границы человеческого вновь разрушены — но теперь в сторону возрастания».

² È da escludere tuttavia un intento di critica aperta da parte di Sokolov al regime sovietico. Lo stesso scrittore ha affermato in un'intervista: «Si tratta semplicemente di una parodia, una parodia della cremlinologia occidentale, dei vari romanzi gialli ambientati a Mosca, dei romanzi pornografici. Un intero bouquet di riflessioni su questi temi. Si può dire che mi faccio beffe delle rappresentazioni occidentali dell'Unione Sovietica, della Russia. Ma non vi è nulla di propriamente anti-sovietico. Certo, le vicende si svolgono nel Cremlino, vi prendono parte alcuni personaggi storici. Ma in sostanza è tutta una buffonata» («Это же просто пародия — на западную кремлинологию, на всякие шпионские детективные романы, действие которых происходит в Москве, на порнографические романы. Целый букет рассуждений на все эти темы. Можно сказать, что я издеваюсь над западными представлениями о Советском Союзе, о России. А ничего собственно антисоветского там нет. Да, действие происходит в Кремле, участвуют какие-то исторические фигуры. Но это же все буффонада») [a. Šitov 2017]. Per tale motivo, come già notato alla nota 2 a pagina 92, non risultano convincenti le interpretazioni del romanzo di Larissa Rudova, la quale propone di leggere *Palisandrija* come una menippea dai toni della soc-art [b. Rudova 2000b: 221], nonché di vedere la figura del protagonista Palisandr come rappresentante di una critica aperta all'ideologica sovietica e all'*homo sovieticus* («Palisandr's goal is not the truthful representation of events, but the creation of a seemingly orderly and aesthetically pleasing, albeit eccentric, narrative. Palisandr's belief that history and biography are not organic, but need to be constructed reflects the essence of Soviet ideology. [...] Lack of authenticity was felt in all spheres of public life, where official language was saturated with clichés and quotations from approved sources. Soviet reality represented by this official discourse was a kind of verbal "Potemkin village" obscuring the decaying social, economic, infrastructural, and other realities underneath. [...] By portraying himself larger than life, Palisandr manipulates and recontextualizes the Soviet myth of the "positive hero" and the "new man"») [b. Rudova 2000a: 66].

intertestuali (generalmente parodici) racchiuso in *Palisandrija*, un pot-pourri tutto sokoloviano che è stato osservato e analizzato da più parti e da più punti di vista¹.

Se in ambito russo la definizione di (neo)barocco postmoderno inizia ad affermarsi a partire dal manuale del 2003 di Mark Lipoveckij, in Italia Mario Caramitti presenta nel 2002 un primo estratto di *Palisandrija* al pubblico italiano nella sua antologia *Schegge di Russia* e introduce il testo sottolineando come l'opera sia frutto, secondo lo studioso, di un «rischiosissimo esperimento: evocare l'odiato intreccio come convitato di pietra di un pastiche di generi sontuosamente barocco» [b. Caramitti 2002: 26]. La posizione di Caramitti, distante da quella di Lipoveckij (soprattutto per quanto riguarda la definizione di postmodernismo), è divenuta ancora più chiara recentemente, in occasione della pubblicazione integrale di *Palissandreide*, da lui tradotta e accompagnata da una ricca postfazione. Secondo il critico e traduttore, barocco e postmodernismo sono sì legati indissolubilmente nell'architettura del romanzo, ma lo sono in senso profondamente parodico: Sokolov, sapiente dissimulatore, pare con *Palisandrija* aver costruito *ad hoc* un romanzo che soddisfi i gusti della critica, in modo che essa vi possa trovare tutto quello che ha postulato attorno al nuovo paradigma culturale del postmodernismo. Sembra cioè voler dire Sokolov: volete annoverarmi tra gli scrittori del postmodernismo barocco? Bene, eccovi un'opera che risponde a questa vostra esigenza.

In ogni cella dell'alveare, con alternanza ogni cinque-dieci o a volte anche una sola pagina, il mimetismo sokoloviano reinventa a uso del suo protagonista-spugna tutto quanto è immaginabile reinventare. In ordine non strettamente d'apparizione: le memorie degli emigrati (con citazioni da un modellizzante Opolznev, di pura fantasia), lo psicodramma (con le ziette e, esplicitato, con Sh. e F.), l'enigmistica, gli annunci, le massime su foglietti volanti in prigionia, il flusso di coscienza della zia arboreamente metamorfica, un abbozzo di giallo con Bricabracoff detective, il testo drammaturgico e il libretto, una stilizzazione anticorussa, una narrazione per frammenti d'atmosfera decadentista, la cronaca teatrale, la spy-story

¹ Particolarmente stimolanti sono i già citati articoli di Olga Matich e Alexander Zholkovsky, i quali cercano di riassumere e compendiare l'eterogenea e vastissima pleiade di riferimenti intertestuali e radici stilistiche mescolati in *Palisandrija* [b. Matič 1985; b. Matich 1986; b. Zholkovsky 1987]. Scrive infatti Matich del romanzo: «On the level of literary parody, it is a compendium of intertextual references to classical and romantic mythology, nineteenth-and twentieth-century Russian and non-Russian literature» [b. Matich 1986: 417]. All'aspetto compositivo sfaccettato tra fonti citazionali, stilizzazioni, parodie, echi, si aggiunge l'accompagnamento metaletterario delle note a piè di pagina firmate dal narratore inaffidabilissimo Palisandr, che rendono a loro modo il romanzo anche un «auto-commento» (*avtokommentarij*), come osservato anni dopo da Boris Grojs nella postfazione alla prima pubblicazione completa dei romanzi di Sokolov in Russia [b. Grojs 1999: 428].

all'inizio del viaggio, la confessione e il romanzo epistolare, il discorso diretto libero nel dedalo delle reincarnazioni, la preghiera, il genere odeporico – al momento della fuga – e il bozzetto di viaggio; e poi l'autorecensione e la parafrasi del proprio testo, l'autocitazione esplicita e l'autoparodia; non senza la riproduzione di documenti autentici (un menù in norvegese) e il manuale d'istruzioni (per la penna inesauribile).

In tutto questo ci si può chiedere: dov'è il Palisandr scrittore, dov'è l'impronta della sua grafomania? Ovunque. Con assoluta coerenza. Solo, certo, è una grafomania sublimata nella più estrema ridondanza barocca, in una sintassi sovraccarica, soavemente arrancante, nelle più esacerbate figure di suono. Come a dire: se voi mi dite che il postmoderno è neobarocco, io non faccio che eseguire. Con uno straordinario effetto di consonanza complessiva [b. Caramitti 2019: 414-415].

La componente neobarocca di *Palisandrija* è stata infine analizzata da Olga Matich in un recente articolo, presentato nel 2017 all'annuale conferenza dell'Association for Slavic, East European, and Eurasian Studies e pubblicato lo stesso anno in traduzione russa. La studiosa sottolinea come elementi centrali nella narrazione quali la simmetria, il riflesso, la specularità (anche anamorfica) siano legati strettamente all'estetica barocca:

Nel romanzo ci sono molti specchi, anche del mondo, il quale, disposto dietro a essi, è chiamato «zazerkal'e» (oltre lo specchio). Palisandr parla della prospettiva rovesciata, tipica delle immagini barocche, cercando di aiutare il suo futuro biografo-mitopoeta a riconoscersi come mito: «in virtù del rovesciamento della prospettiva storica». È interessante che il notaio chiede a Palisandr: «...elakrez v einežarto eonnevtsbos an einaminv ilaščarbo en adgokin yv?», palindromo di «Vy nikogda ne obraščali vnimanie na sobstvennoe otraženie v zerkale?» (*Lei non ha mai fatto caso alla propria immagine allo specchio?*). Come sappiamo, i palindromi sono caratteristici del barocco. Questo passaggio rivela la capacità dello specchio di «rivoltare» le immagini e qui si realizza attraverso la lingua. [...] *Palisandrija* è un romanzo di riflessi, compresi i riflessi delle immagini nelle immagini. [...] Il barocco raffigura la menzogna dei riflessi speculari, delle proiezioni deformate, delle immagini instabili, mobili¹ [b. Matič 2017].

¹ «В романе много зеркал – и мира, расположенного за ними, который называется “зазеркальем”. Палисандр говорит об обратной перспективе, обычной для барочных изображений, намереваясь помочь своему будущему биографу-мифотворцу увидеть себя как миф: “в силу обратности исторической перспективы”. Примечательно, что нотариус спрашивает Палисандра: “...елакрез в еинежарто еонневтсбос ан еинаминв илащарбо ен адгокин ыв?” – палиндром: “Вы никогда не обращали внимание на собственное отражение в зеркале?”. Как мы знаем, палиндромы характерны для барокко. Этот пассаж раскрывает способность зеркала «переворачивать» образы, и здесь это достигается средствами языка. [...] *Палисандрия* – роман отражений, в том числе отражений образов в образах. [...] Барокко изображает ложность зеркальных отражений, искаженных проекций, смещающихся, подвижных образов». Matich definisce qui «palindromo» ciò che è piuttosto un esempio di scrittura speculare.

Tale recente contributo di Olga Matich è l'unico nel panorama critico attorno all'opera sokoloviana dedicato precipuamente agli aspetti neobarocchi di *Palisandrija* e alla loro interpretazione nell'economia di questo «romanzo dei riflessi». Si tratta di una analisi tratteggiata ancora solo in maniera embrionale, ma che apre la strada a nuove vie interpretative dell'opera sokoloviana, e non solo di *Palisandrija*. Come suggerisce brevemente la studiosa, infatti, *Triptich* è a sua volta un'opera pienamente barocca e come tale andrebbe interpretata. Accenna, ad esempio:

La «spazializzazione» del tempo, caratteristica del barocco originario, viola la consequenzialità lineare. Nel suo ultimo libro, il neo-barocco *Triptich* (2011), a metà tra poesia e prosa («proezija») e composto da una serie di frammenti, Sokolov dice: «пространство [...] медитировало в стиле барокко» (*lo spazio [...] ha meditato nello stile del barocco*)¹ [b. Matič 2017].

Oltre il dibattito sul (post)modernismo

Il panorama critico sull'opera di Saša Sokolov non si conclude con il dibattito attorno alle categorie di modernismo e postmodernismo. Benché l'ondata di interesse verso i suoi romanzi si sia affievolita negli anni Duemila (forse a causa del lungo silenzio dello scrittore²), è evidente come il «fenomeno Sokolov» non sia stato una meteora destinata a bruciare e spegnersi in fretta. Da un lato la sua influenza sulle nuove generazioni di prosatori e poeti è marcata, dall'altro la sua opera continua ad affascinare anche il largo pubblico: ne sono un esempio le numerose rappresentazioni teatrali dedicate a *Škola dlja durakov* che continuano a essere messe in scena e adattate nei teatri e nelle scuole drammatiche russe³, ma anche il successo del già citato documentario *Saša Sokolov. Poslednij russkij pisatel'* del 2017.

Non mancano anche nuovi contributi critici dedicati alla sua opera, ancora generalmente percepita come enigmatica e bisognosa di essere decifrata. Si tratta di

¹ «Характерное для исходного барокко, “опространствование” времени нарушает линейную последовательность. В своей последней книге, неobarочном *Триптихе* (2011), промежуточной между поэзией и прозой (“проэзия”) и состоящей из ряда фрагментов, Соколов говорит: “пространство [...] медитировало в стиле барокко”».

² In un'intervista a Vajman, Sokolov ha spiegato questo suo silenzio con la mancanza di un pubblico adatto alle sue opere («Мало читателей для моей литературы») [a. Vajman 2003].

³ Si veda a riguardo [b. Marchesini 2012c].

studi provenienti oggi soprattutto dal mondo accademico russo, ma non solo. Significativo infatti è stato l'apporto delle analisi condotte a partire dai primi anni Duemila da Mario Caramitti, l'unico autore non russo né americano a partecipare al numero di «Cass» del 2006. Prendendo – come altri prima di lui¹ – le distanze dal dibattito sul postmodernismo, lo studioso ha fatto tesoro di quanto osservato dalla critica precedente e ha proposto delle nuove originali letture. Tra queste vi è una acuta analisi del rapporto tra amore e morte nelle opere di Sokolov, per condurre la quale Caramitti è ripartito dai lavori di Johnson.

Johnson aveva infatti a suo tempo osservato la natura proteiforme dei personaggi sokoloviani: «Major characters are protean, having multiple and overlapping identities», aveva sostenuto, ad esempio [b. Johnson 1989a: 176]. In maniera più evidente, lo sono le donne dei romanzi di Sokolov: «Virtually all female figures in the book [*Meždu sobakoj i volkom*] are but aspects of one another», aveva osservato relativamente al secondo romanzo dello scrittore [b. Johnson 1984: 211]. Alle figure femminili Johnson ricollega il motivo edipico, che per primo – come già osservato – egli ha individuato in tutti i romanzi sokoloviani. Mario Caramitti allora, proprio partendo dalle osservazioni di Johnson, in un saggio del 2004 propone interessanti spunti di riflessione e alcune affascinanti suggestioni a proposito degli ambigui personaggi sokoloviani. Nella sua lettura, la figura di *ta dama* è un «polipersonaggio onnicomprensivo» che si presenta in Sokolov sempre in tre varianti o «ipostasi»: la prima è quella di «una donna misteriosa [che] reca un'oscura minaccia e/o tentazione sessuale»; la seconda è «una donna solo apparentemente meglio identificata e più tangibile [che] costituisce il principale oggetto di desiderio del protagonista»; la terza è «una donna bambina spesso mentalmente ritardata, spesso vittima di violenze, [che] coinvolge una sfera erotica in qualche modo più sublimata» [b. Caramitti 2004: 114]. Riguardo ai personaggi maschili, Caramitti osserva come sia presente in essi un trasversale anelito verso la fusione anche sessuale con l'elemento acquatico² (il fiume, la pioggia, l'acqua della vasca portatile in cui vive

¹ Consco delle polemiche crescenti attorno a quest'ultimo termine, Alexander Boguslawski ad esempio, già nel 1987 affermava di utilizzare la parola postmodernismo «primarily in a chronological sense» [b. Boguslawski 1987: 236]. Boguslawski specificava di seguire in questo l'esempio di Charles Russel, autore di *Poets, Prophets, and Revolutionaries: The Literary Avant-Garde from Rimbaud through Post-modernism* (1985).

² Caramitti osserva inoltre come la fanciulla Rëk, una delle ipostasi femminili di *Palisandrija*, porta anche nel nome tracce della sua natura acquatica (*reka* è il fiume). Mentre il «массовое растление престарелых (stupro di massa di vecchie) si connota abbastanza trasparentemente come stupro di massa dell'eredità

Palisandr), anelito che non è che l'aspirazione al contatto e all'unione con il femminile, diversamente rappresentato e cangiante nelle forme, nei nomi e nei ruoli nelle narrazioni:

[Jakov] in chiusa di *Meždu sobakoj i volkom* è trascinato dalla tipica slitta funebre della tradizione russa lungo ed oltre i confini della vita, dove immagina di trasformarsi in pioggia e fondersi anche sessualmente con il territorio. La stessa pioggia che, anche attraverso gli ingenti (genialmente plagiari, come mi piace definirli) legami tematici con la *povest' Mat' syra-zemlja* di Pil'njak, penetra metaforicamente e fisicamente un'altra delle ipostasi di *ta dama* nel romanzo, Marija, che subito si trasforma in *Maša-zemlja* fecondata dalla pioggia. Ancora più esplicitamente in *Škola dlja durakov* la madre del protagonista scava un'enorme buca nel giardino della dacia e, richiesta del perché, risponde in maniera del tutto decontestualizzata e immotivata: «Я к яме по всему участку канавки проведу, чтобы все дожди мои были». È quindi l'acqua, la pioggia, la Volga-Lete che costituisce il liquido amniotico della non morte, e la madre e la terra madre sono strumenti di reincarnazioni tutte letterarie, che in nulla esulano dai confini asfittici e sterminati di *ta dama*. [...] È proprio quindi nel coito con l'eternità, in una regione dell'oblio che è difficilissimo collocare di qua o di là del Lete, che il protagonista maschile trova la più ampia superficie di contatto con questa proteica entità femminile dalle ormai vastissime implicazioni simboliche [b. Caramitti 2004: 116, 118].

Tra gli studi più stimolanti provenienti dal mondo accademico russo invece, una lettura originale è quella proposta nel 2008 da Igor' Savel'zon relativamente a *Palisandrija*. Lo studioso russo osserva come in questo romanzo venga superata la binarietà tipica delle opere precedenti attraverso la moltiplicazione infinita di maschere e riflessi speculari. Palisandr nasconde a se stesso la realtà a lui esterna, la rifiuta completamente e per farlo è costretto a crearne una propria, illusoria. La sua fobia per gli specchi gli impedisce non solo di vedere il mondo esterno, ma anche e soprattutto se stesso, trasformandolo a tutti gli effetti in una maschera. O meglio, in un insieme di maschere: Palisandr è la personificazione dell'anelito verso l'universalismo, verso l'armonia di tutte le possibilità realizzate; e lo è già dal nome Palisandr Dal'berg, evidente simbolo arboreo di questo «принцип зеркальности» (*principio della specularità*) che giace alla base del romanzo (il palissandro appartiene al genere

letteraria» da parte di Palisandr, «Rëk è una componente fondamentale dell'utero in cui Palisandr cerca conforto e tutta *Palisandrija* è un profondissimo, intimo, trepido e un po' risentito dialogo con la Russia e la sua cultura» [b. Caramitti 2004: 119].

Dalbergia)¹. Questo principio della specularità è espresso, secondo Savel'zon, anche attraverso un particolare uso della lingua e delle figure retoriche, come nel caso delle tautologie («придѣт, придя»; «говорил я ему, говоря») o di ripetizioni e accostamenti binari di termini («недалѣк и неловок, ненужен и невелик, он безвыездно и безнадежно жительствовавал»). Il romanzo è, infatti, come lo ha definito altrove Zholkovsky, un esempio sui generis di «стихотворение в прозе» (poesia in prosa)² [b. Žolkovskij 1994: 67], per il quale pertanto uno studio dei procedimenti poetici può risultare appropriato. Lo ha sottolineato anche Mario Caramitti nella recente postfazione a *Palissandreide*, rammaricandosi di non poter rendere in italiano la «ritmizzazione che in russo è così onnicomprensiva da avvicinarsi a una scansione metrica, con frequentissima determinazione di piedi ternari» [b. Caramitti 2019: 421].

Il ritmo e la struttura lirica caratterizzano tutti i romanzi sokoloviani e sono stati oggetto di altre recenti analisi [b. Kormiřov 2011; b. Albanese 2017]. Già i primi articoli e bozzetti pubblicati da Sokolov allora studente di giornalismo – e analizzati per la prima volta da Sergej Divakov in un articolo del 2013 [b. Divakov 2013] – rivelavano questa attitudine prettamente lirica di Sokolov. Il poeta e critico Artëm Skvorcov ha cercato di richiamare l'attenzione su questo aspetto, sottolineando come per tutta una serie di scrittori in prosa abbia molto più senso applicare criteri di analisi in genere utilizzati per approcciarsi ai poeti. A progenitore di questi prosatori-poeti Skvorcov elegge Gogol', il quale non a caso si era orientato sulla *Commedia* dantesca per il suo capolavoro. Al capostipite è seguita una nutrita compagine di scrittori: da Remizov a Belyj, da Babel' a Oleša, passando per Mariengof e Vaginov, per Žitkov, Kržiřanovskij e Platonov, per arrivare evidentemente a Nabokov, a Valentin Kataev, a Venedikt Erofeev, a Jurij Koval'. Saša Sokolov, afferma Skvorcov, fa parte dell'ultima generazione di questi poeti in incognito, assieme a Tolstaja, Eppel', Šiškin, Gol'dštejn [b. Skvorcov 2018]. Nell'articolo vengono anche forniti gli strumenti per individuare un prosatore-poeta, le caratteristiche della cui prosa sono: il primato dello stile (*как*, come) sul soggetto (*что*,

¹ Palisandr è la realizzazione di molteplici possibilità anche nella propria natura di ermafrodito e nel suo essere allo stesso tempo, tra le altre cose, artista e filologo, matematico e musicista, poeta e difensore dei diritti umani. Il personaggio sokoloviano è tutto e niente, il suo io è così nascosto da maschere che ha perso la propria identità: si può leggerci forse un'allusione parodica alla volontà ideologica sovietica di cancellare l'individuo, fondendolo forzatamente nel corpo collettivo.

² In maniera molto critica, soprattutto nei confronti di Turgenev, il poeta Valerij Brjusov nel 1914 paragonava la «poesia in prosa» a un essere ermafrodito, un'immagine (casualmente?) non estranea a Sokolov [d. Brjusov 1975: 167].

cosa); l'interesse per le questioni linguistiche¹; il frequente uso di figure retoriche e di suono, di giochi di parole; la metrizzazione del testo, l'armonia fonica, la sintassi poetica; l'autosufficienza delle immagini, un elevato grado di metaforicità e di pittorialità che rallentano la comprensione del testo e costringono a una lettura lenta e attenta; la riduzione o totale assenza di dialogo tra i personaggi, sostituito da un discorso semi-libero o indiretto; l'impoverimento della tensione narrativa fino alla cancellazione dell'intero soggetto; lo sviluppo del tessuto narrativo per associazioni di idee, suoni e immagini. Nota Skvorcov che «certamente le caratteristiche qui elencate possono essere presenti in diversi modi in qualsiasi opera di prosa, ma la loro compresenza, il loro peso critico testimonia inequivocabilmente il fatto che qualcosa in questa prosa non funziona normalmente»² [b. Skvorcov 2018]. In alcuni casi inoltre, sottolinea, è anche importante prestare attenzione alla biografia stessa del presunto prosatore: spesso si tratta di autori che hanno dapprima debuttato in qualità di poeti o che per lungo tempo hanno scritto sia versi che prosa.

A dare il titolo all'articolo di Skvorcov è un verso tratto da *Triptich*, l'opera più «poetica» dello scrittore: «Явившиеся в ином обличии» (apparso sotto altro aspetto) [III: 53]. Si tratta di una reminescenza biblica legata all'episodio della resurrezione di Cristo (Mc. 16: 12) che in Sokolov è utilizzata, secondo l'interpretazione di Skvorcov, proprio in riferimento alla figura dei prosatori-poeti e al loro destino. In *Triptich* coloro che appaiono sotto altro aspetto – in questo caso esseri alati, a metà tra angeli e uccelli – non vengono riconosciuti dalle mogli e dalle madri e vengono pertanto cacciati:

извещали, что это они,
что они вернулись,
но жёны
и даже матери им не верили
и уверяли их, глядя искоса:
вы – не те,
те – не птицы,
и восклицали: *va via*,

¹ Ad esempio, scrive Skvorcov, è importante considerare l'inizio di ogni testo di prosa e osservare se proprio in questo punto l'autore suggerisce in maniera esplicita al lettore di non fare tanto attenzione al soggetto, alla materia, quanto alla forma di espressione dello stesso, allo stile, come nel caso di quel manifesto «Так, но с чего же начать, какими словами?» (*Si, ma da che cosa si può cominciare, con quali parole?*) che apre *Škola dlja durakov*.

² «Конечно, перечисленные признаки в той или иной степени могут присутствовать и в любом прозаическом произведении, но их совокупность, их критическая масса недвусмысленно свидетельствует о том, что с «этой прозой что-то не так»».

кричали: *fuera, shoo* [III: 53]

Scrive Skvorcov:

Qui si parla di quei poeti che appaiono ai lettori sotto altro aspetto e che pertanto sono spesso predestinati a rimanere non riconosciuti e incompresi. Eppure continuano di tanto in tanto a comparire questi creatori, il cui obiettivo è innalzare la prosa alle vette della poesia¹ [b. Skvorcov 2018].

Forse è proprio l'adozione di un punto di vista non prescrittivo a permettere di cogliere il meglio nella sfuggente opera sokoloviana, sottraendosi alla facile tentazione di ricondurla entro le categorie, nel suo caso riduttive, di modernismo o postmodernismo. In generale, infatti, lo scrittore può finire per avere

la fastidiosa impressione che nessuno voglia sapere «che cosa è» il suo libro, ma «a che partito» – politico, letterario, filosofico, religioso – appartiene.

Orbene, il proprio della dimensione creativa è di essere una dimensione *autre*, nella quale si producono oggetti non conclusi, sempre fluidi, sempre in movimento, e che soprattutto non appartengono a niente, non votano per nessuno, non credono in nessun Dio, non sottoscrivono manifesti di gruppo. Qualche volta lo scrittore fa queste cose, lo scrittore come persona, ma il suo libro no [c. Doplicher 1987: 9].

¹ «Это о поэтах, являющихся к читателям в ином облики и потому зачастую обреченных оставаться неузнанными и недопонятыми. Но они все же время от времени возникают – творцы, чья цель поднять прозу до высот поэзии».

PARTE SECONDA

Черт знает, в каком жанре я доеду до Петушков...

Venedikt Erofeev

*Петербургские журналы судят о литературе как о музыке,
о музыке как о политической экономии,
т. е. наобум и как-нибудь, иногда впопад и остроумно,
но большей частью неосновательно и поверхностно*

Aleksandr Puškin

CAPITOLO TRE

Triptich, ovvero L'ultimo stadio di una metamorfosi letteraria

Le tre sezioni che compongono *Triptich*, di diversa lunghezza, sono unite tra loro da un complesso intreccio di forme, temi, motivi e simboli ricorrenti. Esse nascono inizialmente come testi autonomi: vengono pubblicati uno per volta sulla rivista «Zerkalo» rispettivamente nel 2007 (*Rassuzhdenie*), nel 2009 (*Gazibo*) e nel 2010 (*Filornit*). Afferma Sokolov, offrendo qui un'idea del funzionamento del suo «laboratorio poetico», che il processo di scrittura delle tre parti è stato fluido e consecutivo:

In genere inizio a scrivere senza un piano, avendo in testa appena un'idea o soggetto vago

Un costrutto o una frase interessante si fa impulso alla creazione

Quindi questa frase viene sviluppata

In generale è molto importante trovare subito la nota giusta, l'intonazione giusta

Di questo si è scritto e detto molto

Nella proezija, come nella poesia e nella musica non si va da nessuna parte senza l'intonazione

Triptich è stato composto in maniera graduale, a lungo, ma non dolorosamente

Non vi era un'unica grande idea

Ve n'erano di piccole, che comparivano nel processo di composizione

Così succede sempre

Le idee, le immagini, le parole compaiono come da sé

Oppure non compaiono affatto

Allora ci si sente come in sala d'attesa

Ti annoi, sogni, trovi conforto nelle piccole gioie del quotidiano¹

¹ «Обычно я начинаю писать без плана, имея в голове лишь смутную идею или сюжет / Побуждением к сочинению становится интересное словосочетание или фраза / Потом эта фраза получает развитие / Вообще очень важно сразу найти верную ноту, интонацию / Об этом писано и говорено немало / В проэзии, как и в поэзии, и в музыке без интонации никуда / Триптих складывался постепенно, долго, но не мучительно / Одной большой идеи не было / Были маленькие, которые возникали в процессе сочинения / Так почти всегда / Идеи, образы, слова появляются как бы сами собой / Или не появляются / Тогда ощущаешь себя посетителем зала ожидания / Скучаешь, мечтаешь, утешаешься мелкими радостями бытия» (Intervista 2.4 in Appendice).

Nello stesso ordine in cui furono scritti, nel 2011 i tre componimenti sono stati raccolti in un unico volume dal titolo evocativo *Triptich*, che si configura come un'opera sperimentale e per molti versi ermetica composta dall'inizio alla fine di un ininterrotto dialogo intrecciato tra voci per lo più appartenenti a personaggi non ben identificabili.

Solo a questo punto, acquisita la forma unitaria, l'opera comincia a essere notata dal pubblico e dalla critica. Quell'anno escono due recensioni, entrambe negative¹. La prima, per «Vedomosti», è firmata da Majja Kučerskaja. Senza addentrarsi nell'interpretazione del testo – poiché farlo, afferma, sarebbe «un'occupazione oltremodo fredda e razionale»² –, la scrittrice pur loda la maestria di Sokolov nel maneggiare e riattivare la lingua russa: l'autore ha creato un «erbario linguistico, una utopia linguistica, dimostrando com'era, deve essere e rimanere sempre la lingua russa»³. La conclusione è, tuttavia, una stroncatura:

Il desiderio di andare avanti, di continuare il proprio esperimento è tipico dell'artista onesto, che ne ha qui tutte le ragioni. Ma anche il lettore ha le sue. L'esperimento può essere di qualsiasi contenuto e audacia, tuttavia deve saper trafiggere da parte a parte il cuore del lettore. *Triptich* non ci riesce, tutto sommato no⁴ [b. Kučerskaja 2011].

Ancor più critico e severo è il commento di Igor' Gulin. A suo avviso, *Triptich* è un «libro che non vuole essere letto», un «mancato incontro con il lettore», se non addirittura il «proseguimento del silenzio» del suo autore⁵ [b. Gulin 2011].

L'anno successivo nella sezione dedicata alle recensioni di «NLO» esce il commento di Valerij Kislov, di tutt'altro tono. In maniera molto concisa il critico e

¹ «Il mio editore Maksim Amelin mi ha informato che anche il pubblico più istruito si è rivelato del tutto impreparato davanti a una novità di questa portata», racconta l'autore («Мой издатель Максим Амелин оповестил меня что даже грамотная публика оказалась совершенно неподготовленной к такого рода новаторству») (Intervista 2.1 in Appendice).

² «Это будет исключительно рациональное, холодное занятие».

³ «Саша Соколов собирает хрупкий языковой гербарий, строит языковую утопию, показывая, каким русский язык был, должен быть и остаться навсегда».

⁴ «Желание двигаться дальше, продолжать эксперимент – черта честного художника, который здесь в своем праве. Но и читатель в своем. Эксперимент может быть любого содержания и смелости, однако обязан пробить читательское сердце насквозь. Триптих не пробивает, все-таки нет».

⁵ «Это книжка, которая не хочет быть прочитана. В самой ее организации заложена невстреча с читателем. *Триптих* — продолжение не прозы, не поэзии и даже не эссеистики Саши Соколова, а его молчания». Benché sia un'opera incentrata sul dialogo, le sue eterne conversazioni sono per Gulin dominate da incomunicabilità ed è proprio questo ad allontanare il lettore: «*Triptich* è costruito come una serie di discorsi; mi pare che la cifra determinante di questi testi sia lo loro incomunicabilità. Questo tipo di letteratura è estremamente ostile al lettore» («*Триптих* устроен как серия бесед, определяющим качеством этих текстов мне кажется их акоммуникативность. Такая литература предельно недружелюбна по отношению к читателю»).

traduttore intraprende una prima, essenziale decodifica di alcuni motivi del testo, pur senza approfondirli. Inoltre, inserisce *Triptich* nel contesto della produzione sokoloviana, dimostrando come, ad esempio, il tema del tempo, il motivo della morte, della metamorfosi fossero presenti già a partire da *Škola dlja durakov*. Osserva Kislov che è giustificata l'apparente mancanza di un oggetto del discorso in *Triptich*: l'oggetto diviene l'esposizione del discorso stesso, la maniera dell'esposizione, il *kak* (come) che si sostituisce a tutti gli effetti allo *čto* (cosa). Il critico conclude affermando che Sokolov ha raggiunto con quest'opera un nuovo stadio della sua ricerca attorno alla lingua, intesa come «artificio di liberazione» (прием освобождения) [b. Kislov 2012].

Lo stesso anno «Znamja» pubblica una recensione di Vladimir Čeredničenko, il quale descrive *Triptich* come un testo «più che serio: vi sono degli ipertoni del pensiero che si colgono meglio a una seconda lettura»¹. Il critico osserva come nell'opera la realtà sia un'illusione e si sofferma, in particolare, sul ruolo che le innumerevoli liste ed elenchi presenti in *Triptich* assumono nel rendere concreto questo universo di simulacri [b. Čeredničenko 2012].

Più recentemente, sempre su «Znamja» è uscito un commento firmato dallo scrittore e poeta Gennadij Kacov, i cui toni rivelano più un appassionato lettore che un critico. Prendendo in esame tutta la produzione di Sokolov, ma anche la sua biografia, Kacov si sofferma infine su *Triptich*: «E se *Triptich* fosse un libretto, certamente fatto di rompicapi, come un sudoku, di sciarade fonematiche, di rebus visivi, e fosse pensato non per l'occhio, ma per l'orecchio, la gola e il naso?»² [b. Kacov 2017]. Con una sola breve domanda il poeta abbozza qui l'idea (o l'intuizione) che sia possibile una lettura musicale e visiva dell'opera di Saša Sokolov: è questa l'idea che viene raccolta e sarà sviluppata nei successivi capitoli del presente lavoro.

Oltre alle recensioni, sono stati pubblicati negli ultimi anni alcuni studi critici su riviste scientifiche e accademiche. Michail Egorov tra il 2012 e 2013 ha dedicato tre articoli, usciti su «Jaroslavskij pedagogičeskij vestnik», alle tre sezioni di *Triptich*, approfondendo l'aspetto metatestuale di *Rassuždenie*, l'indeterminatezza di *Gazibo* e la narrazione che egli definisce «narcisistica» di *Filornit*. Jurij Šatin su «Kritika i semiotika» ha invece osservato come gli artifici retorici si mescolino a quelli poetici nell'opera e

¹ «Более чем серьезная: есть обертоны мысли, которые лучше схватываются при перечтении».

² «А если *Триптих* — это либретто, да, из головоломок, как sudoku, из фонемных шарад, из визуальных ребусов, и оно рассчитано не на глаз, а на ухо, горло и нос?».

come «Saša Sokolov, prendendo attivamente in prestito i tropi e le figure retoriche classiche, li trasforma in materiale da costruzione di una nuova poetica»¹ [b. Šatin 2013: 207].

Come è evidente, soprattutto se confrontato con la ricezione e l'accoglienza che hanno avuto i tre romanzi precedenti, il panorama critico che si disegna attorno all'ultima opera dello scrittore è estremamente limitato. *Triptich*, questa ultima, inaspettata opera sokoloviana, è praticamente passato in sordina: alcune recensioni, qualche articolo e, poi, un silenzio imbarazzato.

Era dal 1985, da *Palisandrija*, che lo scrittore – escludendo alcuni brevi saggi – era scomparso dalla scena letteraria². La ricezione della sua opera in patria, come si è detto, era stata per forza di cose posticipata al periodo post-sovietico; ciononostante, all'inizio del secondo decennio del Duemila il nome di Sokolov era ormai associato unicamente alla letteratura della terza ondata di emigrazione. Riconosciuto come vate di una rinascita della lingua russa dopo decenni di impoverimento sovietico, la sua figura era percepita come distante dal nuovo panorama editoriale. Anche per questo motivo *Triptich* è risultato difficile da collocare, così come difficile è stato ri-collocare lo stesso suo autore.

Se dobbiamo credere a quanto Sokolov dichiara, a spingerlo a rompere il lungo silenzio è stata la volontà di mettere alla prova se stesso e il pubblico³, rinnovando il proprio stile, come di prassi per uno scrittore autentico. Già nel 2007 confidava di non essere più tentato dalle forme lunghe, dal romanzo [a. Slepynin 2007]; «Che senso ha scrivere come si faceva 100-200 anni fa, come Tolstoj?»⁴, affermava in un'intervista all'uscita di *Triptich* [a. Vrubeľ'-Golubkina 2011]. «Non mi ripeto mai, non mi interessa. Mi serve ogni volta una forma nuova, un suono nuovo, una musica nuova. Sono costretto quasi a ideare una lingua nuova»⁵, ha ribadito più recentemente [a. Kočetkova 2017]. Sokolov negli anni è rimasto strenuamente coerente nella propria relazione con la

¹ «Саша Соколов, активно заимствуя классические тропы и фигуры, превращает их в строительный материал новой поэтики».

² Nel già citato documentario di Želnov e Kartoziĵa (2017) si paragona questa sua lunga sparizione a quella dello scrittore statunitense J.D. Salinger.

³ «Ho deciso di pubblicare *Triptich* così da osservare la reazione del pubblico al mio nuovo stile di scrittura / È stato un lancio di prova» («Триптих я решил напечатать дабы понаблюдать за читательской реакцией на мою новую манеру письма / Это был пробный шар») (Intervista 2.1 in Appendice).

⁴ «Зачем писать, как писали 100—200 лет назад, как Толстой?».

⁵ «Я же никогда не повторяюсь, мне неинтересно. Мне нужна каждый раз новая форма, новый звук, новая музыка. Приходится чуть ли не изобретать язык новый».

scrittura. Con ogni nuova opera ha soddisfatto un principio auto-imposto di novità rispetto alla precedente, di rottura dei cliché, al tempo stesso riaffermando con sicurezza la propria venerazione pressoché sacrale per la lingua. La novità di *Triptich* rispetto alle opere precedenti non è che il risultato dell'eterna ricerca sulla lingua portata avanti dallo scrittore. I caratteri, le forme, i motivi della sua produzione rimangono gli stessi, a un nuovo grado di maturazione ed entro una nuova cornice.

Il problema del genere: una «cosa» proetica in forma di recitativo

La questione del genere è classica per la storia della letteratura europea, centrale per lo meno dalla rivoluzione romantica¹ e «canonica», se vogliamo giocare con le parole, per la letteratura russa. Insofferenti all'essere imbrigliati in categorie (e il dibattito sul postmodernismo di Saša Sokolov ne è un esempio), i grandi scrittori in Russia hanno da sempre sfidato le norme di genere, rinnovando sempre e se stessi e il modello – epico, lirico, romanzesco che fosse – di partenza. È noto che ogni capolavoro della letteratura russa ha aperto e chiuso un proprio personale genere, innestandosi allo stesso tempo nel grande «sistema della letteratura» e divenendo anello della tradizione [c. Tynjanov 1929]. Da Puškin a Tolstoj a Pasternak, la sperimentazione, se così possiamo definirla considerata la costanza e regolarità del fenomeno², non ha riguardato solo le categorie di genere, stile, soggetto, ma si è spesso tradotta anche in dissonanze di tipo «paratestuale»: tipico di molte opere dell'Ottocento (ma non solo, se pensiamo ad esempio al «poema» *Moskva-Petuški*) era l'inserimento da parte dell'autore di un sottotitolo descrittivo che ragguagliasse il lettore su quale fosse il genere testuale in cui rientrava l'opera che si accingeva a leggere. Fin dall'inizio tuttavia, dal «romanzo in versi» *Evgenij Onegin*, il pubblico russo si è abituato a considerare i generi in maniera libera e ad accogliere l'uso di questi «sottotitoli» come una pratica per nulla normativa. Pratica che per la sua frequenza sottolinea d'altro canto una tendenza trasversale a più

¹ Si veda anche [c. D'Angelo 1997].

² Vittorio Strada nel suo celebre *Tradizione e rivoluzione nella letteratura russa* ha individuato la genesi della ricchezza intellettuale presentata dalla Russia nel suo complesso sistema di valori e principi, nel quale è avvenuto un totale rimescolamento ed una giocosa estremizzazione di ogni elemento importato con quelli autoctoni, eredità del passato, e quelli germinanti [c. Strada 1969].

scrittori russi: la riflessione sul genere affianca e accompagna la produzione concreta dell'oggetto artistico; teoria e pratica letteraria procedono di pari passo in questi scrittori-teorici (o scrittori-filosofi, come nel caso di Tolstoj). I sottotitoli stranianti – oltre al romanzo in versi puškiniano, si prendano come esempio i «poemi» di Gogol' o Dostoevskij – testimoniano quanto il rispetto del canone, inteso come strettamente normativo, fosse percepito in Russia come una limitazione e quanto invece un suo utilizzo aperto, di un canone cioè «anti-canonico», disponibile a intersezioni e rinnovamenti, si presentasse immediatamente più fertile e interessante. In altre parole, i poeti, gli scrittori hanno sempre saputo che, per dirla con Tynjanov¹, generi letterari pronti non esistono e che le etichette di genere vengono date solo a posteriori e in rapporto al sistema della letteratura di riferimento: l'ode di Fet non è l'ode dei tempi di Lomonosov, scriveva il critico formalista, e solo nel sistema di generi europeo prosa e poesia si distinguono su basi grafiche, così che la prosa metrica si chiama «prosa» e il *vers libre* privo di schema metrico «poesia» [c. Tynjanov 1929].

Saša Sokolov, che ha più volte ribadito – come abbiamo detto – di sentirsi figlio della tradizione letteraria russa, vicino per motivi diversi a Puškin e Gogol' tra gli altri², prosegue questa linea tutta russa dello scrittore teorico di se stesso e della propria opera. Dopo i tre romanzi e gli essai, egli approda a un'opera in versi liberi che denomina semplicemente *Triptich*, un titolo che descrive di fatto la composizione tripartita del testo – e tre erano stati i suoi precedenti romanzi, ha sottolineato Artëm Skvorcov [b. Skvorcov 2018]. Qui, afferma l'autore durante un'intervista, se il verso, da verticale, viene riportato in orizzontale si ottiene un esempio di *proezija*³, quel genere ibrido che Sokolov insiste di aver codificato:

C'è stato un tempo in cui in Occidente andava di moda, e forse va ancora di moda, tra gli scrittori di avanguardia non definire il genere e chiamare la propria opera semplicemente un «testo» [...]. È giunta evidentemente l'epoca della sintesi.

¹ Val la pena di ricordare che, viceversa, anche molti teorici sono stati a loro volta scrittori: tra questi vi sono proprio molti critici formalisti come Jurij Tynjanov, Viktor Šklovskij, Boris Ejchenbaum. Uscendo dall'ambito russo gli esempi di *fiction critique* non sono da meno, da Umberto Eco a T.S. Eliot a Julia Kristeva.

² Diceva lo scrittore intervistato da Olga Matich: «Puškin mi è caro prima di tutto come persona. [...] Gogol' [...] mi è vicino solo come scrittore» («Пушкин мне дорог прежде всего как человек. [...] Гоголь [...] близок мне только как писатель») [a. Matič 1985: 12].

³ Afferma Sokolov che *Triptich* è certamente scritto in *vers libre*, ma «se riportiamo il testo in orizzontale, allora otteniamo della *proezija*» («Насколько я понимаю, Триптих написан верлибром / Однако если сей текст изложить горизонтально, то получится проэзия») (Intervista 2.4 in Appendice).

Ho detto più volte che a me non interessa tanto il genere, quanto la natura di ciò che scrivo. Io faccio della PROEZIJA e insisto sul fatto che questa sia una mia invenzione, per quanto indubbiamente io non sia affatto il primo, ma piuttosto l'ultimo di una lunga serie di adepti di tale tradizione. Si possono citare Turgenev, Bunin. Ci sono stati versi in prosa, ma quella è comunque rimasta prosa. Mentre io penso a me stesso proprio come proeta¹ [a. Podšivalov 1989: 2].

Nel saggio presentato a Mosca nel giugno 1989 durante il suo breve rientro in patria, *Obščaja tetrad', ili že Gruppovoj portret SMOGa*, uno dei più riusciti (e difficilmente traducibili) esempi di *proezija sokoloviana*, egli scrive:

Вы не поэт ли? Ход. Аз проэт. Ход. Про что-с? Ход. Про то-с, как заря с зарей, ворон с горлицей, град с дождем, а цыганочка с кастаньетами в гуще сандаловой рощи доводит до сандаляет: ламца-дрица. Проэт – это, если угодно, бастард, помесь прозаика с лириком, полу-полу. Но то, что он сочиняет, пролаза, – проэзия есть высоких кровей, чистых слез. Слез по сути своей изумления, каковое назвать умиленьем, в мажоре ли, наизнанку, наружу ль мездрой – невозможно не. Это проэзия незамутненного изумизма здесь, среди мерзостей мира есть [Sokolov 1989e: 68].

Il *proeta*, dice Sokolov, è un «bastardo», un «ibrido tra il prosatore e il lirico» e questo saggio, così musicale ed ermetico, è una «*proezija* dei *sanguini elevati e delle lacrime pure», una *proezija* del migliore *izumizm*, termine coniato dal collega *smogist* Gubanov (da *izumit'*, stupire, sorprendere). Nel saggio, non solo Sokolov definisce il genere, ma ne dà un raffinato esempio: mescolando liricamente forma e contenuto, l'autore fa di *Obščaja tetrad'* un manifesto *proetico* della *proezija*.

Certamente, e Sokolov ne è cosciente, non è lui il primo adepto del genere. La differenza sta nella consapevolezza da lui raggiunta rispetto alla natura della propria scrittura, nella riflessione teorica sulla propria produzione e sulle proprie corde liriche. Allo scrittore non interessa tanto il genere, quanto la libertà di valicare i confini e prendere da ogni tradizione letteraria, poetica o prosastica che sia, il meglio o per lo meno ciò che sente più affine a sé. Essere *proeta* vuol dire scegliere consapevolmente di

¹ «Была одно время на Западе мода, может быть, она и сейчас еще не прошла, мода среди авангардистов: никак не определять жанр и называть произведение просто «текст». [...] Настало, видимо, эпоха синтеза. Я уже не раз говорил, что не столько жанр меня интересует, сколько род чего, что я пишу. Я делаю п р о е з и ю и настаиваю на том, что это именно мое изобретение, хотя, конечно, я далеко не первый, скорее, последний в длинной цепи последователей определенной традиции. Можно назвать Тургенева, Бунина. Были стихи в прозе, но все-таки это оставалась прозой. Я же думаю о себе как о проэте». Risulta significativo che il primo frammento di *Meždu sobakoj i volkom* viene pubblicato nel 1977 sulle pagine di «Glagol» [Sokolov 1977: 7-24] sotto il semplice titolo *Tekst (Testo)*.

porsi oltre i dibattiti sterili e le definizioni tassonomiche. Anzi, nella sua insistenza rispetto alla teorizzazione della *proezija*, Sokolov sembra rispondere per le rime alle esigenze dei critici di incasellare le opere e gli autori da loro studiati: se proprio è necessario definire un genere, allora il mio sarà ibrido e di mia pura invenzione, pare affermare.

Sokolov lamenta il fatto che, tra i grandi capolavori riconosciuti dalla critica, si dimentica sempre di citarne uno, forse il più importante, almeno per lui, come modello. È possibile che lo si dimentichi proprio in virtù di una mancata conformazione di quest'opera a un canone, a un genere, a una tradizione ben definita: la Bibbia, la quale, infatti, come ogni grande libro, fa genere a sé.

Mi è sempre sembrato che in questa lista [delle grandi opere] mancassero davvero i libri migliori, ovvero chiaramente la Bibbia, il Nuovo Testamento. Gli autori del Nuovo Testamento quanto hanno scritto? Qualcuno 20 pagine, qualcun altro 40, e basta. Ecco quanto serve scrivere. Da lì non si può levare una sola parola. La disgrazia della prosa mi pare stia nel fatto che il 90% delle parole sono del tutto superflue. [...] Sono cresciuto in un paese cristiano, nella Santa Rus'. Semplicemente non avevo altra scelta, mi sono formato come cristiano. Non vado in chiesa, eppure sento di ragionare per categorie cristiane. E ciò è stato assolutamente naturale, quando ho iniziato a leggere il Nuovo Testamento. Coincideva tutto: questo è il mio rapporto con la realtà. Così bisogna vivere, pensavo leggendo il Vangelo¹ [a. Kočetkova 2017].

La bellezza letteraria della Bibbia è imprescindibile, eppure spesso dimenticata, si rammarica Sokolov, una bellezza messa in secondo piano rispetto all'interpretazione religiosa. Molti versetti, brevissimi, lapidari, si sono impressi per sempre nella memoria culturale del mondo cristiano, insuperati per forme e contenuto grazie alla raffinatezza imperitura della loro *proezija*; perché, direbbe Sokolov, è questa, se bisogna darle un genere, la tipologia testuale della Bibbia².

¹ «Но мне всегда казалось, что в этом списке [великих книг] отсутствуют действительно лучшие книги — это, конечно, Библия, Новый Завет. Авторы Нового Завета — сколько они написали? Вот кто-то написал 20 страниц, а кто-то 40 — и все. Вот так нужно писать. Там не выкинешь слова, а беда прозы в том, что в ней, мне кажется, 90 процентов слов — лишние совершенно. [...] Я вырос в христианской стране, на Святой Руси. У меня просто выбора не было, я сложился как христианин, но вот в церковь не хожу. Но все равно, мне кажется, я мыслю христианскими категориями. И это было совершенно естественно, когда я начал читать Новый Завет. Все совпадало — это мое отношение к действительности. Так надо жить, — думал я, читая Евангелие».

² «Possiamo affermare che tutta una serie di testi biblici non sono altro che *proezija*, ma avremmo sicuramente un sacco di oppositori» («Можем утверждать, что ряд библейских текстов не что иное как проэзия, но у нас наверняка будет масса оппонентов») (Intervista 2.10 in Appendice).

Sono versetti – raccolti in «strofe» numerate, un po' come nelle Sacre Scritture – anche quelli che compongono *Triptich*, una *proezija* in versi. Continuando infatti la propria sperimentazione *proetica*, Sokolov per la stesura di quest'ultima opera prende a prestito, a livello grafico, la struttura verticale del verso. Si tratta di un verso assolutamente irregolare, governato solo dal ritmo serrato che scandisce la lettura. La lunghezza delle «strofe» numerate oscilla da quella minima di un singolo verso (anche composto da una sola parola, come nel caso di «типа» [I: 50]) ai 22 versi della strofa 49 di *Gazibo*. I versi in particolare di questa seconda sezione possono a volte essere molto lunghi: in un solo rigo rientrano ad esempio «и желающий произвести его грамотным образом, вносит наименования их в реестр, или перечень» [II: 25] o «хоть, казалось бы, что вам, вольному левантийцу, в абракадабре нашей славянской» [II: 83]. Sono assenti le maiuscole e il punto fermo arriva solo alla fine di ogni sezione.

Come suggeriscono al principio dell'opera le voci dialoganti, questo è un testo che richiede una sua realizzazione parlata, una lettura ad alta voce, «nel corso di una conversazione»:

в данном случае списком, особым списком
для чтения в ходе общей беседы, речитативом [I: 1]

La menzione del «recitativo» richiama il mondo della musica, del teatro musicale, dell'opera – un mondo che, come verrà approfondito in seguito, costituisce uno dei bacini da cui pescano più abbondantemente e in maniera esplicita le voci narranti di *Triptich*. Il recitativo operistico, che nasce alla fine del Cinquecento nelle corti toscane, è quello stile di canto che imita la recitazione parlata; è letteralmente il «recitar cantando». Distinto dall'aria, esso ha la funzione di far avanzare l'azione sulla scena attraverso i dialoghi che si svolgono tra i personaggi e le nuove situazioni drammaturgiche che questi vanno creando, così da rendere e i personaggi e il pubblico partecipi di nuove informazioni [c. Della Seta 2010: 100-101]. In *Triptich* una vera e propria azione è assente, sostituita da un ininterrotto dialogo: qui il «recitativo» fa avanzare il discorso in atto.

Antenata, per stile e funzione, del recitativo è anche una forma di poesia orale tipica della tradizione russa, denominata a sua volta recitativo (o salmodiato). Come la salmodia greca, essa eredita le sue forme dalla tradizione ebraica della liturgia «cantillata» e si colloca a metà tra il verso cantato e quello parlato, in una modalità in cui

il canto ha la funzione di enfatizzare il significato di singole parole del testo, amplificandole attraverso la melodia. Si tratta di uno stile utilizzato nell'epica (le «canzoni storiche») che più raramente ha assunto le caratteristiche del lamento, talvolta «ornato e solenne», altrimenti «umile e disadorno» [c. Jakobson 1975: 30]. Osserva Gasparov che il recitativo prevede un verso sillabico non rimato di lunghezza breve (ottonario) o lunga (10 o 12 sillabe), due misure ereditate dal verso indoeuropeo [c. Gasparov 1993: 61]. Ma non è questa l'unica impronta indoeuropea del recitativo: aveva infatti notato già Roman Jakobson nel 1966, studiando il parallelismo grammaticale, che

the only living oral tradition in the Indo-European world which uses grammatical parallelism as its basic mode of concatenating successive verses is the Russian folk poetry, both songs and recitatives [c. Jakobson 1966: 405].

Il parallelismo strutturale individuato da Jakobson come caratteristico del recitativo è evidente anche in *Triptich*. Viene realizzato attraverso la ripetizione di suoni, parole e interi sintagmi, è riflesso nella ininterrotta paratassi che lega in maniera binaria molte proposizioni ed è sottolineato dalla congiunzione «и» che accoppia aggettivi, sostantivi, avverbi: «говорю / о кадрили харчевен и чаен, прокуренных / и захолустных» [I: 5], «галдели халдейский и арамейский, / шумели шумерский и финикийский» [I: 17], «бодрись / и не мешкай, пойми и помни» [I: 28].

Ha notato Roland Meynet che il parallelismo si riscontra in molte tradizioni antiche, da quella orale russa, come già sottolineato da Jakobson, a quella cinese, finnica, ostjaka, voguli, turca, mongola, ed è anche alla base della simmetria concentrica dell'*Iliade*. Ad aver influenzato in maniera sicuramente più rilevante i destini letterari dell'oikumene cristiano è stato però il mondo semitico, che ha dato alla luce il trattato per eccellenza della retorica della ripetizione¹: la Bibbia [c. Meynet 2008: 643], un modello, come dicevamo, riconosciuto dallo stesso Sokolov come imprescindibile. Molta dell'armonia «binaria» presente in *Triptich* sembra derivare proprio dal sottotesto biblico. L'influenza della Bibbia, presente anche nelle opere precedenti dello scrittore, in *Triptich* diventa evidente. Si palesa nell'uso di termini quali «скрыжаль» [I: 24] (le Tavole dei comandamenti) o «неопалимы» [I: 49] (il rovo ardente, o incombusto, in russo «неопалимая купина», dal Libro dell'Esodo), nelle figure angeliche protagoniste

¹ Scrive Meynet che «la ripetizione è in effetti la prima figura della retorica» [c. Meynet 2008: 656]. Nel suo *Trattato* inoltre afferma che «le caratteristiche essenziali della retorica biblica possono essere ridotte a due: binarietà e paratassi» [c. Meynet 2008: 13].

di alcuni frammenti, nella forma di citazioni dirette, di allusioni. In *Rassuždenie*, ad esempio, compare in due occasioni una citazione del biblico «in verità, in verità vi dico»: «верно, верно тебе / говорю» [I: 28] e «искренне, искренне тебе говорю» [I: 45]; si tratta di una citazione che è anche un esempio di ripetizione binaria. È interessante notare che nel momento in cui Cristo pronuncia queste parole egli propone il suo insegnamento ai discepoli: nel capitolo 5 del vangelo di Matteo, ad esempio, chiede loro di essere «perfetti come è perfetto il Padre vostro celeste». Anche in *Triptich* alle parole bibliche segue una sorta di comandamento, ovvero quello di «enumerare come si deve» («перечисляй как следует» [I: 28]), di essere degli attenti aritmetici che stilano con cura la lista degli oggetti, delle creature, dei fatti e dei fenomeni del mondo: un comandamento che risuona più volte, ciclicamente, nel corso dell'opera – un motivo ricorrente in *Triptich*. Da un lato, questo utilizzo del materiale biblico pare ridimensionare il motivo sacro, secondo un processo di «abbassamento» (*sniženie*) caratteristico del realismo grottesco [c. Bachtin 1979b]; ma questo abbassamento è per sua natura ambivalente e infatti, dall'altro lato, la citazione nobilita e getta una luce sacrale sul comandamento in oggetto: essa diventa una sorta di indizio per il lettore che, vedendo poi ricomparire il precetto più volte nell'opera, sarà indotto a vedere in questo Leitmotiv una chiave di accesso ai significati nascosti del testo.

Il flusso del discorso in *Triptich* è infatti strutturato in maniera tale da tornare sui punti più salienti, da mettere in risalto determinate affermazioni, da fornire risposta a dubbi, da guidare in un certo senso la lettura. Non a tutto infatti è necessario dare la stessa importanza, non tutto è da prendere sul serio: il lettore può cadere nella tentazione di cercare dietro a ogni parola, espressione o nome un riferimento citazionale, interpretando l'opera come un testo a chiave o, come scriveva Gennadij Kacov, come un sudoku [b. Kacov 2017]. Quest'opera-centone mescola infatti al suo interno una fitta componente citazionale (dalla letteratura alla cultura di massa, dalle filosofie orientali fino, come si è detto, alla Bibbia) con una serie di «finte» citazioni. Prendiamo il motivo ricorrente dell'«enumerazione» che è stato poco prima nominato:

не случайно ведь где-нибудь напечатано, что учитывать так учитывать
[II: 28]

[...]

это, наверное, напечатано там же, где напечатано: перечислять так перечислять [II: 29]

Non vi è nessun *tam* in cui questa frase-Leitmotiv di *Triptich* sia impressa; il «где-нибудь» va inteso alla lettera, come un generico luogo indefinito, e non come un «где-то» o un «кое-где». Lo ribadisce Sokolov in una recente conversazione:

«Учитывать так учитывать, перечислять так перечислять» (contare e così contare, enumerare e così enumerare) è piuttosto una citazione dal manuale come diventare un vero contabile che si trova sul tavolo dell'aritmetico accanto al libro mastro, e dove si dice che può diventare un vero contabile solo colui che, prendendo in considerazione le creature e le cose, le elenca accuratamente, cf. strofa 80

Ovvero questa citazione non è presa da nessun altro autore
In breve è, essenzialmente, una non-citazione¹

Non solo questo importante Leitmotiv è una non-citazione, ma molte immagini nell'opera sono come create dagli intarsi della lingua, ed è quindi insensato cercarvi un rimando citazionale. La nonna della presunta Elisa cui Beethoven dedica il suo famoso brano, in *Gazibo* [II: 73], non va cercata nella biografia di Therese Malfatti, così come evidentemente il maresciallo congolese Mobutu nominato in *Filornit* non faceva certamente di secondo lavoro il rigattiere («старьёвщик» [III: 59]) come nell'opera. Afferma Sokolov:

In *Gazibo* si raccontano delle passioni della nonna gallica di questa donna [Elisa], ma non serve cercarne delle attestazioni documentarie, questa nonna è il prodotto della mia immaginazione ficcato in bocca al narratore, l'ufficiale ucciso più volte²

La metanarrazione³ che guida la lettura e commenta il testo, già presente nelle opere precedenti di Saša Sokolov, si fa ininterrotta in *Triptich*. Si tratta di un fenomeno

¹ «Учитывать так учитывать, перечислять так перечислять – это скорее всего цитата из руководства как статья настоящим учетчиком, что стоит на столе арифметика обок с гроссбухом, и где говорится, что статья настоящим учетчиком может лишь тот, кто, учитывая существа и вещи, их тщательно перечисляет, строфа 80 / То есть это цитата не из какого-либо другого автора / Короче, это, в сущности, не цитата» (Intervista 2.10 in Appendice). Il Grossbuch, il libro mastro da contabile, può richiamare l'opera di Velimir Chlebnikov, un poeta molto amato da Sokolov, che compose su un supporto di questo tipo le sue ultime opere.

² «В Газибо рассказывает об увлечениях галльской бабки этой женщины, но искать документальных подтверждений не надо, бабка - продукт моего воображения, продукт, вложенный в уста рассказчика, не раз убитого офицера» (Intervista 2.9 in Appendice).

³ La riflessione sul metalinguaggio, ovvero la caratteristica, esclusiva del linguaggio verbale [c. Benveniste 1971], di codificare messaggi il cui contenuto è il linguaggio stesso, ha occupato molto i linguisti; dopotutto, è proprio la capacità riflessiva metalinguistica a costituire il fondamento della scienza

non nuovo per la tradizione russa, presente fin dalle origini – si pensi anche solo ai testi puškiniani, ma anche ai «sottotitoli» descrittivi del genere, di cui si è detto sopra – che si è tradotto nei casi più estremi in veri e propri auto-commenti come in *Puškinskij dom* di Andrej Bitov. Nella produzione di Sokolov, la metanarrazione si manifesta, ad esempio, nella riflessione dello «scolaro tal dei tali» e dell'Autore sul libro *Škola dlja durakov*, nei riferimenti deittici alla lettera che Il'ja è nell'atto di comporre in *Meždu sobakoj i volkom*, nelle note a piè di pagina di *Palisandrija*. Pur notato da diversi critici [b. Johnson 1980; b. Simmons 1993; b. Litus 1997; b. Kolesnikoff 2000; b. Caramitti 2006; b. Karbyšev, Kuljapin 2007; b. Kravchenko 2013], questo aspetto non è mai stato affrontato nel dettaglio, né studiato in chiave comparativa nelle diverse opere¹.

Per quanto riguarda *Triptich*, la rilevanza del fenomeno metanarrativo è tale da aver trovato immediatamente spazio nei primi studi critici sull'opera. Come ha scritto Michail Egorov riguardo in particolare a *Rassuždenie*, fin dal titolo, dalla sua semantica, l'autore offre degli indizi per la lettura e l'interpretazione: «Ricordiamo nuovamente la semantica della parola “rassuždenie”, discorso, che racchiude al suo interno sia il processo che il risultato di questo processo» [b. Egorov 2013: 184]. Il testo, continua il critico, «si sviluppa in virtù della propria descrizione»²: man mano che vengono suggerite, esplicitate, nominate delle condizioni o modalità di scrittura, esse si realizzano – il processo si fa risultato. Alla strofa 24 di questa prima sezione si parla del «приём повтора», ovvero dell'artificio retorico della ripetizione? Ecco, allora, che le voci narranti si prestano a metterlo in pratica: «а осень, а осень то, осень сё, / а осень уж осенила» [I: 24].

linguistica. La funzione metalinguistica, identificata da Jakobson tra le sette funzioni del linguaggio – ovvero quando il messaggio verte direttamente sul codice [c. Jakobson 1960] –, presuppone l'esistenza di un «metalinguaggio», termine coniato per la prima volta negli anni Trenta dal logico Alfred Tarski (*metajęzyk*). Lo studioso polacco naturalizzato americano con la propria riflessione trovò una definitiva risoluzione al noto paradosso del mentitore, posto nel sesto secolo a.C. da Epimenide di Creta («Tutti i cretesi mentono sempre»), che aveva lungamente impegnato i maggiori filosofi del linguaggio, da Aristotele a Guglielmo di Ockham. Tarski definisce con metalinguaggio un linguaggio tecnico posto a un livello superiore di quello che egli chiama linguaggio-oggetto: «We should make a strict distinction between the language which is the object of our discussion and for which in particular we intend to construct the definition of truth, and the language in which the definition is to be formulated and its implications are to be studied. The latter is referred to as the metalanguage and the former as the object-language. The metalanguage must be sufficiently rich; in particular, it must include the object-language as a part» [c. Tarski 1969: 68].

¹ La metanarrazione in *Škola dlja durakov* e *Triptich* è stata oggetto di un paper presentato al convegno annuale Aseees nel novembre 2017 da Marija Donska.

² «Итак, получается, что *Рассуждение* движется за счет собственного описания, описания необходимых или критикуемых в тексте условий его написания. Вновь вспомним семантику слова “рассуждение”, заключающего в себе и процесс, и результат этого процесса».

Ma la metanarrazione in *Triptich* non assolve solo a questo ruolo: il commento al testo parallelo allo sviluppo del discorso guida la lettura ed esplicita con altre parole ciò che all'inizio può risultare oscuro. Tornando al principio del nostro discorso, la metanarrazione aiuta anche a risolvere la questione del genere.

In maniera diretta, una delle voci dialoganti suggerisce di considerare l'opera in atto una «вещь», letteralmente una *cosa*, «giacché ogni componimento si può chiamare semplicemente una cosa» (ибо всякое сочинение можно именовать просто вещью) [II: 65]. Ciò è un rifiuto netto delle tradizionali definizioni di genere e apre alla possibilità, sia per il creatore che per il fruitore, di muoversi liberamente non solo tra poesia e prosa¹, ma in generale fra le arti, intese queste ultime in senso assai ampio². Non sarà un caso che «Вещь» (*Cosa*) fosse proprio il nome scelto per la rivista fondata da El' Lisickij e Il'ja Erenburg a Berlino nel 1922, il cui slogan era «L'arte è ora internazionale» (Искусство ныне интернационально)³. L'idea – non nuova per il mondo russo⁴ – era quella di unire i rappresentanti mondiali (o per lo meno europei) delle avanguardie artistiche, dalla pittura al cinema, dalla musica al teatro. L'arte, così come viene interpretata da questi intellettuali e come viene riaffermato in *Triptich*, esiste solo in quanto insieme di elementi fluidi e contigui tra loro, che si influenzano e si intersecano senza soluzione di continuità: essa è per sua natura indivisibile.

Riassumendo, *Triptich* è allora una «cosa» – nel senso di componimento artistico, di creazione d'arte «totale» – afferente al genere della *proezija*, scritta in versi adatti alla declamazione, da leggersi come un recitativo nel corso di una conversazione.

¹ Non pare casuale la scelta di citare in *Triptich* la *Vita nuova*, il prosimetro per eccellenza di Dante, pur in maniera obliqua: «войны наши [...] / истинно справедливы, / а главное, обустроены столь гуманно, что, пав, / мы, как словно бы некие фениксы, возрождаемся к *вита нуова*, / для новых битв» [II: 76]. Si noti inoltre che anche nelle interviste Sokolov non disdegna l'uso del termine «cosa» per descrivere i componimenti suoi e altrui (si vedano, ad esempio, le interviste 2.1, 2.4, 2.8, 2.9 in Appendice).

² In *Triptich*, infatti, le voci dialoganti ci assicurano che anche l'aritmetica, la biologia, la filosofia sono, a loro modo, delle arti, in quanto mezzi di creazione del bello e di meditazione attorno ad esso. Le barriere che si suggerisce di abbattere, quindi, sono anche quelle settoriali del sapere, nonché quelle tra le lingue (vive o morte che siano) e gli alfabeti, in un abbraccio dal sapore babelico ed ecumenico della conoscenza universale.

³ Il giornale usciva anche in tre lingue diverse (tedesco, francese e russo).

⁴ Si ricorderà la rivista «Mir iskusstva» fondata da Sergej Džagilev nel 1899: sulle sue pagine si puntava ad abbattere i confini tra le arti al fine di creare un'arte universale che non conoscesse la separazione tra Occidente e Oriente. Riguardo ai rapporti tra El' Lisickij, Kazimir Malevič e il concetto di «arte totale» si vedano anche i saggi di Boris Grojs, ad esempio *Installirovanie kommunizma* contenuto nel suo *Utopija i real'nost'* (2013).

Un romanzo?

Saša Sokolov afferma che:

Probabilmente, a *Triptich* ci si può rapportare in modi diversi
Lo si può considerare un proema in tre parti
Oppure un mini-romanzo
O una traccia di romanzo
O tre drammi per più voci¹

Un proema (un poema *proetico*), un romanzo, un dramma – per l'autore ogni genere è applicabile alla sua ultima opera, quella più riuscita stando alle sue parole: «*Triptich* è il risultato di anni di lavoro. Alcune pagine sono, a mio avviso, le migliori che io abbia mai scritto. In particolare *Gazibo*»² [a. Kočetkova 2017].

Delle tre definizioni proposte dall'autore risulta forse più affascinante la seconda, soprattutto perché controintuitiva: la forma verticale del testo richiama la poesia, il poema; il suo sviluppo discorsivo a più voci rimanda invece quasi naturalmente al teatro – e più volte in *Triptich*, come verrà approfondito in seguito, si allude in maniera esplicita al mondo teatrale. Ma può quest'opera, questa «cosa» in versi invece essere definita un romanzo, foss'anche un mini-romanzo o traccia di romanzo?

Scrive Bachtin, teorico per eccellenza del romanzo europeo, che questo «è l'unico genere letterario in divenire e ancora incompiuto» [c. Bachtin 1979a: 445]. Si tratta di un genere testuale che è per sua natura un ibrido³ innovativo che scardina dall'interno ogni regola, infrange le aspettative e non conosce canone. Ogni grande romanzo riscrive insomma il genere. Sue caratteristiche precipue, che lo distinguono dagli altri generi, sono il plurilinguismo, la pluridiscorsività e il dialogo, portato anche, come nel caso dei romanzi di Dostoevskij, al limite estremo della polifonia. Il romanzo accoglie al suo interno la pluralità ed è anche per tale motivo che fiorisce in particolare in epoche di crisi, mentre si trova soffocato se costretto entro visioni monologiche del mondo e del quotidiano.

¹ «Пожалуй, к Триптиху можно относиться разнообразно / Можно считать его трёхчастный проэмой / Или мини-романом / Или конспектом романа / Или тремя пьесами для многих голосов» (Intervista 2.4 in Appendice).

² «*Триптих* — результат лет работы. Какие-то страницы *Триптиха* — это, я думаю, лучшие страницы из всего, что я написал. Особенно *Газибо*».

³ Scrive Bachtin: «Ogni romanzo nel suo complesso, dal punto di vista della lingua e della coscienza linguistica in essa incarnata, è [...] un ibrido voluto e consapevole artisticamente organizzato», il cui fine è «l'immagine artistica della lingua» [c. Bachtin 1979a: 173].

Se ammettiamo quindi che *Triptich* sia riconducibile alla linea del romanzo europeo, quali sono le sue caratteristiche, ovvero in quale modo esso rientra nel genere e lo rinnova?

Le voci narranti

Le voci di *Triptich* si rifrangono l'una nell'altra, si rincorrono e si accavallano, ammettono una pluralità di discorsi e di lingue: parlano di molte cose, presentando posizioni diverse, e lo fanno sfoggiando un ampio ventaglio di lingue, non disprezzando i neologismi, senza unità di stile e registro. Oltre al russo compaiono (spesso in corsivo) parole ed espressioni italiane¹, latine², spagnole³, greche⁴, inglesi⁵, tedesche⁶, francesi⁷, giapponesi⁸, cinesi⁹, polacche¹⁰, ucraino-bielorusse¹¹, sanscrite¹², slovene¹³; oltre al cirillico, compaiono caratteri latini e greci. *Triptich* è un'opera plurilinguistica e polifonica. La rifrazione di una voce nell'altra è continua, come un'eco che si riverbera (il grassetto è mio):

короче, вы **цените** контрапункт [I: 3]

mas o tenos, а вы, сходный случай: **ценить**
ценю, но, пожалуй, немного **недооцениваю**, а вы,
мне, знаете ли, **ценней** контрданс, особенно
в виде **кадрили**, две, если не ошибаюсь, четверти [I: 4]

[...]
сколь **увлекательно** вы **говорите**,
ещё бы, ведь я **говорю увлечённо**,
[...]

¹ Ricorre nelle seguenti strofe: I: 1; I: 6; I: 26; I: 32; II: 2; II: 3; II: 8; II: 76; II: 85; III: 53; III: 88; III: 99. Spesso l'uso di termini italiani è legato al motivo della musica, come nel caso di *piano* o *vivace*.

² Ricorre nelle seguenti strofe: I: 1; I: 24; I: 25; II: 3; II: 21; II: 61; III: 10; III: 71; III: 89. Molte delle espressioni latine citate in *Triptich* sono in realtà oggi usate anche nelle lingue moderne, come *id est* (in inglese abbreviato con i.e.) o *vice versa*.

³ Ricorre nelle seguenti strofe: I: 4; I: 5; I: 14; II: 39; II: 60; II: 79; III: 1; III: 5; III: 53; III: 82; III: 86.

⁴ Ricorre nelle seguenti strofe: I: 16; I: 17; III: 75.

⁵ Ricorre nelle seguenti strofe: II: 6; II: 12; III: 32; III: 53.

⁶ Ricorre nelle seguenti strofe: II: 8; II: 73; II: 74; III: 10; III: 26.

⁷ Ricorre nelle seguenti strofe: II: 12; II: 15; II: 49; II: 73.

⁸ Ricorre nelle seguenti strofe: II: 33; III: 41; III: 43.

⁹ Ricorre nella strofa II: 33.

¹⁰ Ricorre nelle seguenti strofe: II: 83; II: 84.

¹¹ Ricorre la parola *mova* nella strofa II: 83.

¹² Ricorre nelle seguenti strofe: III: 4; III: 47.

¹³ Ricorre nella strofa III: 24.

я **говорю** восхищённо, я, в частности, **говорю**
о **кадрили** харчевен и чаен, прокуренных
и захолустных, **кадрили** нередко ничуть
не нарядной, зато народной, кудрявой,
как правильно вы **говорите**, как дивно [I: 5]

Insistente, fino a diventare un *refrain*, è la ripetizione letterale dei consigli dell'aritmetico da parte della vedova in *Gazibo* (entrambi personaggi a cui sono le voci a dar vita), la quale prima nutre le proprie speranze di un aumento del sussidio economico e poi è invitata ad abbandonarle:

и учит:
во дни своих треволнений **с надеждой не расставайтесь,**
питайте ее, лелейте¹
и наподобие ласточки, что из глины **лепит** себе жильё,
точно так,
неуклонно,
лепите мечту о том, как с течением времени времена изменятся,
похорошеют,
их будет совсем не узнать,
и поскольку число справедливых войн, а значит и вдов, сократится,
постольку забот убавится,
у казначейства откроется очередное дыхание,
и за счёт сэкономленных средств
все пособия навсегда увеличат [II: 40]

и женщина **не расстается с надеждой,**
надежду она **питает, лелеет,** надежду она хранит и **мечту свою лепит**
[...] [II: 41]

[...]
и оттого им пособие не увеличили, а уменьшили,
и отныне **надежду** на то, что однажды его увеличат,
не следует **ни питать, ни лелеять,**
а следует **с ней расстаться, проститься,** оставить её в покое
и жить без неё, как получится [II: 43]

и женщина **расстается с надеждой,**

¹ Si intrecciano qui le famose parole di Turgenev sulla lingua russa («Во дни сомнений, во дни тягостных раздумий»), un versetto biblico («Nessuno infatti ha mai odiato la propria carne, anzi la nutre e la cura, come anche Cristo fa con la Chiesa, poiché siamo membra del suo corpo», Lettera agli Efesini 5: 29) e, forse, una canzone di Bulat Okudžava, *Pesenka o Mocarte*, nella quale il ritornello ripete «не расставайтесь с надеждой, маэстро». Il brano del famoso bardo russo è dedicato al grande compositore il quale «non sceglie la propria patria», si canta: musica ed emigrazione sono due motivi ricorrenti in *Triptich*.

прощается с ней навсегда
и **мечту** ни о чём уж **не лепит** [II: 44]

Mancando una precisa caratterizzazione che le distingua l'una dall'altra, non è possibile identificare le diverse voci con personaggi precisi e determinati; restano voci indefinite che riecheggiano in un «giardino polifonico sonoro» (гулкий многоголосый сад), come una di esse lo definisce [II: 82]. E dove c'è polifonia, dice Bachtin (che mette a confronto romanzo e dramma, Dostoevskij e Shakespeare), c'è e ci può essere soltanto il romanzo:

In primo luogo il dramma è per sua natura estraneo ad una vera polifonia; il dramma può essere a più piani, ma non può essere a più mondi, esso ammette solo uno, e non più sistemi di riferimento. In secondo luogo se anche si può parlare di una molteplicità di voci pienamente valide, lo si può fare solo riguardo a tutta l'opera di Shakespeare e non ai singoli drammi; in ogni dramma vi è sostanzialmente solo una voce pienamente valida, mentre la polifonia presuppone una molteplicità di voci pienamente valide nell'ambito di un'opera, poiché solo a questa condizione sono possibili i principi polifonici di costruzione del tutto. In terzo luogo, in Shakespeare le voci non sono punti di vista sul mondo nello stesso grado che lo sono in Dostoevskij; gli eroi shakespeariani non sono ideologi nel senso pieno di questa parola [c. Bachtin 1968: 49].

Al principio, dopo l'invito a leggere *Triptich* come un recitativo, una delle voci chiede alle altre se il «fenomeno del contrappunto» sia apprezzato, fenomeno «che si è inteso, / perdonate l'hegelismo, come un dato, come un fatto della vita / e dell'attività musicale» e «non solo in senso vocale o strumentale»¹ [I: 3]. Il contrappunto è quella tecnica di combinazione di linee melodiche diverse che si sviluppano in senso orizzontale convivendo una con l'altra e sovrapponendosi (*punctum contra punctum*, «nota contro nota») all'interno di un brano musicale². Bachtin si riferiva proprio a quest'arte quando dava corpo alla sua teoria di romanzo polifonico: approfondendo l'opera di Dostoevskij, notava come l'architettura a più voci trovava una sua analogia nel

¹ «вы цените, кстати поинтересуюсь, теорию / не теорию, а вот чисто наличие, чисто / само явление контрапункта, осознанное, / извините за гегельянство, как некая, что ли, / данность, как факт музыкальной жизни / и деятельности, практики и конкретики, / и притом далеко не в узком, не только / в вокальном или, там, инструментальном смысле, / короче, вы цените контрапункт».

² Il contrappunto si osserva in forma scritta, come musica d'arte, già nel Medioevo e registra il suo massimo splendore in epoca rinascimentale, tra XV e XVI secolo. Allora si assiste alla fioritura di un contrappunto più libero e fantasioso. Le opere di J.S. Bach – in particolare la raccolta *Arte della fuga* (1755) – sono l'apoteosi della sperimentazione in questo senso: qui il contrappunto da vocale si fa strumentale. Il seguente successo al contrario della monodia accompagnata fu sancito anche dalla fortuna di generi come il melodramma.

contrappunto musicale¹ [c. Bachtin 1968: 58]. Una polifonia (anche in senso musicale²) portata all'estremo è *Triptich*, le cui voci indefinite sviluppano a un tempo melodie diverse, che vanno combinandosi e contrapponendosi, lungo tutto l'arco dell'opera. Solo nella terza sezione si eleva sulle altre, distinguendosi come individualità, la voce del filornita³. Prima di allora, il testo scorre sinuosamente da una voce all'altra, realizzando le massime potenzialità della polifonia.

Il soggetto

È assente nell'opera un soggetto di tipo tradizionale, composto di un antefatto, un intreccio, uno scioglimento e un epilogo. Tutto questo è sostituito da una narrazione che, come scrive Valerij Kislov, «promette sempre, ma non soddisfa le aspettative; elude, cambia discorso, non dice tutto, utilizzando consapevolmente i diversi artifici retorici dell'“aposiopesi e del silenzio, / del sottaciuto e dello sconnesso” [I: 23]»⁴ [b. Kislov 2012]. Il flusso della narrazione procede attraverso l'intrecciarsi ininterrotto di voci, che ora discutono e ragionano, ora tratteggiano delle scene, delle immagini, ora raccontano brevi vicende dando vita a personaggi interni, in una sorta di macrotesto a cornice sul genere del Decameron. Le connessioni tra un'immagine e l'altra, tra un ragionamento e un fatto narrato, sono come partorite dalla lingua stessa, in genere per analogia fonica.

Jurij Šatin ha parlato, analizzando l'opera, di «soggetto rizomatico» [b. Šatin 2013: 206], ma forse – prendendo per definizione di rizoma quella divenuta classica di Deleuze e Guattari – è più appropriato dire che *Triptich* contiene un insieme rizomatico di motivi che vengono toccati dalle voci nel corso del dialogo, motivi afferenti al mondo delle arti e del sapere universale. Il soggetto, o piuttosto il flusso discorsivo di *Triptich* non ha di per sé una struttura orizzontale: esso conosce un suo sviluppo, pur discontinuo, nel quale

¹ In realtà, scrive Bachtin che, prima di lui, già il critico sovietico Leonid Grossman, nell'articolo *Dostoevskij chudožnik* del 1959, aveva notato il ruolo del contrappunto musicale nella composizione dostoevskiana.

² È evidente che il testo scritto può prestarsi solo con determinati limiti a una polifonia musicale effettiva, non permettendo la realizzazione sincronizzata di più voci a un tempo come avviene invece in musica.

³ La terza parte dell'opera, *Filornit*, ha apparentemente un soggetto più chiaro e tradizionale. Qui, tra excursus e incisi, il filornita porta avanti una conversazione con una *señora*, anche chiamata *nevzračnaja* (sgraziata, poco attraente), visitatrice del museo dove egli lavora. Forse per questo motivo Igor' Gulin, che ha giudicato severamente *Triptich*, ha affermato che *Filornit* è la parte migliore dell'opera [b. Gulin 2011].

⁴ «Повествование постоянно обещает, но не оправдывает ожиданий; увиливает, уклоняется, не договаривает, сознательно используя различные риторические приемы “умолчания и молчания, / недосказанности и сбивчивости” [I: 23]».

affiorano a turno – secondo una pesca, sì, rizomatica – materiali diversi dell’enciclopedia del sapere umano, sotto forma di citazioni, allusioni, immagini, simboli.

Di un vero e proprio soggetto in senso tradizionale quindi non si può parlare, così come avevano trovato difficile farlo i critici parlando dell’opera sokoloviana precedente. In *Triptich* come in *Škola dlja durakov* e in *Meždu sobakoj i volkom* (non si può dire lo stesso di *Palisandrija*), è assente il movimento che, ha osservato Jurij Lotman, giace alla base del più classico soggetto narrativo, quello che conduce a valicare un Confine¹. Lo «scolaro tal dei tali» si trova limitato – eccetto che nei sogni – dal fiume e dalla ferrovia. Gli abitanti del mondo tra il cane e il lupo hanno a che fare con un confine indefinito, sfuggente come la Volga che si ghiaccia e ricongiunge le sponde. Le voci dialoganti in *Triptich* sono calate in una atmosfera eterea priva di barriere (un *virtual’nyj kontinuum*, come lo definisce il filornita [III: 5]); eppure, allo stesso tempo, esse sono spesso situate in spazi chiusi – puntiformi, secondo la terminologia lotmaniana [c. Lotman, Uspenskij 1987: 195] – quali il gazebo o la sala del museo, dalle cui aperture (gli archi e la finestra) possono ammirare e cantare il mondo esterno. Le barriere si superano quindi nel flusso del discorso: esse non sono più di tipo topologico e concreto, quanto tipologico e virtuale – le barriere tra i contenuti del discorso stesso, che attinge liberamente allo scibile umano, connettendo i più diversi elementi secondo affinità sonore, giochi di parole o immagini.

Le modalità di «incastro» tra una voce e l’altra sono esplicate da loro stesse:

нас, которые тут рассуждают, довольно много,
иначе сказать, рассуждение многоголосо
а что касается темы, то не секрет, что последняя
на удивленье вольна, да и в целом оно до того
свободно, что часто бывает так, что один
какой-нибудь голос высказывание начинает,
второй продолжает, а третий, семнадцатый
или какой хотите по счёту
высказывание заканчивает [I: 8]

«Per quanto riguarda l’argomento, non è un segreto che quest’ultimo / è sorprendentemente libero», si afferma. Tra i molti argomenti toccati liberamente dalle voci esiste però un tema principe che ritorna a più riprese al centro del discorso e che in

¹ «Appunto perché nella struttura di qualunque modello culturale rientra l’impossibilità di superare la frontiera, la più tipica impostazione dell’intreccio è il movimento attraverso la frontiera di uno spazio» [c. Lotman, Uspenskij 1987: 168].

un certo senso li connette tutti, ovvero la creazione del bello, definito in genere con il termine *izjaščnoe*. Esso si sviluppa sia nella teoria, nelle discussioni sui criteri e sulle modalità della composizione, sia nella pratica, nella vera e propria creazione di quadri, immagini, vicende ad opera delle voci. Spesso a postulare i principi del bello sono chiamati dei maestri di stile più e meno noti, come rispettivamente il poeta Octavio Paz e il compositore Antonio Scandello, e le voci si impegnano a rispettare quanto da loro stabilito.

сколь увлекательно вы говорите,
ещё бы, ведь я говорю увлечённо,
как завещал нам октавио, сэр,
мексика, этой жар-птицы певчей,
сын славный и пламенный, мексика, ай,
absolutamente, señor, hablo, hablo,
я говорю восхищённо [I: 5]

речь заходит о том, что не далее как однажды к нему [маэстро сканделло] подошли и спросили:

коллега,
где правильнее сочинять изысканные композиции и вообще изящное,
и возражал им:
изящное, чтоб вы знали, обязано быть виртуозно,
и сочинять его правильнее в вертоградах,
причём, в предрассветных,
во всяком случае, мне,
и, кстати, касаться его аспектов тоже,
как мысленно, так и устно [II: 5]

Triptich è a un tempo il processo e il risultato, impresso su carta, della creazione del bello messa in pratica dalle voci, il loro tentativo di composizione dell'*izjaščnoe*. L'opera risulta così l'esito concreto della teoria della produzione artistica. Dall'aperto *Rassuždenie* tra le voci, passando per l'immersione nel *Gazibo* polifonico, si giunge allo pseudo-monologo dell'esteta *Filornit*: tutto *Triptich* si costituisce attorno al discorso sul bello e lo sviluppa progressivamente in termini pratici.

Spazio e tempo

Uno dei criteri di creazione del bello fissati da Antonio Scandello in *Gazibo* stabilisce una precisa ambientazione in cui l'*izjaščnoe* acquista forma e contenuto: il

giardino, chiamato con il termine arcaico *vertograd*¹, calato nell'atmosfera sospesa della notte, giacché è stabilito che «dall'alba alle prime stelle / sul bello: silenzio assoluto»² [II: 88]. Sono questi lo spazio e il tempo in cui sono immerse le voci che dialogano nella seconda parte. La dimensione spazio-temporale non è infatti unitaria all'interno di *Triptich*. In *Filornit* le due principali voci, il filornita e la *señora*, si incontrano in una sorta di eterna domenica nella sala dedicata agli insetti di una *Kunstkamera* (o di un museo ad esso affine³). La prima parte di *Triptich* invece, non ha una sua ambientazione specifica, se non il «qui e ora» del dialogo in corso e della sua lettura. Come scatole cinesi, all'interno di queste cornici, si innestano i quadri e le vicende narrate dalle voci, la cui ambientazione è sempre cangiante, senza continuità né cronologica né spaziale.

In conclusione, *Triptich* può essere considerato un testo che sperimenta attingendo a piene mani nel genere aperto del romanzo, portando all'estremo i suoi aspetti caratteristici: polifonia, plurilinguismo e pluridiscorsività. Come afferma lo stesso Sokolov, è possibile allora definirlo proprio (la traccia di) un romanzo. Le voci dialoganti costituiscono una sorta di cornice, di macro-testo, all'interno del quale si aprono accavallandosi scenari frutto del loro continuo gioco retorico.

È bene però soffermarsi sul termine «traccia», come lo chiama lo scrittore, o meglio *konspekt* – una veloce e abbozzata annotazione, uno schema, una sinossi, ma di un romanzo inesistente: questo *konspekt* costituisce il romanzo stesso. *Triptich* è quindi una finita incompiutezza voluta e ricercata, un tentativo che si è fatto esito di una ricerca in fieri sulla lingua, sulla forma, sull'espressione, sul genere. Proprio *Konspekt* si intitolava il testo che Sokolov lesse il 26 maggio 1996 in occasione del conferimento del prestigioso premio Puškin: rileggerlo alla luce di *Triptich* vuol dire trovarvi forse l'anticipazione, da parte dello scrittore, di questa sua ultima e inaspettata opera.

¹ Stando al dizionario praghese di slavo ecclesiastico, il termine *вѣртоградъ* si attesta in diversi testimoni, tra cui il codex Suprasliensis, il codex Zographensis, *Vita Constantini*, il vangelo di Ostromir [c. Slovník 2006: 224]. Ricorre nei seguenti versetti biblici: «подобно есть зерну горушну, еже приемъ человек вверже в вертоград свой» (Lc. 13: 19); «оставится дщерь Сионя, яко куща в винограде и яко овощное хранилище в вертограде, яко град воюемый» (Is. 1: 8). Nella Bibbia moderna al primo corrisponde *sad*, al secondo *ogorod* (nella versione italiana troviamo invece, rispettivamente, *orto* e *campo*). È evidente inoltre il rimando alla raccolta poetica di Simeon Polockij *Vertograd mnogocvetnyj* (1680) e probabilmente alla poesia *Vertograd moej sestry* di Puškin (1829).

² «от утренних сумерек и до первых звёзд / об изящном – ни звука».

³ È lo stesso Sokolov a specificare come il nome *Kunstkamera* sia utilizzato in *Triptich* solo come termine di paragone, come semplice sinonimo di «museo» e non sia un identificativo del luogo specifico in cui si trova il filornita (Intervista 2.10 in Appendice).

Quando mi chiedono perché ancora non scrivo per il teatro, io ribatto che ne sarei felice, ma Melpomene non mi sorride, nei miei confronti è fredda, e che io sono un drammaturgo soltanto perché talvolta colgo [...] colgo le conversazioni di qualcuno, delle voci, in pratica, dialoganti e sui loro motivi, sui motivi di queste conversazioni, compongo delle scenette, due-tre paginette, non di più, ed esclusivamente per me, di inscenarli non se ne parla, sono troppo superficiali, leggeri, cosa che è comprensibile, giacché non sono poi tali i modelli, solo una volta ho colto un dialogo da cui è venuta fuori una pièce, valida forse almeno in parte, per dirlo come nelle locandine, si tratta di una pièce destinata a un numero determinato di voci umane, testimoni del destino di un tale non troppo equilibrato, irrequieto, incline al mutamento di luogo e alla fuga nella lirica che ama la libertà, non è forse uno zingaro, si chiederà, può essere, in parte, almeno nell'anima, come forse ogni russo autentico a cui nelle orecchie è risuonata e continua a risuonare quella chitarra sokoloviana¹ [Sokolov 1999b: 424].

L'opera a più voci cui lo scrittore fa qui riferimento potrebbe essere *Triptich*, ma anche *Škola dlja durakov*, con il suo eroe «non troppo equilibrato, instabile»; resta il fatto che *Konspekt* offre una chiave per comprendere il modo di procedere di Sokolov: la sua è da sempre una ricerca di una scrittura *proetica* essenzialmente polifonica e, in parte, mimetica, che condensi le potenzialità, la ricchezza della lingua russa.

¹ «Когда меня спрашивают, отчего я все не пишу для театра, я возражаю в том смысле, что рад бы, но Мельпомена со мной не улыбочива, холодна, и что я драматург лишь постольку, поскольку улавливаю подчас [...] улавливаю чьи-то беседы, беседующие, в сущности, голоса, и по их мотивам, мотивам то есть этих бесед, сочиняю скетчи, страницы в две-три, не больше, причем исключительно для себя, ни о какой постановке их не приходится и говорить, они слишком поверхностны, легковесны, что и понятно, ибо не таковы ли образчики, лишь однажды я уловил разговор, из которого получилась пьеса, хотя бы чего-то, пожалуй, стоящая, если выразиться в манере афиш, это пьеса для определенного числа человеческих голосов, свидетельствующих о судьбе кого-то не слишком уравновешенного, мятущегося, склонного к перемене мест и к побегу в вольнолюбивую лирику, да не цыган ли он, спрашивается, вероятно, отчасти, по крайней мере, в душе, как, быть может, любой настоящий русский, у коего Соколовская та гитара в ушах как звенела, так и звенит».

CAPITOLO QUATTRO

Chi, cosa, come, dove, quando: una passeggiata *proetica* nei giardini polifonici del bello

Triptich è composto da un continuo ed evidente intarsio citazionale – intertestuale, ma anche intratestuale. Le allusioni e i rimandi ad altre opere, comprese quelle dello stesso Sokolov, sono molteplici e sovrapposte e non è questa la sede per esporne una disamina esaustiva. Spesso, tuttavia, questo sostrato di testi altri offre una chiave utile per seguire il flusso del discorso delle voci e interpretarlo. Si inseriscono nell'opera anche ipotesti appartenenti ad arti diverse, le quali divengono funzionali bacini intertestuali: l'uno, il più evidente, è quello della musica, onnipresente nell'opera; l'altro è quello che lega strettamente le immagini, i simboli, i «quadri» alla scena teatrale, i cui fondali scenografici cambiano di continuo – dal lago Titicaca alla laguna di Venezia, dai salici piangenti giapponesi ai campi di battaglia. Da un lato il sonoro, dall'altro il visivo: un indizio di questa commistione dei sensi chiamati a partecipare alla fruizione del romanzo è celato già nel titolo, *Triptich*, che rimanda tanto all'ambito della musica (e del teatro musicale) che a quello delle arti figurative.

Come indica il termine, il testo è ripartito in tre sezioni separate, autosufficienti e diverse, eppure legate l'una all'altra da una contiguità di toni, stile, motivi, struttura. Si tratta di una caratteristica comune ai «trittici» propri alle altre arti.

Nella storia della musica il *Trittico* più noto è probabilmente quello di Giacomo Puccini, formato da tre opere di un solo atto¹: *Il tabarro*, *Suor Angelica* e *Gianni Schicchi* (1918). La creazione tripartita pucciniana si era ispirata alla *Divina Commedia* su suggerimento dello scrittore Giovacchino Forzano. Oltre alla struttura, anche il protagonista dell'ultimo atto omonimo è di derivazione dantesca: Gianni Schicchi è uno dei dannati nella bolgia dei falsari (canto XXX). Le tre opere rientrano in generi molto diversi tra loro – drammatico, lirico, comico – presentando volutamente allo spettatore

¹ Anche Sergej Rachmaninov, noto artista émigré, ha composto tre opere in un atto: pur non concepite come «trittico», le tre opere – *Francesca da Rimini* (di soggetto dantesco) e i puškiniani *Aleko* e *Skupoj rycar'* (*Il cavaliere avaro*) – sono accomunate da una stessa forma. La forma breve era tipica in quest'epoca: con essa i compositori puntavano a superare i cliché del melodramma ottocentesco.

un compendio diversificato di emozioni e situazioni operistiche¹. Il contrasto è la dominante di questo particolare *Trittico*.

Passando dal campo sonoro a quello visivo, invece, in particolare nelle arti figurative si intende generalmente come «trittico» una particolare forma di polittico a tre pannelli richiudibili², tipico dell'arte sacra e dell'iconografia ortodossa. Spesso al centro vi si trova una raffigurazione della Madonna con bambino, mentre ai lati ci sono i santi. Nella tradizione ortodossa il trittico ricorda da vicino le porte regali delle chiese (*Carskie vrata*), l'apertura principale all'interno dell'iconostasi attraverso la quale si spostano gli officianti e che, per estensione, è una rappresentazione simbolica della porta del paradiso.

Altri trittici pittorici divenuti particolarmente noti non sono però di matrice religiosa: il pittore olandese Hieronymus Bosch (1453-1516) è stato autore di polittici visionari (e, quasi, pre-surrealisti) che hanno appassionato nei secoli gli esperti dei più diversi settori dell'arte e della scienza, psicanalisti inclusi. Bosch è stato inoltre fonte di ispirazione per Pieter Bruegel il Vecchio, autore di quel *Cacciatori nella neve* che gioca un ruolo importante in *Meždu sobakoj i volkom* di Sokolov. Il *Trittico del Giardino delle delizie* (1500 ca.) è il capolavoro di Bosch: sull'interpretazione dell'opera ancora si dividono i critici della storia dell'arte tra chi vi legge, in particolare nel pannello centrale, un monito moralizzante verso i peccati umani e chi invece una dionisiaca celebrazione del Paradiso perduto³. Il trittico è ricchissimo di figure sgargianti e dettagliate che ricoprono interamente lo spazio della pala (*l'horror vacui* era una caratteristica della mentalità pre-moderna e barocca⁴) e la cui interpretazione integrale, anche per mancanza di informazioni sulla biografia dell'autore, è ardua se non impossibile. Proprio un «giardino delle delizie», nel quale le voci hanno la possibilità di mettere in pratica

¹ Puccini accettava a malincuore che i tre atti di *Trittico* venissero dati separatamente, ma proprio per questa loro varietà di carattere fu questa la modalità di rappresentazione che andò per la maggiore praticamente dall'inizio.

² Ciò rendeva il trittico comodo per il trasporto (i cosiddetti altaroli da viaggio).

³ Hans Belting, commentando quella tra le figure che è stata interpretata dalla critica come un possibile auto-ritratto di Bosch, ne ha sottolineato lo sguardo ironico, un'espressione che può valere da «signature of an artist who claimed a bizarre pictorial world for his own personal imagination» [d. Belting 2005: 38]. E l'ironia è proprio un tratto che Sokolov rivendica relativamente al suo *Triptich* (Intervista 2.7 in Appendice).

⁴ Si veda a riguardo [c. Lichačev 2009: 128]. Quest'opera di Bosch non lascia nuda nemmeno la parte esterna della tavola: chiuso, il *Trittico del Giardino delle delizie* presenta sul retro dei suoi pannelli una raffigurazione della Creazione del mondo.

liberamente i criteri di composizione del bello, è quello in cui è calato il flusso del discorso in *Gazibo*¹.

Già a partire dal titolo, pertanto, *Triptich* si richiama a una tradizione artistica vasta e antica, e suggerisce un'unione sacrale, religiosa² di letteratura, musica e arti figurative. Come ricorda Dmitrij Lichačëv, «la parola e l'immagine erano nell'antica Rus' legati più strettamente che nell'età moderna»³ [c. Lichačëv 2009: 51]: Sokolov con quest'opera sembra volersi ricollegare all'antica armonia sincretica dell'*izjaščnoe*, propria a una concezione pre-cartesiana – e non solo russa – del mondo, inteso come libro da leggere e interpretare, i cui singoli elementi assumono significato solo in connessione con gli altri. È questo il filo conduttore che attraversa e lega tra loro le tre parti di *Triptich*.

***Rassuždenie*: un discorso sul metodo**

La prima parte di *Triptich*, *Rassuždenie* (ragionamento, discorso), è una sorta di introduzione programmatica di materia filosofica, alla quale prendono parte un numero indefinito di voci che preparano, discutono e predispongono criteri e oggetti del ragionamento stesso.

Il discorso si apre *in medias res*: come nel caso di *Škola dlja durakov*, anche qui siamo trasportati nel mezzo di una conversazione che pare già iniziata («типа того, что, мол, как-то там, что ли, так» [I: 1]) e che, per la brevità dei lessemi e la ripetizione allitterante, suggerisce subito un'interpretazione musicale. Le voci si riferiscono a una lista, ma ne lasciano vaghi gli elementi, attraverso l'uso iterato del pronome indefinito

¹ È interessante notare che l'opera di Bosch compare anche nel romanzo nabokoviano *Ada or Ardor: A Family Chronicle*, nel quale il riferimento al trittico raffigurante «that tremendous garden of tongue-in-cheek de light, circa 1500» è particolarmente puntuale. Demon, raccontando la «odd Boschean death» del nipote, afferma: «I'm allergic to allegory and am quite sure he [Bosch] was just enjoying himself by crossbreeding casual fancies just for the fun of the contour and color, and what we have to study, as I was telling your cousins, is the joy of the eye, the feel and taste of the woman-sized strawberry that you embrace *with* him, or the exquisite surprise of an unusual orifice» [d. Nabokov 1971: 344].

² Non va dimenticato l'alto valore riposto nell'armonia dei suoni e nell'ordine nel rito soprattutto ortodosso.

³ «Слово и изображение были в Древней Руси связаны теснее, чем в новое время». Aggiunge inoltre lo studioso che «il legame stretto di parola e immagine aveva dato luogo nel Medioevo a una enorme quantità di leggende su immagini parlanti» («тесная связь слова и изображения породила в средневековье обилие легенд о заговоривших изображениях») [c. Lichačëv 2009: 58].

to-to («то-то и то-то»), ripetuto per sei volte per poi essere ribadito ancora nella strofa successiva: «и несколько ниже: и то-то» [I: 2].

La musicalità manifesta della prima strofa trascina la conversazione su temi prettamente musicali (il contrappunto) e sulla danza (la contraddanza, la quadriglia) [I: 3-4]: «tutta questa musica, / ovvero conversazione» («вся эта музыка, / то есть беседа») avviene in maniera tanto «*amabile*¹», si dice, che ogni cosa ad essa esterna, parlanti inclusi, non ha alcun significato («значения не обретают» [I: 6]). Le voci infatti rimangono indefinite, qui come altrove in *Triptich*: sono semplici strumenti vocali per la concretizzazione della musica del discorso. Anche quando una voce sottolinea la maniera avvincente di parlare dell'altra («сколь увлекательно вы говорите» [I: 5]), questa non fa cenno alla propria individualità, alla propria libera creazione vocale, ma dichiara di seguire l'esempio impartito da Octavio: si sottintende il premio Nobel messicano Octavio Paz, un poeta prestigiatore della parola, attentissimo all'atto della nomina e al suo potere². Delle voci coinvolte è noto solo il numero cospicuo («нас, которые тут рассуждают, довольно много» [I: 8]) e il fatto che si trovino tutte nell'atto di comporre un «originale documento umano», e non un «qualche orpello letterario»³ [I: 10].

Quale sia il «documento umano» è presto detto: si tratta della stessa lista che ha aperto il discorso, la lista precisa e a un tempo vaga dei *to-to*. Qui deve essere raccolta ed enumerata con precisione «qualsiasi cosa, siano essi / oggetti, fenomeni o creature»⁴ [I: 27], faccenda cui si prestano le diverse voci. Così si comportano i veri aritmetici che non vogliono essere «di quei / linnei che insetti e uccelli, / sulla base del fatto che i secondi / sono sempre alati, mentre i primi solo talvolta, / li riducono a un comune denominatore, / li classificano nello stesso registro»⁵ [I: 43]. È questo il messaggio essenziale di *Rassuždenie*, «перечислять так перечислять» (enumerare e così enumerare) [I: 29], sottolineato in maniera ciclica, come abbiamo già detto, in tutta l'opera. In *Gazibo*, in particolare, il precetto risuona con precisione:

¹ In corsivo e caratteri latini nel testo [I: 6].

² Non a caso, ad esempio, la sua poesia *Decir: hacer* (*Dire: fare*, 1987) è dedicata proprio al linguista Roman Jakobson. Scrive Paz: «la poesía [...] / no es un decir: / es un hacer. / Es un hacer / que es un decir».

³ «здесь составляется подлинный человеческий / документ, а вы нам тут про какую-то / литературную мишуру».

⁴ «ряд чего бы то ни было, будь то / предметы, явления или существа».

⁵ «вы не из тех / линнеев, которые насекомых и птиц, / лишь на том основании, что вторые / пернаты всегда, а первые зачастую, / приводят к общему знаменателю, / вносят в единый реестр».

я говорю о том, что успешный учёт вещей иль существ
невозможен без тщательного **перечисления** таковых,
и желающий произвести его грамотным образом, вносит
наименования их в реестр, или перечень,
и тем самым их вольно или невольно **перечисляет**:
мол, то-то и то-то [II: 25]

не случайно ведь где-нибудь напечатано, что **учитывать так
учитывать** [II: 28]

это, наверное, напечатано там же, где напечатано: **перечислять так
перечислять**,

потому что **перечисление** – мать учёта,
оно же – сестра всех на свете работников арифметики высшей¹ [II: 29]

говорится, что стать настоящим учётчиком может лишь тот,
кто, **учитывая** существа и вещи,
их тщательно **перечисляет** [II: 80]

Questa precisa enumerazione non è tanto importante perché ad ogni cosa e creatura spetti la stessa dignità, quanto perché, spiegano le voci in *Rassuždenie*, nietzchianamente «ogni cosa è già stata nel futuro»² [I: 39] e soprattutto perché «non è vero / che esistono fatti e cose, / fenomeni e creature, che con gli altri / fenomeni e creature non sono legati, / non è verità, ma menzogna, / poiché ogni cosa al mondo è legata: / qualunque cosa si prenda, essa è legata»³ [I: 46] ed è legata «in maniera così magistrale che manca / il fiato»⁴ [I: 47]. Tempo e spazio (intesi come ora e qui), se ragioniamo dal punto di vista dell'universo, sono contingenze prive di significato; tutto si unisce in uno stesso *continuum*: «dal punto di vista dell'eternità, / diviene chiaro che ogni cosa [...] / si lega di nuovo, torna a girare la propria ruota»⁵ [I: 18]. Per questo, quando una voce richiama il motivo del *memento mori*, criticando l'utilizzo anacronistico

¹ In *Rassuždenie* si legge: «перечисляй как следует, как надлежит, / деловит будь и собран, не отвлекайся, бодрись / и не мешкай, пойми и помни: перечисление / мать учёта, сестра учётчика, плюс кассира / да плюс счетовода с бухгалтером, итого: / того самого арифметика множественного числа» [I: 28]. Evidente è qui il gioco di parole sul detto «повторение мать учения» (la ripetizione è la madre dello studio) ed è possibile anche un rimando alla famosa frase di Anton Čechov «краткость – сестра таланта» (la brevità è sorella del talento).

² «всё это было однажды в будущем».

³ «неправда, / что существуют события и вещи, / явления и существа, которые с остальными / явлениями и существами никак не связаны, / это не правда, а ложь, / ибо связано всё на свете: / что ни возьми, то и связано».

⁴ «мастерски, что перехватывает / дыхание».

⁵ «а посмотреть с точки зрения вечности, / станет ясно, что всё [...] / свяжется вновь, возвратится на карусели свои».

di lingue morte come latino e greco¹ da parte di altre voci, essa viene invitata ad astrarsi dal punto di vista quantomeno miope dell'oggi².

Una volta che è stato stabilito l'argomento (ovvero quel «перечислять так перечислять», enumerare e così enumerare [I: 29]), «resta solo da comprendere / in che modo ragionare, nel discorso effettivo, / in che stile, chiave»³ [I: 34]. Dallo *čto* (cosa) è tempo di passare al *kak* (come). Le varianti possibili del ragionamento, secondo le voci, sono solo tre: la prima è quella del vento, che procede a folate («порывами») [I: 35]; la seconda è quella del fiume, che avanza placidamente e un po' maliziosamente («плавно / и вместе с тем несколько, что ли, лукаво») [I: 36]; la terza è quella della canna pensante pascaliana, in maniera meticolosa e accurata («скрупулёзно и тщательно, так, / как мыслит тростник» [I: 36]). È quest'ultimo lo stile eletto dalle voci come il preferito. Scrive Pascal che

L'uomo non è che una canna, la più debole della natura, ma è una canna che pensa. Non serve che l'universo intero si armi per schiacciarlo; un vapore, una goccia d'acqua è sufficiente per ucciderlo. Ma se l'universo lo schiacciasse, l'uomo sarebbe comunque più nobile di ciò che l'uccide perché sa di morire e conosce il potere che l'universo ha su di lui, mentre l'universo non ne sa nulla. Tutta la nostra dignità consiste dunque nel pensiero. È da qui che bisogna partire, non dallo spazio e dalla durata, che noi non sapremmo riempire. Impegniamoci quindi a pensare bene: ecco il principio della morale [d. Pascal 1994: 347].

È proprio questa la canna descritta in *Triptich*, debole e fragile, sola in balia della *stichija* della natura: «зябки и зыбки, знобки и хрупки / и [...] одиноки» [I: 40]. Eppure, è lei sola a poter capire le regole nascoste dell'universo, delle sue creature e dei suoi fenomeni: «тростник / догадался о самом важном: он понял, / что то, что должно было сбыться, / уже сбылось и творением завершилось» [I: 38]. Così come scriveva Pascal, anche nell'opera di Sokolov è spesso ribadita dalle voci la vanità di voler afferrare «lo spazio e la durata» del momento; la dignità delle canne pensanti sta nella loro capacità di pensiero, un pensiero preciso e accurato che conduce a capire come «ciò che doveva accadere, / è già accaduto e con la creazione si è concluso». In Pascal,

¹ Il greco è sparito dall'orizzonte, dice la voce, citando obliquamente l'*Amleto*: «он ведь давно уж отчалил за окоём, / в безвозвратное, бедный, если угодно, йоргос». «Alas, poor Yorick!», esclamava Amleto nel quinto atto afferrandone il teschio. In *Škola dlja durakov* lo «scolaro tal dei tali» lamentava il fatto che a scuola non hanno permesso loro di imparare il greco: «nessuno sa perché nessuno mai ha voluto insegnarci il greco è stato un errore imperdonabile da parte loro è per colpa loro che noi non possiamo enumerare come si deve nemmeno una nave» [La scuola degli sciocchi: 15].

² «с точки зрения нынче, / которая на поверку оказывается то и знай / точкой зрения слепоты, / и при том далеко не куриной».

³ «приступим, приступим, / осталось только понять, / как, собственно рассуждая, мыслить, / в каком то есть стиле, ключе».

tuttavia, la canna pensante è metafora dell'uomo, mentre in Sokolov le voci aspirano semplicemente a pensare secondo il suo stile; le voci ribadiscono sì l'invito pascaliano «impegniamoci quindi a pensare bene», ma non acquistano un'individualità, restano eterei e indefiniti strumenti vocali calati in un'atmosfera sospesa.

Rassuždenie si conclude con un'interruzione del discorso inattesa e apparentemente incomprensibile, ma presto spiegata. Una voce «da qualche parte non lì e da altra bocca / e come parlando di altro, ma in sostanza proprio di questo» [I: 45] dice soltanto: «sono implacabili le cetre che piangono tra le canne / del titicaca»¹ [I: 45]. Ma dov'è la connessione tra questo e quanto detto prima? La risposta fornita dalle voci è chiara: se ogni cosa è legata, allora non vale la pena di avvilitarsi per gli errori, le incomprensioni, le assurdità di questo mondo, poiché ogni cosa ha il proprio fondamento, la propria ragion d'essere. Quelle stesse cetre possono piangere tra le canne del Titicaca così come tra i papiri del Limpopo:

подумалось: неумолимы кифары,
а следует мыслить: неопалимы² жирафы,
помыслилось: плачущие, а надо: пылающие³,
почудилось: в тростниках титикаки, а ты не верь
и касательно всяких таких нелепостей,
право же, не грусти,
потому что грустить ведь на самом деле
совсем не надо, ты слышишь,
ты лучше скорее проснись и рассмейся,
воспрянь и воскликни:
не верю⁴, дудки-с:

¹ «а где-нибудь вовсе не там и другими устами / и будто бы об ином, а по сути как раз об этом, / в той же связи: искренне, искренне тебе говорю: / неумолимы кифары, плачущие в тростниках / титикаки».

² L'aggettivo *neopalimyj* si usa oggi in russo esclusivamente per indicare il rovo ardente (o incombusto) descritto nel Libro dell'Esodo (*neopalimaja kupina*). Questo episodio biblico ha avuto un'interpretazione originale nell'ortodossia e nell'iconografia, divenendo da un lato simbolo del concepimento virginali di Gesù, dall'altro della pratica ascetica dell'esicasmò. Le icone mariane del rovo incombusto hanno una struttura simbolico-allegorica particolare, basata in genere su una stella a otto punte, e sono ricche di simboli tratti dall'antico testamento. Al rovo incombusto si paragona Palisandr nella sua cronaca: «Е io bruciavo senza consumarmi, come il rovetto ardente» [Palissandreide: 314] («И я горел не сгорая, будто неопалимая купина» [Palisandrija: 495]). *Neopalimaja kupina* è inoltre il titolo di un componimento di Maksimilian Vološin, poeta citato in maniera obliqua («южный стихотворец» [I: 30]) in *Rassuždenie*.

³ Si noti l'uso esteso di sinonimi e paronimi in questa sezione: подумалось – мыслить, помыслилось – почудилось; кифары – жирафы, неумолимы – неопалимы, плачущие – пылающие. Seguono subito dopo le coppie binarie: не верь – не грусти; проснись и рассмейся; воспрянь и воскликни (quest'ultima coppia può ricordare Is. 54, 1: «воскликни и возгласи»).

⁴ L'espressione quasi antologica «не верю!» di Stanislavskij richiama evidentemente il mondo del teatro.

в папирусах лимпопо¹ [I: 49]

типа [I: 50]

Rassuždenie si conclude così in maniera circolare, con la ripetizione della sola parola «типа», ovvero la stessa che aveva aperto questa conversazione.

Le voci hanno conversato liberamente interrompendosi a vicenda, risuonando l'una nell'altra e aprendosi a sempre nuovi argomenti². Si è parlato del movimento circolare del tempo, che nel suo avvolgersi su se stesso rende il moto cronologico lineare solo un'illusione: un discorso già affrontato in larga misura nell'opera precedente dello scrittore. Si è osservato che ogni cosa nell'universo è intrinsecamente legata all'altra. Necessario è, tuttavia, come sa fare il bravo aritmetico, distinguere ogni oggetto, fenomeno e creatura, individuando per ognuno il giusto posto, ruolo e valore nell'economia globale e non generalizzando, come certi «linnei», tra cose solo apparentemente simili (come insetti e uccelli). Per questo motivo il richiamo alle liste³ ben redatte, puntuali è tanto importante per queste voci: se si vuole procedere come delle canne pensanti, bisogna dimostrare scrupolo e accuratezza⁴. Non sarà un caso che il filornita, voce protagonista della terza sezione, lavori come sorvegliante presso un museo, un luogo in cui la catalogazione precisa è essenziale.

¹ La provincia sudafricana di Limpopo e il fiume omonimo, in particolare nella letteratura russa per l'infanzia, spesso assumono il significato vago di luogo esotico e distante, abitato da animali feroci. Si veda, ad esempio, *Il dottor Aibolit nel paese delle scimmie* di Kornej Čukovskij (1929).

² Così Sokolov relativamente a questa prima parte di *Triptich*: «*Rassuždenie* si chiama così perché in questa sezione si parla di un ragionamento futuro / E questo dialogo diventa propriamente un ragionamento / Dialogano diverse voci / Oltre al tema centrale del ragionamento si toccano non pochi altri temi» («*Рассуждение* называется так потому что речь в нем идёт о будущем рассуждении / И эта беседа и становится собственно рассуждением / Беседуют несколько голосов / Помимо главной темы о рассуждении затрагивается немало других») (Intervista 2.1 in Appendice).

³ Čeredničenko aveva già osservato l'importanza delle liste in *Triptich*, cui dava il ruolo di restituire una realtà concreta al mondo illusorio in cui sono calate le voci. Le liste individuate dal critico, sulla base delle citazioni dal testo, sono di tre tipi: quella delle cose presenti, quella degli errori e quella delle cose assenti o in via di scomparsa [Čeredničenko 2012].

⁴ Questa accuratezza è anche quella che spesso guida le voci nello stilare liberamente delle liste di sinonimi, come alla ricerca del termine più adatto a designare e nominare l'oggetto in questione. Le voci si comportano con il mondo come se lo conoscessero per la prima volta, cercando per le sue creature e fenomeni il nome più adatto. Non stupisce allora il rimando a Linneo: la classificazione da lui inaugurata permise agli scienziati di sentirsi dei novelli Adamo nella conoscenza e sistematizzazione del mondo. Osip Mandel'stam nel suo *Viaggio in Armenia* descrisse Linneo proprio come un Adamo, un narratore professionale di nuove specie («профессиональный рассказчик, публичный демонстратор новых интересных видов» [d. Mandel'stam 2003: 106]).

Rassuždenie è allora a suo modo un discorso anti-cartesiano sul metodo¹, ovvero sulle possibili modalità del pensiero: oltre a quella della canna, da loro prediletta, esistono parimenti quella del vento e del fiume, due elementi ricorrenti nei precedenti romanzi dello scrittore. Inoltre, è un discorso apertamente polifonico, portato avanti da un numero di voci potenzialmente infinito che, come sottolineato da loro stesse, mettono in pratica in maniera verbale un contrappunto musicale.

Il titolo di questa prima sezione suggerisce dal principio la ragion d'essere del romanzo: costituisce una sorta di premessa e sommario al *rassuždenie* (ragionamento, discorso) che seguirà². *Rassuždenie* è qui forma e contenuto, significante e significato, allo stesso tempo risposta allo *čto* e al *kak* del testo. Le strofe che compongono questa prima sezione, la più breve delle tre, sono cinquanta: si tratta dell'unica cifra «tonda» nell'opera, che nella sua precisione può richiamare simbolicamente proprio quella accuratezza del pensiero e dell'enumerazione a cui le voci dialoganti aspirano.

Gazibo: un giardino polifonico

La seconda sezione di *Triptich*, quella, come abbiamo visto, più amata dallo stesso Sokolov, suggerisce con il suo particolare titolo il luogo d'elezione del discorso polifonico delle voci protagoniste, che qui non solo discutono di criteri e oggetti del pensiero o ragionamento, ma si impegnano a dare corpo e «voce» al bello, all'*izjaščnoe*.

Gazibo si apre con una breve descrizione, fatta da una voce, della vita e del carattere di un compositore poco noto del Cinquecento, Antonio Scandello (1517-1580). La biografia di tale «италиец» [II: 2] viene tuttavia rimaneggiata rispetto alle cronache: la figura storica, come in qualsiasi opera d'arte, risulta piuttosto un pretesto di creazione poetica. Si ricordano in ogni caso le tappe principali della vita del «maestro», prima di tutto l'emigrazione in Germania:

дитя рубикона,

¹ *Rassuždenie o metode (Discorso sul metodo)* è il titolo dell'opera di Cartesio divenuta base del pensiero scientifico moderno. Il titolo di questa prima sezione di *Triptich* ammicca quindi alla filosofia, alla scienza, alla logica: il ragionamento è il processo cognitivo che porta logicamente a una conclusione attraverso deduzione, induzione, abduzione o altri metodi del pensiero logico.

² Può ricordare per analogia di funzione i titoli-sommario degli *Slovo* della letteratura slavo-ecclesiastica.

слегка надтреснутый, но довольно прелестный уличный дискант,
прелестный,
а говоря как в гондоле, так просто *челесте*,
он в юности,
странствуя из вагантов в зингеры, переехал рейн
и со стражей¹,
сначала с третьей, потом с четвертой,
стражей этих стремнин, излук,
с волшебными сердцу латниками с глазами цвета анжуйского серого,
целовал его, озорное, в дежурной рюмочной:
балабонил, изображал живые картины,
пел вокализы и арии,
а на заре,
озирая окрестности,
ощутил германию как гармонию,
и поселился на эльбе,
и стал гармонии *доктор гонорис кауза*, и зажигал балы, и завёл себе
мажордома [II: 3]

Artista migrante, quali i *vagantes* e i *Minnesänger* citati, Scandello varca il Reno e si stabilisce sull'Elba, a Dresda, divenendo «dell'armonia musicale *doctor honoris causa*» – fuor di metafora, nel 1568 fu qui nominato maestro di cappella. Per questo motivo la voce si rivolge all'autorità del «maestro» per carpire i segreti della creazione artistica. Interrogato a riguardo da alcuni «colleghi», il compositore risponde:

изящное, чтоб вы знали, обязано быть виртуозно²,
и сочинять его правильнее в вертоградах,
причём, в предрассветных,
во всяком случае, мне,
и, кстати, касаться его аспектов тоже,
как мысленно, так и устно [II: 5]

и молвил:
в сугубой темени там бывает трепетно чуть ли не до мурашек,
особенно в тех жантильных киосках, которые в некоторых краях
называют *газибо*,
особенно если касаться и сочинять не соло, а более или менее на
голоса,
попробуйте,

¹ Come conferma lo stesso Sokolov, vi è qui un'allusione alla nota canzone patriottica tedesca *Die Wacht am Rhein* (in russo, *Стража на Рейне*) (Intervista 2.10 in Appendice).

² Può ricordare forse il noto verso puškiniano «прекрасное должно быть величаво», che viene ricordato anche in *Palisandrija*: «secondo il canone del classicismo il sublime [...] deve essere anche enfatico» [Palisandreide: 283] («по правилам классицизма прекрасное [...] обязано быть величаво» [Palisandrija: 451-452]).

только не забывайте выказывать им почтение,
а то расстроятся и умолкнут [II: 6]

и удивились:
да что же тут, извините, правильного, если настолько трепетно,
и отвечал им, завистливым и боязливым:
где трепетней, там виртуозней [II: 7]

Il bello dunque, secondo il maestro, deve essere virtuoso, va creato nei giardini (*vertogrady*) notturni, prima dell'alba, e a più voci, non da e per solisti. *L'izjaščnoe* deve quindi scaturire da una polifonia – e polifonico era il contrappunto, richiamato all'inizio nella sezione precedente.

Si osserverà che soggetto composito è a suo modo anche il giardino, per natura luogo polimorfico costituito da un insieme eterogeneo di elementi che si accordano nell'armonia della diversità. Ha scritto Vladimir Čeredničenko, cogliendo il rilievo e il ruolo del giardino nel testo, che

lo spazio interno di quest'opera è il «giardino sonoro polifonico». La lettura di *Triptich* si può paragonare a una passeggiata lenta per i sentieri tortuosi di questo giardino nella quale si ritorna sui luoghi preferiti, giacché solo i lettori lenti sono capaci di apprezzare appieno i testi creati dagli scrittori lenti¹ [b. Čeredničenko 2012].

Il giardino è quello concreto, in cui sono immerse le voci della seconda sezione, ma è anche quello metaforico, sonoro e polifonico, composto dall'armonia prodotta da queste stesse voci. I suoi sentieri sono le diverse melodie discorsive abbozzate, sovrapposte e attorcigliate l'una sull'altra, ramificate in più direzioni, riproposte con qualche variazione, che nella lettura di *Triptich* si seguono come in una «passeggiata lenta».

L'izjaščnoe però non va creato soltanto nei giardini, il maestro Scandello è più preciso: esso va composto «in particolare in quei chioschi gentili che in alcune terre chiamano *gazibo*». È il compositore a offrire per primo la chiave di comprensione del titolo di questa sezione mediana. Si tratta di un titolo che, in virtù dell'energia metanarrativa che contraddistingue tutto *Triptich*, sottolinea proprio l'importanza del luogo per le voci di questa seconda parte. Se *Rassuždenie* esprimeva implicitamente il

¹ «Внутреннее пространство этого произведения — “гулкий многоголосый сад”. Чтение *Триптиха* можно уподобить неспешному променаду по извилистым тропинкам этого сада с возвратом к полюбившимся местам, ибо только читатели-медлители способны по достоинству оценить тексты, созданные писателями-медлителями».

contenuto e la forma del ragionamento in atto (*čto* e *kak*, cosa e come), questo titolo identifica il *topos* prescelto per la creazione (*gde*, dove); seguirà poi una terza sezione, *Filornit*, intitolata al suo auto-proclamatosi io lirico (*kto*, chi). I tre titoli è come se rispondessero alle esigenze strutturali di un canovaccio narrativo, indicandone intreccio, genere, ambientazione, personaggi.

Gazibo è però una parola inesistente in russo, al contrario di *Rassuždenie* e come il seguente *Filornit*; è la trascrizione dell'inglese *gazebo* (si ricordi il plurilinguismo dell'opera), una scelta che sottolinea l'importanza della concretizzazione sonora della parola, che letteralmente si scrive (in cirillico) così come si legge (in inglese)¹. In russo il corrispondente è *besedka* (termine che compare come sinonimo alla strofa 11 assieme a *kiosk* e all'evocativo *teatr*), un diminutivo di *beseda*, conversazione, che richiama il titolo della sezione precedente *Rassuždenie* e che descrive ciò che le voci fanno in questo particolare luogo. L'uso del termine inglese può sottolineare forse l'estraneità del concetto stesso di gazebo, una importazione dai paesi più caldi e soleggiati, per la realtà geografica russa. Le prime strutture comparvero nei parchi imperiali a partire dal Settecento sulla scia dell'europeizzazione del mondo russo². Questo motivo «occidentalizzante», personificato in Pietro I (e la sua *Kunstkamera*), è sviluppato anche in *Filornit*; ma a ben vedere tutto *Triptich*, nelle sue citazioni, allusioni, immagini, è una sorta di adesione ideale alla cultura e alla storia europee, da cui la cultura russa, sembra dire Sokolov, è inseparabile.

Il *gazibo* è un ambiente a metà tra il chiuso e l'aperto, esterno rispetto agli edifici eppure interno rispetto all'ampiezza del giardino: questa sua natura – in limine, come i *sumerki*, il crepuscolo, ricorrente nella produzione sokoloviana – richiama quella della veranda, il luogo, letteralmente mitopoietico, in cui nascono i brevi racconti che costituiscono il secondo capitolo di *Škola dlja durakov*. Sotto il *gazibo* ha invece luogo la conversazione che concretizza la seconda sezione di *Triptich*. Essa si sviluppa quindi nel giardino, *habitat* classico per l'arte – da quella sacra a quella profana, da quella europea a quella orientale.

¹ Si tratta in realtà di un processo comune di trascrizione delle parole straniere, soprattutto inglesi, in cirillico: si pensi in primo luogo ai nomi propri o ai marchi delle aziende.

² Si veda, ad esempio, a riguardo la voce dedicata nel Dizionario enciclopedico di Brockhaus e Efron.

Torna alla memoria la rappresentazione iconografica dell'*hortus conclusus*, che trova origine dall'archetipo¹ biblico del Cantico dei Cantici e che si è diffusa in tutto il mondo cristiano: raffigura generalmente Maria, simbolo di verginità, all'interno di un rigoglioso giardino. Nell'arte ortodossa russa, il suo esempio più rappresentativo è l'icona *čudotvornaja Vertograd zaključennyj* di Nikita Pavlovec (1670 ca.). La cultura bizantina, anche in quanto ponte tra Occidente e Oriente, agì da cassa di risonanza per la propagazione – anche in area slava – dell'idea del giardino, luogo di ricreazione della vita edenica, come rappresentazione del cosmo e di tutti i suoi elementi e connessioni.

La cultura cortese successivamente, soprattutto attraverso il *Roman de la Rose*, rese canonica nell'arte l'associazione tra eros e giardino (il prato e il verziere) [c. Bernardini 1995]: proprio in conclusione di *Gazibo*, come vedremo, le voci sottolineeranno che la composizione notturna nel giardino, stabilita apparentemente da Scandello, in realtà nasce da un accordo ben più antico, medievale, cortese per l'appunto, siglato tra trovatori e *vertogrady* in un ipotetico anno 1111.

Non mancano, nel giardino di *Triptich*, allusioni anche alla cultura orientale: in *Filornit* comparirà, in uno dei quadri fugaci richiamati nel fluire delle voci, un ennesimo giardino, quello imperiale giapponese con i suoi salici piangenti, i suoi uccelli *takumidori* (uccelli-artigiani letteralmente in giapponese, da *dori* e *takumi*). Qui il poeta Otomo Tabito (662-731) ragiona insieme all'imperatore su quale tra le parole russe *zdes'* e *tut* (qui) sia la più raffinata, per poi comunicarlo al più giovane collega cinese Lu Lun (739-799) – in *Filornit* i due, stando alla voce narrante, intrattengono una corrispondenza [III: 38-46]. Secondo la cultura orientale, giapponese e cinese, i giardini sono oasi di pace, contemplazione e discussione filosofica (soprattutto quando annessi ai templi buddisti); in essi si esprime l'armonia, «ad un tempo estremamente artificiale e straordinariamente naturale»² [c. Watts 2006: 206], tra la natura e l'uomo. Sokolov così racconta la sua infatuazione giovanile per il mondo orientale:

¹ Altri archetipi nell'immaginario medievale europeo furono l'Eden (*paradisus voluptatis*), il giardino di Alcinoò sull'isola dei Feaci nell'*Odissea*, i giardini pensili di Babilonia (una delle sette meraviglie del mondo antico), il giardino di Giuseppe d'Arimatea (*Christus hortolanus*). A partire dal XII secolo, in seguito a crescenti contatti con il mondo islamico in particolare in Spagna, Africa settentrionale, Sicilia, Medio Oriente, grande influenza ebbe anche la cultura persiana e il suo *paradaiza*, il giardino recintato paradisiaco. In epoca medievale, inoltre, l'*hortus* era un elemento imprescindibile dei monasteri; la regola di San Benedetto imponeva in essi la presenza di riserve d'acqua e dell'*hortus*. Infine, si ricordi il ruolo del giardino nella letteratura mistica (nelle opere di Caterina da Siena, ad esempio) [c. Bernardini 1995].

² Spiega infatti Alan W. Watts in *La via dello zen*: «L'intento dei migliori giardini giapponesi non è di rendere una illusione realistica di paesaggio, ma semplicemente di suggerire l'atmosfera di "montagna e

Grazie allo scambio culturale intensivo tra l'Urss e l'India, la Cina, il Vietnam, la Corea guardavamo film e leggevamo libri di quei prosatori e poeti: i traduttori sovietici erano celebri per la loro grande professionalità

Grazie a queste opere la mia generazione, a partire dagli anni Cinquanta, ha avuto un'idea dell'induismo, del buddismo, del confucianesimo

Indubbiamente la censura cercava di tagliare, di filtrare informazioni di questo genere, perché le considerava nocive

Ma la curiosità dei lettori sovietici non conosceva barriere

Leggevamo e capivamo molto di più di quanto era permesso

Il vento saggio d'Oriente risultava chiaro al giovane S e risvegliò in lui ricordi di precedenti incarnazioni¹

Nel giardino orientale la natura ordinata permette all'uomo di purificarsi e di affinare le sue facoltà cognitive; le pietre in particolare sanno «parlare» attraverso l'energia in loro racchiusa, derivante dalla memoria delle ere geologiche [c. Di Felice 2012]. Simile era a questo riguardo anche il pensiero medievale europeo: non erano tanto gli elementi naturali a parlare direttamente, quanto spettava piuttosto all'occhio umano leggere in ognuno di essi dei significati, delle allegorie. Come scrive Dmitrij Lichačëv, parola e giardino erano allora intrinsecamente legati tra loro [c. Lichačëv 2009: 303].

Secondo l'interpretazione in chiave simbolica di ogni fenomeno tipica del Medioevo, ogni elemento del giardino aveva infatti un proprio significato: così il giglio rappresentava la verginità di Maria, la rosa rossa il sangue di Cristo, la fontana o il pozzo al centro del giardino la purezza della fede e la grazia inesauribile. L'universo naturale era concepito come un libro, un'enciclopedia, un testo sacro in attesa di venire letto – spesso nelle raffigurazioni del giardino compariva proprio un libro – e persino il canto degli uccelli rappresentava la volontà della natura di comunicare con l'intelletto umano.

acqua” in un piccolo spazio, adattando il disegno del giardino in maniera da farlo apparire più aiutato che regolato dalla mano dell'uomo. Il giardiniere zen non vuole imporre la sua intenzione alle forme naturali, ma si preoccupa piuttosto di seguire la “intenzione priva di intenzione” delle forme stesse, anche se questo implica la massima cura e abilità» [c. Watts 2006: 206].

¹ «Благодаря интенсивному культурному обмену между Союзом и Индией, Китаем, Вьетнамом, Кореей мы смотрели фильмы и читали книги тамошних прозаиков и поэтов: советские переводчики славились высоким профессионализмом / Благодаря этим произведениям мое поколение, начиная с пятидесятых, получило представление об индуизме, буддизме, конфуцианстве / Конечно, цензура пыталась урезать, отфильтровать такого рода информацию, потому что она считалась вредной / Но любознательность советских читателей не знала преград / Мы читали и понимали гораздо больше того, что позволялось / Мудрый ветер с Востока был вняттен отроку С и будил в нем воспоминания о прежних воплощениях» (Intervista 2.9 in Appendice).

Il giardino era non solo un microcosmo ordinato, ma rappresentava anche una «particolare forma di sintesi di arti diverse»¹ [c. Lichačev 2009: 309].

La vocazione musealizzante del barocco trasformò poi i parchi in teatri, scene musicali, *kunstkamery*, in veri e propri rebus allegorici. L'imperatrice Caterina II nel Settecento organizzò nei giardini delle vere e proprie biblioteche e sale di lettura [c. Lichačev 2009: 307, 317-318]. La specifica conformazione culturale e simbolica dei giardini nei secoli legò questi luoghi alla creazione del bello, all'arte:

Non a caso gli scrittori, i poeti, i filosofi si figuravano la vita ideale proprio nel giardino, in quel tipo di natura che non serve semplicemente all'uomo, non viene da lui soltanto sfruttata, non gli offre solo beni materiali, ma si trova in unione con l'uomo, si arricchisce attraverso di lui e fiorisce² [c. Lichačev 2009: 327].

Il primo poeta a immortalare il giardino come microcosmo che riproduce il macrocosmo nella lirica russa fu Simeon Polockij: nella sua raccolta *Vertograd mnogocvetnyj* (1680), l'autore principale della letteratura barocca russa creò un'enciclopedia poetica – un'enciclopedia anche per diversità di generi rappresentati –, nella quale il poeta aspira ad avvicinare la poesia alla scienza [c. Lichačev 2009: 238]. In queste liriche, che allacciarono il mondo letterario russo al più ampio contesto della letteratura barocca europea³, si trova un compendio delle più diverse nozioni del sapere (anche spirituale) del tempo. Scrive Giovanna Brogi Bercoff che ciò rifletteva la «tipica

¹ «Сад – это прежде всего своеобразная форма синтеза различных искусств».

² «Недаром писатели, поэты, философы представляли себе идеальную жизнь как жизнь в саду – в той природе, которая не просто служит человеку, эксплуатируется им, дает ему материальные блага, а находится в союзе с человеком, обогащается им и расцветает». È inoltre da ricordare il fenomeno tutto russo dell'*usad'ba*, nido – per dirla con Turgenev – non solo di nobili, ma anche di artisti, dove la musica in particolare era immancabile. Come ricorda Ugo Persi, erano diffuse nelle *usad'by* le orchestre di servi della gleba di finissima istruzione musicale, come nel caso straordinario di Stepan Degtjarëv a Kuskovo, tenuta dei conti Šeremet'ev: «Secondo alcuni biografi Degtjarëv dovrebbe aver trascorso anche un periodo di istruzione in Italia, precisamente al conservatorio di Milano. Verso la fine degli anni '90 ricevette consigli anche da Vincenzo Manfredini di cui in seguito tradusse in russo le *Regole armoniche*; questo testo fu il primo serio trattato musicale in lingua russa e tale rimase ancora per decenni, anche grazie alla parte attiva avuta da Degtjarëv nell'elaborazione di una terminologia russa nel campo polifonico. La traduzione era stata dedicata al padrone, il conte Nikolaj Petrovič, anche nella speranza di ottenere la sua benevolenza e la libertà. Nulla si mosse in quel senso, finché nel 1808 [in realtà 1809, NdR] il conte morì, lasciando nel suo testamento solo l'intenzione di concedere la libertà ad alcuni suoi servi, fra i quali Degtjarëv, che aveva dato un enorme contributo ai successi del teatro. Come musicista e direttore d'orchestra, infatti, egli realizzò non meno di 114 rappresentazioni, di cui 75 opere» [c. Persi 1999: 261].

³ Nota Brogi Bercoff che nella letteratura barocca russa sono meno diffusi o totalmente assenti rispetto a quella occidentale (una tradizione diffusa dalla Polonia alla Spagna) la poesia d'amore, quella epica, quella spirituale (e mistica), ma anche temi tipicamente barocchi, quali «il fuggire del tempo, la vanità delle cose, la morte sempre in agguato, lo spettro degli scheletri, dei vermi nei cadaveri, della bellezza che si trasforma in orrore» [c. Brogi Bercoff 1996: 241].

capacità barocca di accostare, con procedimento di pura logica associativa, cose e pensieri distanti, spesso opposti»; «tutto entrava nel disegno finale di offrire un universo di *exempla* in cui ogni aspetto dell'uomo potesse trovare il suo riflesso, il suo modello da imitare o evitare» [c. Brogi Bercoff 1996: 238-239]. Il giardino barocco era quindi sia un libro disponibile alla lettura che un alfabeto con cui comporre nuova arte.

Il giardino, «spazio interno» di *Triptich* come lo ha definito Čeredničenko, torna con quest'opera di Sokolov a essere il *topos* della creazione artistica, l'*habitat* della sensibilità poetica. Il *gazibo-masterskaja* in cui sono ospitate le voci si riallaccia a tutte queste diverse tradizioni: a quella cristiana e medievale, per cui la natura è un libro da leggere, a quella orientale, nella quale la natura affina l'intuito conoscitivo di chi la contempla, a quella cortese, che inserisce nel giardino edenico il motivo amoroso, a quella tipicamente barocca, per la quale il giardino è metafora del molteplice, riflesso enciclopedico del tutto.

Le voci di *Gazibo*, come novelli trovatori, si apprestano a mettere in pratica i precetti stabiliti inizialmente dal maestro Scandello: si incontrano la notte presso il *gazibo* e sulla soglia («на самом пороге *газибо*» [II: 10], un'allusione alla romanza russa *Kalitka*) si presentano dichiarando di voler conversare di alcuni aspetti dell'*izjaščnoe*. Tutta la notte e fino all'alba, fino a quando non noteranno che l'oscurità sta terminando e che si fa chiaro in fretta («быстро светает» [II: 82]), dialogano liberamente, dando vita e concretezza alla creazione artistica. Quindi, *Gazibo* si conclude con dei puntini di sospensione. All'approssimarsi del giorno il loro conversare si interrompe infatti repentinamente in ossequio all'«accordo dell'undici dell'undici del mille cento undici, / siglato tra trovatori e giardini attraverso le loro voci»¹ [II: 86] che riguarda tutti e impone di rispettare una sola ma imprescindibile regola:

отныне от утренних сумерек и до первых звёзд
об изящном – ни звука [II: 88]

Quella delle voci è una creazione artistica, come nel caso di *Rassuždenie*, molto musicale, come suggerisce anche la cifra 88, il numero delle strofe di *Gazibo*, così come

¹ «учтите только, что договор от одиннадцатого одиннадцатого тысяча сто одиннадцатого, / заключенный меж трубадурами и вертоградями в лице голосов их, / все еще действует».

dei tasti bianchi e neri del pianoforte¹. Dopotutto, l'accordo che rispettano è, a loro dire, proprio quello dei trovatori, i bardi della poesia musicata, della canzone.

A differenza della prima sezione di *Triptich*, la composizione del bello ad opera delle voci dà qui vita non solo a immagini continuamente cangianti, ma a vere e proprie storie interne alla cornice. Disquisendo dell'arte specifica da approfondire («о каком, в самом деле, искусстве мы станем тут все беседовать» [II: 23]), nuovamente le voci sottolineano il motivo ricorrente dell'enumerazione, della contabilità: «лучше всего коснуться искусства бухгалтерского учёта»² [II: 24]. Ma ora questo funge da spunto per raccontare storie: la storia dell'aritmico, della vedova e dell'ufficiale, cui le voci si prestano a dar vita e «voce». L'io dell'aritmico è poco sviluppato, i suoi discorsi diretti sono quasi sempre introdotti dai due punti o da un verbo (толковать, считать, учить, уведомлять). La donna invece passa in maniera quasi impercettibile dalla terza persona alla prima, appropriandosi dello sviluppo della narrazione. In particolare, a partire dalla strofa 46, quando viene introdotta la sua voce («а женщина:»), e fino alla sua scomparsa alla strofa 58, è la vedova a divenire a tutti gli effetti narratrice, all'occorrenza inserendo nel suo monologo anche le parole dell'ufficiale suo marito. Infine, quest'ultimo racconta in prima persona le sue tragiche vicende, coadiuvato brevemente anche da un compagno di battaglia.

Il primo personaggio, l'aritmico, è una sorta di «редкий акакий» [I: 22] (una figura già nominata incidentalmente in *Rassuždenie*), il quale «смело служит [...], / но тихо» [II: 30] in un ufficio che distribuisce sussidi alle vedove di guerra.

он де-юре работает как арифметик,
де-факто же больше занят то в роли инспектора, то кассира, то,
казначая,
то, наконец, бухгалтера [II: 31]

¹ Ottantotto sono anche le costellazioni celesti ad oggi conosciute e proprio l'astronomia è una delle scienze che in *Triptich* viene più richiamata dalle voci, anche attraverso i nomi di suoi illustri esponenti quali Nicolas-Louis de Lacaille, Alexis Claude Clairaut, Jérôme Lefrançois de Lalande [II: 73]. Astronomia e musica, qui unite dalla cifra 88, figurano tra le sei discipline indicate da Platone come modello educativo per tappe (in *La Repubblica*): in ordine, ginnastica, musica, matematica, astronomia, filosofia e infine dialettica, la massima scienza. Per il filosofo greco, la musica è l'esercizio dello spirito, mentre l'astronomia è la disciplina capace di elevarlo.

² Così come si affermava in *Rassuždenie*, anche qui si ribadisce la necessità di elencare, prima di contare, con accuratezza tutte le cose e le creature, di inserirle ordinatamente nel registro [II: 25], così come fa quel contabile che compone un elenco preciso, impostando i bordi del foglio, rispettando i margini, numerando le colonne; egli ovvero «si comporta come si deve, come va fatto» («как следует, как надлежит») [II: 26], segue insomma la regola già sentita in *Rassuždenie*.

A lui, in tutte le sue mutevoli sinonimie professionali¹, si rivolge la vedova, lamentando l'entità misera del sussidio, ma non riuscendo a ottenere altro che una scintilla di precaria speranza² che la fa momentaneamente sentire un uccello [II: 41], prima di trasformarsi per disperazione definitivamente in mosca, in *mucha-mujer* [II: 73]. Uccello e insetto: si tratta delle due specie animali che una voce aveva nominato già in *Rassuždenie* [I: 40] come ugualmente degne di essere annoverate nella lista delle creature del mondo e che si ritrovano centrali successivamente anche in *Filornit*.

Sulla vicenda della vedova e dell'aritetico si innesta la storia d'amore tra la donna e il marito, uno zoologo infedele, chiamato poi alle armi e caduto in guerra. La sua morte è rivissuta più volte e in dimensioni diverse, come capitano di semicavalleria e poi come ammiraglio navale: spiega egli infatti che «caduti, / noi, come fenici, rinasciamo a *vita nuova*, / per nuove battaglie»³ [II: 76]. A unire le vicende è la visione onirica che egli ha prima di morire, nella quale la moglie trasformata in mosca balla disperata ora una sarabanda, ora una tarantella nell'ufficio dei sussidi [II: 79]. Se il ballo contraddistingue lei, la musica strumentale è invece legata a lui, arruolato in guerra nei «музыкальные батальоны» [II: 53] e caduto come cavaliere-violinista in una sorta di battaglia-concerto:

отчего бы нам этой тусклой порой не проехать верхами вдоль
укреплений противника
и концертом щемящей музыки оного не умирить [II: 72]

La transitorietà della vita, ma anche della morte, la metamorfosi sono motivi che legano tutti e tre i personaggi delle storie inventate dalle voci in questa sezione: la vedova da uccello diviene mosca; l'ufficiale e i suoi compagni rinascono come fenici; persino l'aritetico/ispettore/cassiere/tesoriere/contabile, dice una voce, in passato, in un'altra vita, era stato uno zingaro di mare («морской цыган» [II: 38]), un filibustiere [II: 79]. Anche il tempo e lo spazio, l'epoca sembrano mutare, trasformarsi:

пространство, что медитировало в стиле барокко,

¹ «кассир же: / спросите инспектора, / а инспектор: / пройдите к бухгалтеру, / а бухгалтер: / узнайте у казначея, / а тот: / потолкуйте-ка, женщина, с арифметиком» [II: 37].

² L'aritetico le dice di non deprimersi, così come il maestro Norvegov esclamava con fervore «non cedete alla malinconia» [La scuola degli sciocchi: 23] («не поддаваться унынию» [Škola dlja durakov: 30]).

³ «я обязан напомнить, что войны наши, / что б там ни бубнили штафирки от бухгалтерии, истинно справедливы, / а главное, обустроены столь гуманно, что, пав, / мы, как словно бы некие фениксы, возрождаемся к *vita nuova*, / для новых битв».

переключается на сирокко:
всё делается размытым, смутным и будто б необязательным [II: 42]

Nulla insomma è definitivo, eppure, come osserva una voce, in realtà nulla svanisce per sempre: come già era stato affermato in *Rassuždenie* e come si paleserà nuovamente in *Filornit*, «dal punto di vista dell'eternità, / diviene chiaro che ogni cosa [...] / si lega di nuovo, torna a girare la propria ruota»¹ [I: 18]. In *Gazibo* la voce ricorda su questa falsariga che le cose spariscono solo dal «campo della contemplazione esteriore», non da quella interiore, dalla memoria, dove restano indelebili e spesso strazianti:

то есть, казалось бы, ну так что ж, если так,
исчезай, истаивай, улетучивайся на все четыре и то, и сё,
свет ли клином, где наша не унывала,
безо всего без этого, может, и проще, вольней,
ан не тут-то, не больно-то,
ибо куда ни кинь,
то и сё улетучивается лишь из поля внешнего созерцанья,
однако же не из внутреннего, не из мемории,
не из комка, извините за взвинченность, дряблых нервов² [II: 63]

означенные выше сути уходят в уютную ту юдоль только с тем,
чтобы в некотором пониманьи остаться:
остаться в наших сплетениях и паучить, и угрызать, щемить,
рочить отчаянием бессрочно [II: 64]

La memoria, dice la voce in *Gazibo*, è allora lo strumento per superare la morte, lo stadio definitivo delle creature terrestri. È questa infatti che sopravvive parzialmente nelle reincarnazioni, anche nel caso dei personaggi inventati dalle voci: l'ufficiale, pur in diverse vite, esperisce sempre la stessa visione; gli occhi verdi, gli splendidi smeraldi della vedova («изумительные изумруды») diventano quelli «composti», pur verdi, della mosca («очи фасеточные») [II: 58]; l'aritmetico, in passato uno zingaro di mare, agita i fogli nel suo ufficio come fossero maracas e canticchia un canto gitano («и вот уже это не счёты, а род маракас, / и асса, слышится, асса, ай-да-нэ-нэ» [II: 79]).

¹ «а посмотреть с точки зрения вечности, / станет ясно, что всё [...] / свяжется вновь, возвратится на карусели свои».

² Questa strofa raccoglie uno dopo l'altro una serie di fraseologismi a cui spesso manca un pezzo: «на все четыре (стороны)»; «и то и се»; «свет клином (сошелся)»; «где наша не пропадала (qui унывала)»; «безо всего без этого»; «не тут-то (было)»; «куда ни кинь».

È sempre la memoria, capace di superare spazi ed epoche, quella infine che unisce gli artisti migranti, come Antonio Scandello, ma anche Saša Sokolov stesso: da un lato la memoria delle loro creazioni che li immortala nella storia, dall'altro la memoria personale della patria che portano con sé lasciandola. Anch'essi, migrando, sono infatti soggetti a una sorta di metamorfosi, a un cambio di pelle come i serpenti, aveva scritto Sokolov in passato, nel saggio *V dome povešennogo* (1983). La scrittura stessa è un'«emigrazione», un momento che tormenta e segna in maniera indelebile la vita dell'artista, aveva aggiunto qualche anno dopo in *Portret ruskogo chudožnika v Amerike: V ožidanii Nobelja* (1986). L'emigrazione e i suoi effetti sull'artista rappresentano infatti una questione non secondaria per Saša Sokolov, affrontata più volte in maniera esplicita soprattutto in alcuni suoi saggi. Le pagine più belle dedicate a questa tematica si trovano forse proprio in *Portret*:

I saggi orientali affermano che a quarant'anni si sia giovani, si abbiano ancora le forze e il tempo per ricominciare tutto daccapo. Occorre solo rinunciare allo stile di vita precedente e cambiare totalmente la propria situazione. Così facevano i poeti nel Giappone medievale. Guadagnatisi la gloria tra i conterranei, distribuivano quanto avevano e con indosso un logoro hitatare erravano verso una provincia straniera. Lì si facevano chiamare con altri nomi e acquisivano un nuovo destino creativo. Così fecero i grandi martiri della poesia cristiana, Marco, Matteo, Luca, Giovanni. Rispondendo alla chiamata del Maestro, lasciarono i morti seppellire i loro morti e Lo seguirono. Seguivano per vocazione. Si trattava di un cammino che conduceva alle vette della spiritualità e, come si è rivelato più tardi, nella grande letteratura. Un cammino pieno di amarezza e di stenti. Egli stesso, il poeta più grande tra tutti quelli che hanno visitato questa terra, era anche il più povero. Le volpi avevano le loro tane, gli uccelli del cielo i loro nidi, ma il Figlio dell'uomo non aveva dove posare il capo. Non è forse attraverso lo Spirito Santo – lo spirito della peregrinazione, della miseria, dell'abnegazione, dell'auto-denigrazione – che è viva la poesia del mondo cristiano; poesia in quel lacerante senso della parola in cui soltanto è possibile considerarla. Sul Parnaso russo questo spirito aleggia in maniera particolarmente palpabile. Qui sono poveri quasi tutti. Tra gli illustri pellegrini è sufficiente ricordare il folle Konstantin Batjuškov, che cambiò vita in cinquanta città da Tobol'sk a Londra, o il senza tetto Velimir Chlebnikov. E i geni suicidi Vladimir Majakovskij, Marina Cvetaeva, Sergej Esenin non hanno bisogno di referenze. [...] Una decina di anni fa ho cambiato la mia situazione in maniera così radicale che l'inerzia del rinnovamento mi basterà fino alla tarda giovinezza. Prima ho lasciato Mosca per Vienna, dove ho scambiato lo stile di esistenza russo con quello austriaco, e poi mi sono diretto in Michigan e ho scambiato quello austriaco con quello americano. Nel corso di questi spostamenti ho cambiato tre permessi di soggiorno, tre cerchie di amici e amiche, quattro dentisti, la cittadinanza, la dieta, diverse paia di scarpe e pantaloni, alcune visioni del mondo, l'opinione su Israele e sul Vietnam,

su Hollywood e sul Watergate, sul femminismo e sull'omosessualità in generale. Ho cambiato persino nome. In Russia ero Aleksandr, in America mi sono fatto chiamare Sasha. In breve, è più facile elencare cosa non ho cambiato. In primo luogo e cosa più importante, sono fedele alla mia occupazione. Continuo a scrivere, e non ne vedo una fine. [...] Gli scrittori, tipiche vittime dell'esistenzialismo, si lamentano della loro solitudine e alienazione, del loro alcolismo e megalomania, mentre paragonano la composizione di prosa ai lavori forzati nelle miniere o sulle navi, ai tormenti della puerpera e del maratoneta. Uno dei paragoni più fini lo ha proposto Majja Kaganskaja. La vita da soli con ciò che si è scritto, più precisamente, con la parola che si scrive, è un'emigrazione, ha detto, un'emigrazione dalla vita. [...] Chi ha comparato la poesia occidentale con la poesia autentica scritta nei paesi totalitari [...], probabilmente, ha provato una sensazione singolare: non sono varianti di una sola arte, ma sono come due tipi diversi di questa arte. Ciò che in Occidente è un divertimento o, nei casi migliori, una confessione su un divano freudiano, in Oriente è ancora una questione di vita e, non di rado, di morte. In Occidente ad ascoltare i poeti ci sono altri poeti, e questo nemmeno sempre; in Oriente la poesia, con grande rischio per il suo autore, supera l'isolamento e l'alienazione. Così dice Tomas Venclova, poeta lituano. Come il suo conterraneo, il poeta polacco Czesław Miłosz, egli vive in America. Di questa è cittadino anche il poeta russo Aleksej Cvetkov. La saggista Majja Kaganskaja e lo scrittore Jurij Miloslavskij si sono invece stabiliti a Gerusalemme. Centinaia di prosatori e poeti dei paesi dell'Europa Orientale si sono ritrovati nei paesi dell'Europa Occidentale, negli Stati Uniti, in Canada, in Israele. Sono persone che hanno scelto la libertà. La libertà artistica e personale che qui è così tanta che ci si dimentica di apprezzarla. A chi nasce qui la si dà gratuitamente. Mentre a loro, nati in cattività, spetta pagarla anche qui. E pure a caro prezzo. Essendo scrittori, e quindi migranti per natura, per spirito, ora sono diventati migranti anche in senso nazionale. Sono separati dalla loro nazione, dall'ambiente consueto, ma soprattutto dal loro lettore. [...] Oggi in Russia ci sono vie intitolate a Turgenev, Dostoevskij, Gogol', Kuprin e ad altri scrittori che hanno preferito vivere fuori da essa, a lungo o per sempre. Nel secolo scorso l'emigrazione è divenuta da noi una buona tradizione. Allora nella letteratura russa si parlava della questione degli uomini superflui. Così venivano chiamati gli eroi inquieti di estrazione, di regola, nobiliare, che non trovavano un proprio posto nella società, che erano dissonanti rispetto alla propria epoca. Oggi da noi non esiste un ceto nobiliare. E nella nuova letteratura russa non esistono uomini superflui. Sono svaniti come il fumo dei loro duelli, con tutti i loro problemi. Però è sorto il problema degli scrittori superflui. Anche loro sono dissonanti. Ma non tanto rispetto all'epoca, quanto rispetto al regime. Gli scrittori superflui escono dai confini dell'ideologia. La loro sfortuna è avere una coscienza e non saper tacere. Gli scrittori superflui della Russia sono quelli che scelgono la libertà – nell'orale e nello scritto – e, continuando la tradizione secolare, se ne vanno nel bello, lontano e a lungo. Il paese è ricco di talenti¹ [Sokolov 1986a: 31-32].

¹ «Восточные мудрецы утверждают, что сорок лет – это молодость, и еще есть силы и время начать все заново. Надо лишь отречься от прежнего образа жизни и полностью сменить обстановку. Так поступали поэты в средневековой Японии. Прославясь среди земляков, они раздавали имущество

Benchè il motivo dell'esilio in senso lato sia presente in varie forme, dalle più poetiche alle più parodiche, anche nei romanzi precedenti, è *Triptich* l'opera non saggistica di Sokolov in cui la figura quasi autobiografica dell'artista migrante guadagna

и в одном застиранном хитатаре брели в чужую провинцию. Там они назывались другими именами и обретали иную творческую судьбу. Так поступили великие подвижники христианской поэзии Марк, Матфей, Лука, Иоанн. Откликнувшись на зов Учителя, они оставили мертвым хоронить своих мертвецов и пошли за Ним. Они следовали путем призвания. То был путь к вершинам духовности и, как выяснилось впоследствии, в большую литературу. Путь, исполненный горечи и лишений. Сам Он, величайший из посетивших эту юдоль поэтов, был и беднейшим. Лисицы имели норы, и птицы небесные – гнезда, а Сын Человеческий не имел где преклонить голову. Не Святым ли Духом – духом скитальчества, нищеты, самоотрицания, самоуничужения – жива поэзия христианского мира; поэзия в том пронзительном смысле слова, в каком она только и может ею считаться. На русском Парнасе сей дух витает особенно ощутимо. Тут беден едва ли не всякий. Из именитых скитальцев достаточно вспомнить безумного Константина Батюшкова, разменявшего бытие по пятидесяти городам от Тобольска до Лондона, или бездомного Велимира Хлебникова. И гениальные самоубийцы Владимир Маяковский, Марина Цветаева, Сергей Есенин в рекомендациях не нуждаются. [...] Лет десять назад я сменил ее [обстановку] так основательно, что инерции обновления хватит мне до глубокой молодости. Сначала я уехал из Москвы в Вену, где русский образ существования сменил на австрийский, а после отправился в Мичиган и австрийский сменил на американский. В ходе этих разъездов сменил три вида на жительство, три круга друзей и подруг, четырех дантистов, гражданство, диету, сколько-то пар ботинок и брюк, несколько мировоззрений, отношение к Израилю и Вьетнаму, к Голливуду и Уотергейту, к феминизму и гомосексуализму в целом. Сменил даже имя. В России был Александром, в Америке выдал себя за Сашу. Словом, легче перечислить, чего не сменил. Во-первых, и в-главных, я верен роду занятий. Я все пишу, а конца все не видно. [...] Типичные жертвы экзистенциализма, они [писатели] жалуются на одиночество и отчужденность, алкоголизм и мегаломанию, а сочинение прозы сравнивают с каторжными работами на рудниках, на галерах, со страстями роженицы и марафонца. Одно из самых тонких сравнений предложила Майя Каганская. Жизнь наедине с написанным, точнее – с пишущимся словом – это эмиграция, сказала она, эмиграция из жизни. [...] Каждый, кто сравнивал западные стихи с подлинными стихами, написанными в тоталитарных странах [...], вероятно, испытал своеобразное ощущение: это не варианты одного искусства, а как бы два разных его вида. То, что на Западе – забава или в лучшем случае исповедь на фрейдовской кушетке, на Востоке все еще является делом жизни, а нередко и смерти. На Западе слушатели поэтов – другие поэты, и то не всегда: на Востоке поэзия – с великим риском для своего автора – преодолевает изоляцию и отчуждение. Так говорит Томас Венцлова, литовский поэт. Подобно своему земляку, польскому поэту Чеславу Милошу, он живет в Америке. Здесь же гражданствует русский поэт Алексей Цветков. А эссэистка Майя Каганская и новеллист Юрий Милославский поселились в Иерусалиме. Сотни прозаиков и поэтов из стран Восточной Европы оказались в странах Западной, в Соединенных Штатах, Канаде, в Израиле. Это люди, выбравшие свободу. Свободу творческую и личностную, которой здесь так много, что ее забываешь ценить. Родившимся здесь она дается бесплатно. А им, рожденным в неволе, приходится платить и тут. И тоже недешево. Будучи писателями, то есть эмигрантами по натуре, по духу, они теперь стали эмигрантами и в национальном смысле. Они оторваны от своей нации, от привычной среды, а главное – от своего читателя. [...] Сегодня в России есть улицы Тургенева, Достоевского, Гоголя, Куприна и других писателей, предпочитавших жить вне ее – подолгу или всегда. В прошлом веке эмиграция стала у нас доброй традицией. Тогда же в российской литературе явилась проблема лишних людей. Так называли мятущихся героев дворянского, как правило, происхождения, не нашедших себе места в обществе, несозвучных своей эпохе. Ныне дворянского сословия у нас не существует. А в новой российской словесности не существует лишних людей. Они рассеялись, как дым их дуэлей, со всеми своими проблемами. Зато возникла проблема лишних писателей. Они несозвучны тоже. Однако не столько эпохе, сколько режиму. Лишние писатели не вписываются в рамки идеологии. У них беда: у них совесть, и они не могут молчать. Лишние писатели России – это те самые, что выбирают свободу – в речи и на письме – и, продолжая вековую традицию, уходят в прекрасное далеко и долго. Страна богата талантами».

maggiore spazio. In *Gazibo* in particolare, oltre al compositore italiano, sono molti i volti o le tipologie di «erranti» richiamati: dopo i già citati *vagantes*¹, seguono in conclusione i nomi allusivi di «pan matafij» e «pan ogin'skij» con cui si appellano reciprocamente due voci sotto il *gazibo* [II: 83, 84] e dietro ai quali si possono indovinare Tito Flavio Giuseppe² (37-100) e Michał Kleofas Ogiński (1765-1833)³. Il primo fu un importante storico e scrittore romano di origine ebraica, autore di opere dedicate alla storia degli ebrei, che lasciò Gerusalemme – da qui l'aggettivo «левантийц» nella strofa 83 – per trasferirsi nella capitale dell'impero. Riconosciuto per il suo talento e intelletto, fu apprezzato dai romani e l'imperatore Vespasiano gli conferì infine la cittadinanza romana. Il secondo è stato invece un importante diplomatico e politico della *Rzeczpospolita* e dell'impero zarista. Nel 1794 partecipò alla cosiddetta rivolta di Kościuszko contro l'influenza russa, ma, una volta che questa fu repressa, scelse la via dell'esilio in Francia, dove cercò invano di conquistare il favore di Napoleone rispetto alla causa della confederazione polacco-lituana. Ci riprovò dall'altra parte con il nuovo imperatore russo Alessandro I, che lo nominò senatore nel 1810: gli sottopose il cosiddetto «piano Ogiński», ma gli avvenimenti del 1812 infransero i suoi progetti. Ogiński si disinteressò gradualmente alla politica, scegliendo infine di trascorrere gli ultimi anni di vita in Italia (è sepolto a Firenze). Ma egli non passò alla storia solo come attore politico, anzi: Michał Kleofas Ogiński fu un rispettato compositore di musica romantica, autore di una *polonaise* che porta il suo nome⁴. Nella strofa in cui sono richiamate le due personalità «migranti», Ogiński è descritto come ancora preoccupato per i destini della sua Polonia, mentre «pan matafij» si presenta come un individuo tanto «integrato» anche linguisticamente, da non essere riconoscibile nemmeno dall'accento:

погодите, вы разве и к нам захаживали, пан матафий,

¹ Si possono aggiungere alla lista delle figure erranti anche quelle romantiche dello zingaro e del pirata, associate all'aritmico: si tratta di personaggi per definizione apoliti, immortalati in poesia da Puškin (*Cygane*, 1823), García Lorca (*Romancero gitano*, 1928), Espronceda (*Canción del Pirata*, 1830).

² In russo il suo nome è tramandato come Iosif ben Mattafija, ovvero figlio di Mattia.

³ Anche Michail Egorov propone queste due interpretazioni per i due nomi citati [b. Egorov 2012a: 193]. Tuttavia, osserva che queste letture possono essere solo supposte, poiché nulla ha una unica e precisa interpretazione nell'opera: «*Gazibo* è costruito in modo tale che il lettore si trova sempre in una situazione non di conoscenza, ma di supposizione» («*Газибо* построено так, что читатель всегда находится в ситуации не знания, а предположения») [b. Egorov 2012a: 194].

⁴ Anche lo zio, di altrettanta fama come politico (ed esiliato), Michał Kazimierz Ogiński (1729-1800), si diletta di musica e arte: apportò delle importanti modifiche all'arpa, perfezionandola. Diderot incluse nella sua *Enciclopedia* un articolo di Ogiński dedicato a questo strumento. È possibile che Sokolov alluda allo stesso tempo a entrambi citandone il cognome.

бродил, ваша милость, бродил, заодно и мову освоил,
звучите просто перфектно, усердие, полагаю, имеете, увлечены,
хоть, казалось бы, что вам, вольному левантийцу, в абракадабре нашей
славянской,

а как же, сударь,
желаешь скитаться по-человечески,
чтобы заботу и уваженье тебе оказывали, знай языки:
безязыкому в горнице не постелят [II: 83]

признаться, немного завидую:
вы ведь изгнанник без всяких границ,
а мне
столько лет уж в отечество путь заказан,
и, знаете, словно бы затуманивается оно всё больше,
нет чёткого разумения, что там теперь да как,
не тревожьтесь, за одером как за одером, пан огиньский,
сиречь, в аккурат, как за бугом¹:
нивы, с вашего позволения, печальные², шляхи пыльные,
но зато какая пылкая шляхта³,
да и мещанство, в сущности, лихорадит:
у всех воспаление польскости, посполитость речи,
причём, все куда-то спешат, поминутно встречаются, расстаются
и только и слышишь повсюду:
чешч, чешч [II: 84]

Ogiński e Matafij rappresentano due facce del destino di chi emigra, scisso tra la memoria di casa e l'afflato cosmopolita⁴. Essendo questi due i nomi dietro cui si celano le

¹ Di nuovo vengono utilizzati i nomi dei fiumi al posto della toponomastica come in [II: 3], quando si dice che Scandello varca il Reno e si stabilisce sull'Elba. L'espressione «за бугом» potrebbe giocare qui sull'assonanza con il colloquiale «за бургом», all'estero.

² «Нивы печальные» si ritrova nella poesia *V doroge* di Turgenev.

³ La *szlachta* era la classe nobile del regno polacco. In questi versi si costruisce un fitto gioco di parole e assonanze: «шлях» è un termine ucraino-bielorusso che indica una strada, tendenzialmente sterrata, di campagna (non a caso qui sono «polverose»); ad esso si collega per associazione fonica la *szlachta*, così come all'aggettivo «пыльные» quello relativo alla nobiltà polacca, «пылкая», che a sua volta richiama la successiva «polonesità» («польскость»). Infine, la *Rzeczpospolita* polacca diviene, sempre per assonanza, un'intraducibile «посполитость речи»: il termine *pospolitye* identificava i contadini che tra Cinquecento e Seicento vivevano nella zona dell'odierna Ucraina settentrionale, quando l'area era parte della *Rzeczpospolita* polacca.

⁴ Nel già citato saggio *Portret* lo scrittore presenta implicitamente alcuni esempi a lui noti di queste «tipologie» di migranti; racconta ad esempio di una conversazione con l'amico Valerij Afanas'ev, pianista e scrittore, che gli chiese il perché della sua irriducibile decisione a non abbandonare la lingua russa: «La mia limitatezza linguistica è per lui incomprensibile», commenta («Моя лингвистическая ограниченность ему невнятна»). Solo Vladimir Nabokov è riuscito, secondo Sokolov, a superare la barriera linguistica e acclimatarsi effettivamente nel nuovo contesto; ma, sottolinea lo scrittore, in questo lo ha evidentemente aiutato la biografia che lo vide anglofono fin dall'infanzia: «Ma come imparare a scrivere in una lingua straniera? E non lettere, non annunci, non articoli, sebbene anche questi si debbano imparare a scrivere; ma prosa o poesia. La storia dell'emigrazione russa fino a non molto tempo fa conosceva soltanto uno scrittore che vi sia riuscito. E questo è stato Vladimir Nabokov» («Но как научиться писать на чужом языке? И – не письма, не заявления, не статьи, хотя их тоже; но прозу

voci in chiusura di *Gazibo*, prima di salutarsi all'albeggiare del giorno, sembra che a narrare le storie dell'*izjaščnoe* siano stati tutto il tempo proprio loro: due voci «extraterritoriali», per dirla con George Steiner, che ricordano quella posizione particolare da cui ha scritto e scrive Sokolov – e, come lui, la sua generazione e quelle precedenti e future di artisti che riconoscono, pur dolorosamente, solo nell'arte la propria nazione. Cantava Bulat Okudžava in una canzone richiamata allusivamente proprio in *Gazibo* [II: 40] che «Mozart non sceglie la propria patria» («Моцарт отечества не выбирает»). L'arte è apolide e l'artista è eternamente migrante, sembra ribadire Sokolov con *Triptich*: non conosce settorialità, limiti, barriere, né riconosce nazionalità; parla e ascolta semplicemente la lingua del mondo, che interpreta e riproduce. Da qui il plurilinguismo, la pluridiscorsività, la pluristilisticità e ancora il rimando continuo ad altre sfere dell'arte e del pensiero di questo «romanzo enciclopedico e cosmopolita» dello scrittore.

***Filornit*: essere un autentico esteta**

La terza e ultima parte di *Triptich* si distingue in apparenza dalle precedenti: non vi sono più voci intrecciate, ma un'unica voce, appartenente a un personaggio a prima vista tradizionale – il *filornit*. Questo personaggio – ed è lui stesso a definirsi tale («а, так вот я, оказывается, какой персонаж» [III: 7]) – lavora presso un museo non di belle arti, ma di belle creature («в музее ты подвизался изящных [...] / но не искусств, а существ» [III: 64]¹), una *Kunstkamera*, ma non per forza quella pietroburghese, nominata nel testo solo a titolo di esempio. Egli è il sorvegliante della sala degli insetti, ma si presenta come un *filornita* nato, amante degli uccelli, come dice il neologismo creato *ad hoc* da Sokolov, costretto suo malgrado ad osservarli solo dalla finestra e dal balcone di questa sala:

прирождённый, истинный филорнит,

или поэзию. История русской эмиграции до недавнего времени знала лишь одного писателя, сумевшего это сделать. То был Владимир Набоков») [Sokolov 1986a: 31].

¹ Si noterà che le informazioni sul *filornita* vengono date alla spicciolata nel corso delle novantanove strofe (si veda il numero di strofa delle citazioni riportate); non tutto viene spiegato subito, ma diviene noto solo con l'avanzare del flusso del discorso.

прозябающий в насекомой комнате,
экая грустная контрадикция,
согласитесь [III: 84]

Si tratta di una «triste contraddizione», per lui che vede negli insetti delle creature inferiori ed è incapace di apprezzarle. Egli interpreta le cose del mondo in termini entomologici o ornitologici: insofferente verso la propria grafia, egli vede nei suoi caratteri latini un porcellino di terra (*armadillidium vulgare*) e in quelli cirillici una scolopendra («твоя латиница смотрит мокрицей, / кириллица – сколопендрой» [III: 9]), benché entrambe le grafie tentino di imitare («мимикрировать» [III: 9]) per velocità – di scrittura, evidentemente – il falco (*sokol*): «с поспешностью [...], / с околосоколиной» [III: 10], un gioco di sonorità palese attorno al cognome di Sokolov.

Quello che ingenuamente poteva essere interpretato come un eroe tradizionale svela però ben presto la propria ambiguità. Il filornita – definito da Michail Egorov come il «narratore narcisista»¹ di *Triptich* [b. Egorov 2012b] – parla in realtà di sé non solo in prima persona ma, come evidente dalle citazioni qui riportate, anche in seconda, lasciando al lettore l'insoluto dubbio che in realtà ci siano altri interlocutori. Quel che il filornita inscena è un monologo teatrale, dove egli dà voce a personaggi diversi, incarnando più ruoli, come spiega lui stesso:

и рассуждая в том же ключе,
по лицам то есть,
по некоторым, что ли, ролям,
нельзя не заметить, что так получается гармоничней,
поскольку летá
в данной версии клонят не столько к прозе²,
сколько к изящной драме,
что, разумеется, замечательно,
ибо причастность к такому искусству,
пусть даже и отвлечённая,
дорогостоя, стоит,
а что же не замечательно [III: 11]

¹ Effettivamente il filornita ha un'alta idea di sé e sottolinea il suo sentirsi distante dai semplici sorveglianti del museo, suoi colleghi: «и если вы думаете, будто меня / с теми лицами что-то связывало или сближало, / то ничего подобного, / мы не более чем раскланивались, / и кроме пространства присутствия / общим у нас был лишь краткий момент эпохи» [III: 28].

² È evidente la citazione dall'*Onegin*: «Лета к суровой прозе клонят, / Лета шалунью рифму гонят, / И я – со вздохом признаюсь – / За ней ленивей волочусь» (capitolo 6, strofa 43).

«Questo è in ogni caso un teatro», insiste poco oltre («это всё-таки театр» [III: 18]) e, ricordando la rosa che è una rosa che è una rosa di Stein, riafferma che «il teatro, / come è noto ad ogni Gertrude, / è proprio un teatro / è naturalmente un teatro, / è indubbiamente e univocamente un teatro»¹ [III: 19].

Paradossalmente, si tratta di un «teatro della ragion pura intitolato a immanuel k» («в заведение имени иммануила к, / на театр чистого разума» [III: 22]), dove le circostanze non sono importanti, tanto meno il pubblico; in barba a Kant, tempo e spazio sono solo provvisori e fugaci, perché, come già ribadito in *Rassuždenie* e *Gazibo*, dal punto di vista dell'eternità il qui e ora non hanno alcun significato. Esiste solo quello che il filornita definisce un «continuum virtuale», in cui tutte le epoche e tutte le latitudini sono mescolate, coesistono e si intersecano («точнее, не тут, а там, / в виртуальном континууме» [III: 5])².

A calcare questo teatro, tuttavia, il filornita non sembra essere solo. L'avvio di questa sezione pare infatti mettere in scena un incontro che si rivela essere fondamentale per la maturazione di «esteta» del protagonista, perché questo è, in fondo, l'amante degli uccelli, afferma Sokolov:

Il filornita è di quegli esteti che vengono chiamati artisti senza tele, poeti senza versi. Scrive, ma non su carta: scrive nello spazio della sua immaginazione. Pensa che la sua vocazione sia quella di contemplare gli uccelli, ammirarli. Il suo starsene seduto sullo sgabello [sul balcone della sala, *NdT*] può essere considerato come una sorta di performance; è un maestro della contemplazione estatica delle bellezze di questo mondo, non è forse un ammiratore dei valori zen?³

¹ «а театр, / как известно любой гертруде, / есть именно театр / есть, естественно, театр, / есть несомненно и однозначно театр».

² Palisandr Dal'berg parlava così dell'assenza del tempo, del tempo sospeso: «Il Nontempo è nocivo, esiziale. Corrode la struttura della narrazione fino alla torpida irriconecibilità. E assieme allo stesso Palisandr smettiamo di distinguere in quale delle sue incarnazioni si trovi» [Palissandreide: 363-364] («Безвременье вредно, губительно. Оно разъедает структуру повествования до мутной неузнаваемости. И вместе с самим Палисандром мы перестаем понимать, в какой из его инкарнаций все это случается» [Palisandrija: 573]).

³ «Филорнит из тех эстетов, которых называют художниками без картин, поэтами без стихов. Он пишет, но не на бумаге, а в пространстве своего воображения, он считает, что его призвание - созерцать пернатых, восхищаться ими, его посиделки на табурете можно рассматривать как своего рода перформанс, он мастер любования красотами мира сего, да не поклонник ли он дзенских ценностей?» (Intervista 2.8 in Appendice). Sokolov in questo passaggio cita testualmente una strofa di *Filornit*: «у него призвание созерцать пернатых, / [...] наконец, просто-напросто восхищаться ими» [III: 83]. La meditazione dallo sgabello ricorda quella di Palisandr Dal'berg davanti ai cactus: «Inutile aggiungere che provavo assoluta reverenza e adorazione per queste piante e al loro cospetto ero pervas* dal dolce spirito della memoria. Mi capitava di stare sedut* per ore su uno sgabello di fronte all'aiuola, contristandomi per ciò che non si era compiuto» [Palissandreide: 374] («Нужды нет

La prima battuta di *Filornit* sembra riprodurre il discorso diretto di una signora ispanica, definita solamente come «невзрачная» (sgraziata, poco attraente):

Arrepentíos,
советовала невзрачная в чём-то тусклом,
плиссе ли, гофре,
вроде какого-то, что ли, пеплума,
в комнатах появляясь [III: 1]

Arrepentíos, dice soltanto; «покайтесь», tradurrà più avanti in russo conservando il sottotesto biblico (Mc 1: 15) [III: 23]. La figura è addolorata, infelice e pare avercela con il filornita: «что касается глаз, / то они были очи, / и были они ненастны, скорбели, / посверкивала в них укоризна» [III: 2]. È l'unica visitatrice domenicale del museo che si permette di disturbare il sorvegliante nella sua ammirazione degli uccelli dal balcone. Non lo fa tuttavia con la voce; la donna, la «secca señora» («худощавая та сеньора» [III: 25]), non si esprime a parole, ma attraverso l'elettricità dei propri *chakra*, attraverso i fluidi della *kundalini*¹:

причём посетители были столь деликатны,
что ни вопросами,
ни пожеланиями доброго чего-либо,
ни звуками своих инфлюэнц и простуд
вашим свиданиям не мешали [III: 79]

только невзрачная,
по воскресным являясь дням,
кундалинила нудно [III: 80]

Chakra e *kundalini*: si utilizzano due termini sanscriti che afferiscono alla tradizione indiana tantrica e che hanno goduto anche nel mondo occidentale di un grande successo grazie al diffondersi della pratica yoga, delle opere della Società teosofica, dei più recenti movimenti New Age, e che sono stati pure approfonditi dal lavoro di psicanalisti come Carl Jung, che nel 1932 a Zurigo organizzò una serie di seminari sulla *Psicologia del Kundalini-Yoga*. È interessante notare come in lingua

говорить, что я почтительно обожало эти растения, мемориально благоговело пред ними. Бывало, часами просиживало я на табурете у клумбы, грустя о несбывшемся» [Palisandrija: 588]).

¹ «она говорила молча, / что называется, речью не уст, но фибр, / или, как пишут в брошюрах по запредельному, / электричеством чакр, / флюидами кундалини» [III: 4]. La *kundalini* è l'energia divina che riposa in ogni corpo; risvegliandosi, questa energia schiude e attiva i *chakra*, non a caso in genere raffigurati come fiori di loto.

sanscrita entrambi i lessemi richiamino l'idea del cerchio, della circolarità (nel caso della *kundalini*, l'immagine del serpente avvolto su se stesso): un motivo ricorrente nell'opera sokoloviana, dove ogni cosa è legata ed «è già stata nel futuro» [I: 39]. Tuttavia, la prima volta che il filornita traduce in parole il comunicare silenzioso della donna attraverso questa sua energia interiore [III: 4], egli sottolinea anche che questi termini – l'elettricità del *chakra* e i fluidi della *kundalini* – sono quelli che si leggono solitamente «negli opuscoli sul *zapredel'noe*» («так пишут в брошюрах по запредельному»): sul metafisico, il sovranaturale, lo straordinario, l'esoterico. Il filornita quindi abbassa il significato sacrale di questi concetti, alludendo all'uso che se ne fa nella cultura di massa, alla mercificazione e commercializzazione delle pratiche yoga e delle filosofie orientali, la cui terminologia base si è fatta quasi un brand.

Il filornita sostiene di essere l'unico in grado di comprendere il linguaggio esoterico della signora, e questo in virtù della propria fine sensibilità: «я понимал, я улавливал, / потому что вполне был для этого чуток, тонок» [III: 26].

Solo in seguito diverrà finalmente noto il motivo del rimprovero della *señora*:

покайтесь, не пожалеете,
ибо это, наверное, вы,
лично вы умертвили всех этих изящных [III: 80]

La donna è addolorata alla vista di tante belle (*izjaščnye*) creature senza vita e vede nel sorvegliante la causa della loro morte. Lo conferma in un'intervista lo stesso Sokolov:

La donna sgraziata, se vuole vederci un qualche simbolo, si può considerare un simbolo della compassione, della solidarietà verso la natura¹.

Quella che può a prima vista sembrare una «normale» conversazione tra due «normali» personaggi scopriamo presto svolgersi in silenzio: il filornita risponde educatamente («благовоспитан») alla donna in un buon castigliano dalle tinte latine², eppure senza proferire parola, tacendo («молча и на хорошем кастильском [...] / с

¹ «Невзрачную, если Вам хочется видеть в ней некий символ, можно рассматривать как символ сочувствия, соболезнования природе» (Intervista 2.9 in Appendice).

² Il dettaglio può essere legato alla scelta della parola *arrepentíos*, il verbo dalle reminiscenze bibliche che ripete la donna al filornita. Questo termine infatti compare nella versione latinoamericana della Bibbia e non in quella spagnola. Ad esempio, il versetto 1: 15 del vangelo di Marco riporta nella prima versione «у diciendo: El tiempo se ha cumplido y el reino de Dios se ha acercado; arrepentíos y creed en el evangelio», mentre nella seconda, quella spagnola, si legge: «El tiempo se ha cumplido: el Reino de Dios está cerca. Conviértanse y crean en la Buena Noticia».

латинским уклоном» [III: 81]). In silenzio il filornita si discolpa per la morte degli insetti – ci sono degli specialisti, spiega, che si occupano di ciò («существ умерщвляют люди особого склада: / учёные, специалисты» [III: 82]) – e confessa le sue pene di amante degli uccelli costretto a osservarli solo dal balcone della sala dedicata agli insetti. In silenzio la *señora* lo rimprovera e lo spinge a guardare alla propria situazione da un diverso punto di vista:

не предавайтесь унынию¹,
улавливал ты беззвучный ответ,
потому что те насекомые, что крылаты,
разве они по-своему суть не птицы [III: 85]

Gli insetti alati sono a loro modo degli uccelli, ovvero possono risultare anch'essi oggetto di ammirazione e contemplazione; sono anch'essi creature che hanno raggiunto la propria perfezione con la creazione, come si diceva al principio, in *Rassuzdenie*. La modalità di pensiero della canna pensante era allora stata scelta dalle voci proprio perché l'acutezza, la profondità del pensiero di questa creatura del mondo vegetale, tanto fragile quanto flessibile, poteva servire loro da esempio; essa lo aveva infatti già capito allora:

и [тростник] понял, что так как творением завершён,
то по-своему совершенен, и что существа,
что мелькают в среде его, существа типа птиц,
насекомых типа, которые, в общем-то,
всё мельтешат, всё мелькают,
они совершенны тоже и тоже поэтому
более или менее зябки и зыбки, знобки и хрупки
и с ним одинаково одиноки [I: 40]

La signora quindi esce, lasciando il filornita a osservare pensoso la sua camminata fuori di scena: così come la vedova in *Gazibo* si trasformava in mosca, ora la donna sgraziata – anch'essa una vedova, si accenna² – diviene un uccello, un grazioso airone che incede per la laguna veneziana e viene cantato dai gondolieri:

из музея она удалялась,
и статью, и поступью,
и надменной усмешкой напоминая ту,

¹ Si veda la nota 2 a pagina 164.

² «она соблюдает обет безмолвия, / обретаясь при этом / в приюте для малоимущих вдов, / чьи мужа / из чужих не пришли палестин, / из каких-нибудь не возвратились походов» [III: 47].

которую гондольеры адриатических вод
столь умело воспели в одном из своих эротических ариозо [III: 87]

la-la-la-la, мол,
la-la-la-la,
ragazza piccola mia [III: 88]

мы говорим, разумеется,
про болотную венецианскую выпь
botaurus stellaris,
сравнительно небольшую, понурую,
но при этом весьма грациозную цаплю,
чьё сизое оперение отликает лиловым [III: 89]

La metamorfosi è avvenuta: e cosa può ostacolare il lettore, se ritiene, nel vedere nella *señora* in parte proprio quella mosca, quella *mucha-mujer* di *Gazibo*, che ora, come liberatasi di un peso, rinasce a *vita nuova*, come una fenice («словно бы некие фениксы, возрождаемся к *vita nuova*», si diceva in *Gazibo* [II: 76]), sotto forma di elegante uccello? È ripreso qui il motivo della trasformazione, della metamorfosi che giunge infine a legare tutte le ultime strofe di *Filornit*, e di conseguenza di *Triptich*. Sparisce infatti improvvisamente il *filornita* e con lui l'ambientazione del museo, mentre il discorso si concentra su questo airone dell'Adriatico, sulla cui livrea si riflettono cangianti, come madreperla e tormalina [III: 91-94], le luci della Venezia notturna e festiva: quelle del lampione lungo la riva e dei fuochi d'artificio del Carnevale, quella lampeggiante di una boa e infine quella effimera (e pasternakiana) di un fiammifero – nuovamente è ribadita l'importanza delle liste precise e accurate¹. Sono sorgenti luminose temporanee, precarie, instabili, così come i loro riflessi sulla laguna e sull'uccello. Sono luci e ombre che si mescolano vicendevolmente, morendo e rinascendo, che si rendono scenografia adatta per la comparsa del personaggio che traghetta la lettura alla conclusione. Appare infatti in queste ultime strofe la figura di un gondoliere-cicerone² tale e quale a Celentano («вылитый челентано, / наш чичероне» [III: 96]): è suo il fiammifero che, usato per accendere una sigaretta, si riflette sull'airone. Questo gondoliere viene dall'isola-cimitero di san Michele («смурный курилка с острова святого микеле» [III: 95]); egli, spiega altrove Sokolov, «si alza di

¹ «однако в данные воспоминания вкралась оплошность: / касаясь источников света, / вы не включили в их перечень / спичку нашего чичероне» [III: 95].

² Cicerone, l'autore latino, è richiamato in *Rassuždenie*: «o tempora» si legge in latino nella strofa 25, un rimando diretto alla celebre locuzione «O tempora, o mores» contenuta nelle *Catilinarie*.

notte dalla tomba per fare un po' di esercizio, riscaldarsi, socializzare con i turisti, si annoia lì sull'isola»¹. Per lui la morte non rappresenta la fine, una costante in Sokolov. *Triptich* termina con il commiato tra questo personaggio surreale e alcune voci, sue clienti, che egli ha condotto sulle soglie di una trattoria veneziana:

наш челентано сказал нам негромко:
ciao,
и мы отвечали почтительно:
arrivederci [III: 99].

È una conclusione che non ha il sapore della fine: si può immaginare che il gondoliere si risveglierà altre notti e tragherà nuove voci e, dopotutto, il loro *arrivederci* non è certo un addio. Le novantanove strofe di cui consta *Filornit* lasciano quindi il discorso come sospeso e proprio questa cifra è per eccellenza quella dell'imperfezione, dell'apertura verso l'infinito, del cerchio schiuso e non concluso².

Triptich si apre allora con un discorso sul metodo del ragionare, del creare e si conclude con il componimento, scritto non su carta ma nel «continuum virtuale» [III: 5], di un esteta calato all'interno di una sala che è concretizzazione spaziale del Leitmotiv più e più volte ripetuto nell'opera: «перечислять так перечислять», enumerare e così enumerare. Si tratta di uno spazio in cui gli insetti – creature perfette [I: 40], o meglio proprio *izjaščnye* [III: 64], al pari di tutte le altre, se si ragiona secondo lo stile delle canne pensanti [I: 36] – sono elencati, ordinati, catalogati e messi in mostra per i visitatori presenti e futuri. Sono in fin dei conti creature tanto degne quanto gli uccelli: hanno solo raggiunto stadi diversi di evoluzione, di metamorfosi; anche la mosca può divenire in un'altra vita un grazioso airone. Lo avevano infatti già annunciato le voci radunate nel *gazibo* notturno: ogni creatura è destinata a rinascere continuamente, come una fenice, a vita nuova [II: 76], portandosi dietro un piccolo bagaglio di memoria, spesso dolorosa, nel «campo della contemplazione interiore» [II: 63]. E quale luogo poteva risultare migliore del «giardino polifonico» [II: 82], della natura edenica,

¹ Sokolov, inoltre, ci tiene a specificare come questo gondoliere non sia assolutamente Iosif Brodskij, ma piuttosto potrebbe essere un qualsiasi grande artista sepolto sull'isola di San Michele, da Ezra Pound a Stravinskij a Djagilev. «Короче, курилка с Микеле – не Бродский, а некий профессиональный гондольер, который восстаёт по ночам из гроба, дабы немного размяться, погрести, пообщаться с туристами, скучно ему там, на острове» (Intervista 2.9 in Appendice).

² Novantanove sono anche notoriamente i nomi (o attributi) di Allah: in *Triptich* l'atto della nominazione (nelle liste, ad esempio) di ogni oggetto, creatura e fenomeno è rivestito di un'aura pressoché sacrale.

polimorfica, sempiterna, rigogliosa per ricordarlo? Il tempo presente è un palcoscenico teatrale, la cui rappresentazione è sfuggente, peritura; il tempo grande è un'eternità non misurabile, in cui ogni cosa si riavvolge su se stessa e torna a vivere. È l'eternità della notte, del giardino, delle stelle – un tempo sospeso che comunica musicalmente attraverso quelle voci che si prestano a leggerlo e a esserne strumento di rifrazione.

PARTE TERZA

Words? Music? No: it's what's behind
James Joyce

Любите живопись, поэты!
Nikolaj Zabolockij

CAPITOLO CINQUE

Triptich e la musica: le voci come strumenti

Proust e la musica: ecco una coppia ricca di suggestioni e certamente ispirata da qualche segreta rima che anela di scoccare. Lo sa il lettore, che alla musica ha pensato con riconoscenza durante le sue più memorabili «journées de lecture» proustiane. E maggiormente lo sa il critico che, per quanto deliberato al più intransigente *purismo*, per quanto deciso a ricorrere col massimo di parsimonia e di pudore, e solo per casi estremi, alle metafore musicali, si è vedute crollare a una a una tutte le sue riserve e ragioni: ed ha accettato, a proprio completo vantaggio, di fare un'eccezione per Proust [d. Debenedetti 1982: 99].

Così Giacomo Debenedetti nel 1928 apriva il suo prezioso studio sul ruolo della musica per Proust e in Proust. Si trattava di un lavoro, come sottolinea lui stesso, a suo modo pioneristico, che sceglieva di svincolarsi dal «purismo» dei letterati e dei critici, e di gettare dei primi, ma saldi ponti tra il mondo della letteratura e quello della musica, tra il verbale e il sonoro. La «diffidenza [...] per lungo tempo ha accompagnato ogni tentativo di comparazione fra le arti», osserva Roberto Russi, e lo stesso Claudio Guillén, autore della pietra miliare della comparativistica letteraria (*Entre lo uno y lo diverso*, 1985), «metteva [...] apertamente in guardia dalla comparazione interartistica, indicandola semmai come pertinente all'estetica» [c. Russi 2018: 2].

Eppure, non si può affatto dire che nella storia della cultura occidentale siano mancati esempi di interazione tra le arti. La *mousiké téchne* (l'arte delle Muse) indicava presso i greci una triade indissolubile di musica, poesia e danza; fino al IV secolo a.C., ovvero fino alla diffusione della tecnologia del libro e quindi alla nascita di una poesia per la lettura, verso e canto erano inevitabilmente connessi [c. Pala 2015: 2].

Con l'avvento del libro la poesia per musica non è certo scomparsa; ha continuato a esistere e rinnovarsi tra madrigali, ballate, canzoni, fino a giungere sul palco dell'opera. E cosa dire del rapporto con la musica di scrittori come Joyce (e le sirene del suo *Ulysses*), Kafka (e il violino del suo *Verwandlung*), Mann (e la sonata nel suo *Tonio*

Kröger)?¹ Per il mondo russo, bisogna poi aggiungere, il sincretismo fra queste arti sembra fin dalle origini una prassi, come ha ben illustrato Ugo Persi nel volume *I suoni incrociati* (1999):

La letteratura russa, che quasi sempre si accompagna alla filosofia, quando addirittura non la supporta [...], non introdurrà mai il motivo musicale con funzione autonoma o puramente edonistica. Si può dire che il motivo musicale vi è connaturato a quello etico-filosofico, e che per questo anche in una poesia apparentemente poco significativa si celano motivi che vanno ben al di là della rappresentazione di un diletto mondano, per approdare a valori di più ampio interesse culturale, sociale e storico [c. Persi 1999: 58].

Riporta Persi le parole di Vladimir Odoevskij (1803-1869), il primo autentico musicologo russo², che qui ribadisce la naturale unitarietà di arti e saperi: «chi conosce una sola disciplina, non la conosce affatto», poiché «in ogni oggetto della natura si manifestano tutte le scienze insieme» [c. Persi 1999: 74].

I rapporti tra poesia e musica in ambito russo – rapporti che hanno interessato tutti i grandi nomi della letteratura, da Puškin a Lermontov³, da Gogol' a Tolstoj – sono

¹ Scrive a riguardo Roberto Russi: «Nel celebre capitolo XI dell'*Ulysses*, ad esempio, ciò a cui Joyce vuol dare rilievo è “the ability of the mind to process multiple streams of information simultaneously”. Ecco dunque che il riferimento ai procedimenti compositivi e alla struttura della fuga in musica è utile per focalizzare l'attenzione sul principio della simultaneità. Così l'intertesto musicale non si presenta come il fine della pagina joyciana, ma come un mezzo, attraverso il quale viene motivata una precisa strategia letteraria, da leggere in diretta relazione con la tecnica dello stream-of-consciousness che governa l'episodio e gran parte dell'intero romanzo. Allo stesso modo si potrà finalmente parlare di forma-sonata per il *Tonio Kröger* di Thomas Mann, senza tirare in ballo presunte quanto improbabili convergenze strutturali, ma in quanto metafora tra le più adatte e immediate per descrivere il principio di contrasto, sviluppo e ricapitolazione caratteristico del testo. Lo scrittore infatti, proprio nel riproporre gli elementi cardine del racconto, fa sì che il protagonista acquisti una consapevolezza nuova e un nuovo punto di vista sulla realtà. In un altro testo pieno di musica, la novella *Tristan*, concepita sulla falsariga della poetica wagneriana, Mann utilizza una serie di motivi adatti a essere ripetuti e variati. Questo procedimento crea un insieme di unità testuali che si denotano tanto per essere elementi costitutivi della trama desunti da una tecnica propria della musica, quanto – e direi soprattutto – per la forza che esercitano sul lettore, inducendolo alla scoperta di sempre nuove possibilità di senso e piani di interpretazione che possono, così, non essere espressi in modo esplicito dalla scrittura» [c. Russi 2018: 5].

² Primo trattato russo di estetica musicale si può invece considerare *Skul'ptura, živopis' i muzyka* (*Scultura, pittura e musica*; 1827) di Dmitrij Venevitinov: l'autore qui elegge la Musica ad arte più elevata delle tre, diretta ancella della Poesia; si ricorderà che anche Nikolaj Gogol' è autore di un testo di poco successivo dallo stesso titolo, pubblicato all'interno dei suoi *Arabeschi*. Il vero pensiero estetico-musicale russo nasce però, secondo Ugo Persi, solo più tardi, in seno alle osservazioni di Odoevskij e Neverov in merito all'importanza del problema del rapporto fra poesia e musica, a partire dalla prima rappresentazione di *Una vita per lo zar* di M. Glinka nel 1836 [c. Persi 1999: 61]. È il caso di aggiungere inoltre che l'idea dell'unitarietà delle arti, musica compresa, venne riaffermata nell'Ottocento anche dalle correnti filosofiche ispirate all'idealismo tedesco, che ebbero successo in diversi circoli intellettuali russi, come ad esempio quello formatosi attorno a Nikolaj Stankevič.

³ Per quanto riguarda Puškin, nota Ugo Persi che nella piccola tragedia *Mozart e Salieri* la musica occupa solo uno spazio relativo per quanto riguarda il soggetto, imperniato piuttosto attorno alla tragedia umana, all'invidia, al genio; eppure, quest'opera «si esprime» in termini musicali: «credo non vi siano dubbi sul

così stati oggetto di numerosi studi critici: ad Aleksandr Blok nel 1972 venne dedicata un'intera raccolta di articoli dal titolo *Blok i muzyka* e già nel 1918 era uscito un più breve, ma originale lavoro – soprattutto per i tempi – di Michail Alekseev, *Turgenev i muzyka*¹. Al poeta simbolista, in particolare, veniva naturale percepire l'arte in maniera sincretica: l'uso del colore (legato anche a un'«affinità elettiva» nei confronti del pittore Vrubel') e del suono (lo spirito della musica, «дух музыки») sono per lui essenziali elementi della poetica, della sua filosofia della cultura². Nel luglio del 1919 Blok terminava la prefazione a *Vozmezdie (La nemesi)* – poema il cui «elemento unificatore», scriveva Eridano Bazzarelli, è proprio il «tema musicale» [d. Bazzarelli 1986: 146] – e ricapitolando brevemente gli eventi degli anni 1910-1911 si soffermava al principio su tre morti, quella di Vera Komissarževskaja, Michail Vrubel' e Lev Tolstoj: in un solo anno, il 1910, vengono a mancare tre volti simbolo del teatro, della pittura e della letteratura (per l'ultimo Blok parla di «человеческая нежность, мудрая человечность», tenerezza umana, saggia umanità). Non solo: il poeta afferma poco oltre che tutti i fatti di quel biennio, per quanto diversi tra loro, hanno per lui un certo senso musicale, formano tutti insieme un «unico movimento musicale» (музыкальный напор) che dà colore all'epoca. L'espressione del ritmo di quelle vicende era, secondo Blok, il giambo³ [d. Blok 1980: 4,

fatto che tale tecnica possa essere solo quella del contrappunto», afferma [c. Persi 1999: 139]. Sempre di contrappunto parlava Andrej Belyj in relazione a *Borodino* di Lermontov, poeta per il quale la musica incarnava a suo modo il motivo a lui caro della dannazione e della redenzione [c. Persi 1999: 160, 170].

¹ Turgenev viene definito da Ugo Persi, in particolare, «fino alle porte del Simbolismo, il grande propagandista della musica in letteratura» [c. Persi 1999: 280]. Tra i contributi dedicati al rapporto tra poesia e musica offerti dalla slavistica italiana si ricorda inoltre il volume, uscito postumo, di saggi (o, piuttosto, appunti per saggi) di Angelo Maria Ripellino, curato da Rita Giuliani, intitolato *L'arte della fuga* (come quell'opera che lo slavista si prefiggeva di scrivere, ma che non realizzò mai), titolo che, rimandando all'opera di Bach, sottolinea la perenne tendenza del filologo-poeta a spaziare in campi artistici diversi.

² In questo egli è il figlio naturale della filosofia pitagorico-platonica (la musica delle sfere celesti), dell'opera di Schopenhauer e Nietzsche (la sua «nascita della tragedia dallo spirito della musica»), della sensibilità romantica e, non da ultimo, del nuovo teatro musicale sintetico di Wagner; da tutto questo deriva quella che in *Golosa skripok* (1910) il poeta definisce l'«orchestra globale» (мировой оркестр), simbolo dell'unità armonica dell'universo.

³ Scrive Blok nella prefazione: «Il 1910 significa la morte della Komissarževskaja, la morte di Vrubel' e la morte di Tolstoj. Con la Komissarževskaja scomparve la nota lirica sulla scena; con Vrubel', il titanico mondo individuale dell'artista, la folle tenacia, l'insaziabilità di ricerche condotte ai limiti della demenza. Con Tolstoj, morì la tenerezza umana, la saggia umanità. [...] Tutti questi fatti, che si direbbero così eterogenei, hanno per me un significato musicale unitario. Io sono abituato a giustapporre i fatti di tutti i campi della vita (accessibili alla mia vista in un dato periodo), e sono sicuro che tutti assieme danno sempre vita a un unico movimento musicale. Credo che l'espressione più semplice del ritmo di quell'epoca, quando il mondo – che si preparava ad avvenimenti inauditi – stava sviluppando i suoi muscoli fisici, politici e militari, con tanta assiduità e tanto metodo, sia il giambo. È probabilmente per questo che venni attratto anch'io – che da tempo ero incalzato per il mondo dalla sferza del giambo – dall'idea di lasciarmi andare alla sua onda elastica per un tempo più prolungato» [d. Blok 1980: 4,6].

6]. Non sarebbe passato troppo tempo perché un altro grande poeta, Osip Mandel'stam, chiamasse una sua raccolta «il rumore del tempo», *Šum vremeni* (1925). La musica si fa per loro espressione di quello che appare ancora indicibile, ineffabile attraverso altri linguaggi: la musica scandisce il tempo e si fa sentire in maniera più nitida quando questo è attraversato da cambiamenti tragici, sconnessi, caotici. Per dirla con Henri Meschonnik, il ritmo è capace di produrre una semantica precisa, una «significanza» [c. Meschonnik 1982: 216], ed è un metronomo impetuoso e spietato nella Russia post-rivoluzionaria.

Un campo in cui le relazioni e gli scambi tra le due arti si manifestano nitidamente è quello terminologico: ritmo per l'appunto, ma anche Leitmotiv, motivo, timbro, frase, per arrivare al contrappunto citato dalle voci di Sokolov (come anche l'armonia, «гармония первый сорт» [II: 12], «непременно случится гармония» [III: 62]) – musica e letteratura parlano talvolta la stessa lingua¹. Theodor Adorno, analizzando la sociologia della musica e la funzione di quest'ultima in rapporto all'ideologia, descriveva la musica come simile al linguaggio, pur senza esserlo [c. Adorno 1962]. Lotman distingueva il testo verbale in quanto discreto da quello non verbale in quanto non discreto, ma sottolineava la continuità tra i due e il loro continuo scambio nella storia della cultura europea: la poesia stessa, sosteneva, è composta da uno strato primario discreto e da una sovrastruttura di momenti non discreti [c. Lotman 1992: 207]. Wittgenstein, il filosofo per eccellenza del linguaggio, in un frammento dei suoi appunti editi postumi parlava così di un pezzo di Josef Labor, un brano che «parla»:

Denke dran, wie man von Labors Spiel gesagt hat «Er spricht». Wie eigentümlich! Was war es, was einen in diesem Spiel so an ein Sprechen gemahnt hat? Und wie merkwürdig, daß die Ähnlichkeit mit dem Sprechen nicht etwas uns Nebensächliches, sondern etwas Wichtiges und Großes ist! – Die Musik, und gewiß *manche* Musik, möchten wir eine Sprache nennen [c. Wittgenstein 1984: 538].

Certa musica si può a buon titolo chiamare lingua, dice Wittgenstein.

¹ Interessante in questo senso è il lavoro di Marcello Pagnini che mette a confronto la lingua e la musica, intesa come linguaggio. Nota il critico che entrambe conoscono la distinzione saussuriana tra significante e significato, i concetti di *langue* e *parole*, di paradigma e sintagma; inoltre, in entrambi i fenomeni è presente il ritmo, ovvero la «varia ma regolare distribuzione degli accenti forti e degli accenti deboli». Scrive infine: «queste innegabili analogie logiche rendono conto d'altronde della fede che i trattatisti del Sei-Settecento nutrivano nella possibilità di redigere delle “retoriche” musicali sul modello delle retoriche letterarie» [c. Pagnini 1974: 11, 14, 23, 18].

Eppure, filologi e musicologi hanno sostenuto a lungo la reciproca estraneità. C'è voluto tempo prima che i teorici riconoscessero ciò che i poeti ripetevano da tempo: nemmeno l'opera dei romantici e pre-romantici tedeschi¹ – anche in questo caso rivoluzionaria, come per il discorso sul genere – riuscì ad accelerare di molto i tempi della ricezione critica. Non pare casuale che il termine *intermedium*, poi divenuto centrale nel linguaggio degli studi umanistici interdisciplinari del secondo Novecento, sia stato coniato nel 1812 (nel saggio *On Edmund Spenser*) da Samuel Taylor Coleridge, figura emblematica del Romanticismo inglese². Ma lo stesso ribadirono più tardi i simbolisti: la teoria delle corrispondenze di Baudelaire portava al centro la sinestesia come chiave di accesso alla bellezza. La musica in particolare, che «souvent me prend comme une mer» [d. Baudelaire 2003: 248], era per il poeta, così come per molti altri romantici e simbolisti (e, prima di loro, per gli artisti del Barocco e la loro *Affektenlehre*³), capace di esprimere l'ineffabile, in primo luogo le emozioni umane.

Negli anni in cui M. Alekseev proponeva il suo lavoro pionieristico su Turgenev e la musica, il mondo accademico russo iniziò a essere tagliato fuori dai circuiti della cultura occidentale, vittima di un progressivo e inaridente controllo ideologico che sarebbe culminato negli anni Trenta nel paradigma del realismo socialista, andando a colpire tutti i settori della vita pubblica e individuale, artistica e lavorativa. Non stupisce allora che l'accademia, da un lato e dall'altro della cortina, abbia seguito percorsi diversi

¹ Scrive Russi: «È sempre nelle opere letterarie, tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, che prende corpo un'ontologia romantica del mondo dei suoni, senz'altro molto più di quanto accadesse nella musica contemporanea. Attraverso il richiamo alla musica, infatti, la letteratura contrappone a un modello plastico e statico di arte, adatto a rappresentare solo affetti determinati, un'arte fluida, capace di esprimere un indistinto anelito infinito: non a caso sia in Wilhelm Wackenroder sia in E.T.A. Hoffmann è possibile incontrare la metafora, variamente utilizzata, del fiume di suoni, attraverso cui la percezione del lettore (o dell'ascoltatore) è introdotta in quello che potremmo definire uno spazio misto (*blended space*), una zona franca, se così si può dire, dell'attività cognitiva, in cui la musica e la letteratura possono proiettare alcuni elementi del proprio dominio realizzando una giustapposizione figurata dei due ambiti mentali (letterario e musicale) che permette loro di poter interagire creando nuove connessioni» [c. Russi 2018: 7].

² Più che di una coniazione si trattò allora di una intuitiva risemantizzazione di un lessema dell'ambito chimico che poteva, secondo il poeta, designare al meglio il ruolo dell'allegoria, ovvero l'*intermedium* perfetto tra la persona e la personificazione [d. Coleridge 1853: 247]. Si dovette aspettare oltre un secolo prima che la parola entrasse nell'uso corrente e divenisse anzi produttiva nell'analisi e teoria dell'arte: fu il manifesto polemico dell'artista Dick Higgins intitolato proprio *Intermedia* (1966) a richiamare l'attenzione sulla necessaria e naturale fluidità dei linguaggi dell'arte.

³ L'*Affektenlehre* (teoria degli affetti) era la pratica tipica dell'era barocca di organizzare l'universo dei sentimenti umani secondo il linguaggio musicale: a una determinata struttura sonora era attribuito un determinato e invariabile valore emozionale. Scrive Pagnini che «Seicento e Settecento sono ancora d'accordo sul punto fondamentale che la combinazione delle due arti, la letteraria e la musicale, producesse un effetto assai superiore a quello cui ciascuna di esse separatamente poteva ambire, essendo la musica l'appello più forte ai sensi e agli affetti, e la parola alle idee e allo spirito» [c. Pagnini 1974: 96].

e con diverse tempistiche, seppur obiettivi e risultati si possano ora, da una certa distanza, definire simili¹.

Negli anni Trenta il musicologo russo Ieremija Ioffe esprimeva la sua propensione per una concezione sincretica delle arti, per un superamento della settorialità, decisamente controcorrente rispetto al canone imposto dal realismo socialista:

La suddivisione dell'arte in settori chiusi e isolati – in letteratura, pittura, musica, scultura, architettura, ognuna con la propria specificità difesa gelosamente – è un fenomeno storico, e non una caratteristica delle arti² [c. Ioffe 1933: xvi].

L'approccio di Ioffe fu precursore di quelle ricerche che in epoca post-staliniana si orientarono più agilmente verso un avvicinamento di musicologia e filologia; un peso non secondario nell'affermarsi di una concezione «intermediale» degli studi nel campo delle arti ebbe la nascita della *kul'turologija*, che solo qui – in Urss e poi Russia – ha assunto il titolo di disciplina scientifica. Fu Jurij Lotman, i cui studi nacquero e si svilupparono a partire da questo tracciato, a parlare per primo della *poliglottičnost'* della cultura e dei suoi rappresentanti come autenticamente poliglotti³ [c. Lotman, Uspenskij 1987: 30].

Dall'altro lato, negli Stati Uniti, primo lavoro pionieristico in questo campo interdisciplinare fu quello di Calvin Brown, *Music and Literature* (1949), nel quale lo studioso, tirando le somme di una ricerca ventennale, cercava di fornire un fondamento scientifico alla disciplina della *melopoetics* o *musico-literary research*, pur mettendo in guardia dai rischi insiti nell'applicazione della terminologia musicale ad altre arti. Altra opera importante fu quella di Steven Paul Scher, che suggerì la segmentazione della disciplina in tre ampie macrocategorie di studi⁴: musica e letteratura (la musica vocale), musica nella letteratura e letteratura nella musica [c. Scher 1981: 218]. Delle tre quella generalmente meno approfondita è la seconda, ovvero quella di maggiore pertinenza

¹ Va inoltre ricordato che a influire su questa separazione tra musicologia e filologia vi è anche il fatto che la prima in Unione Sovietica (e poi Russia) si studiava unicamente nei conservatori.

² «Само деление искусства на замкнутые обособленные области: литературу, живопись, музыку, скульптуру, архитектуру с ревниво оберегаемой спецификой – исторически сложившееся явление, а не свойство самих искусств».

³ La stessa città, riflesso della cultura, è un luogo di «poliglottismo semiotico», scrive Lotman: «riunendo insieme codici e testi nazionali, sociali, stilistici diversi, la città realizza vari ibridi, ricodificazioni, traduzioni semiotiche, che la trasformano in un potente generatore di nuove informazioni» [c. Lotman 1992: 232].

⁴ Secondo Russi si tratta di «un modello di organizzazione della disciplina fra i più convincenti ed efficaci, soprattutto per l'estrema semplicità delle categorie utilizzate, ma anche per il tono poco normativo, che permette insieme grande libertà e completezza di metodo» [c. Russi 2018: 3].

letteraria. Si può infine citare il recente volume *Letteratura e musica* (2005) dell'italianista Roberto Russi, che raccoglie l'eredità di Brown e Scher e propone un'ulteriore tripartizione della macrocategoria «musica nella letteratura»: nel primo caso la composizione poetica precede quella musicale, nel secondo avviene il contrario, mentre nel terzo i due testi sono contemporanei.

Così come per la questione del genere e del canone, anche sui rapporti di scambio con le altre arti gli scrittori per primi hanno dato il loro contributo; saper maneggiare l'arte verbale non ha voluto dire per loro essere digiuni e illetterati rispetto agli altri linguaggi dell'arte. La poesia non si è certo fatta teoria della musica, non era questo il suo compito: la musica è entrata nella poesia perché si è dimostrata uno strumento adatto ad arricchirla di nuovi livelli di senso; essa ha messo a disposizione del poeta un'ulteriore gamma di alfabeti in cui potersi esprimere. Analizzare la musica in letteratura vuol dire accedere al mondo sensoriale dello scrittore, alla sua percezione dell'armonia sonora e al modo in cui la *sua* musica si fa specchio – inevitabilmente enantiomorfo, simile e diverso a un tempo¹ – delle parole.

Saša Sokolov e la musica

Mi rapporto alla lingua come alla musica
In particolare alla mia lingua
Il suono le assonanze l'eufonia sono per me assai importanti
Tuttavia il problema è che pochissimi sono in grado di leggere correttamente
i miei testi
La maggior parte non riesce a sentirne la musica²

Saša Sokolov lo esprime in maniera chiara e diretta: per il *proeta* la lingua è prima di tutto musica. Come ha affermato più volte, per lui il soggetto narrativo non è importante; a guidarlo nella composizione è la ricerca ininterrotta del suono giusto, dell'intonazione adatta, della musica della lingua – russa, s'intende, la lingua madre da

¹ Scrive Lotman: «La simmetria speculare genera i necessari rapporti di somiglianza e di differenza strutturale che permettono di creare le relazioni dialogiche»; «il raddoppiamento attraverso lo specchio non è mai una semplice ripetizione. Cambia l'asse destra-sinistra» [c. Lotman 1992: 71, 260].

² «Я отношусь к языку как к музыке / Особенно к своему / Звук созвучия эвфония весьма важны для меня / Однако проблема в том что очень немногие умеют правильно читать мои тексты / Большинство никакой музыки не слышат» (Intervista 2.1 in Appendice).

lui mai «tradita», ma piuttosto arricchita talvolta di neologismi e forestierismi per esigenze di armonia sonora.

Il soggetto: questo lato della letteratura non mi ha mai attirato. Il soggetto è una cosa artificiosa, il soggetto è una merce in vendita. Per me è importante il modo in cui funziona la lingua, questa sorta di danza linguistica. Se fossi nato in un altro tempo, in un altro luogo, in un'altra famiglia, sarei diventato compositore, perché la lingua è una delle forme della musica¹ [a. Gureev 2011: 165]

Io compongo parole. Quando vedo che delle parole non si abbinano bene, non utilizzo quella coppia o terzetto di termini. Si devono come chiamare l'un l'altro e non solo per senso, anche per suono. Questo ricorda, evidentemente, il lavoro del compositore. Forse sarei potuto essere un compositore se fossi nato in un paese musicale, sebbene la Russia certamente lo sia. Ma se fossi cresciuto, mettiamo, in Austria, sarei diventato un compositore di musica classica, avrei scritto musica sinfonica. La lingua è proprio una musica dataci dall'alto, ma spesso questo non lo apprezziamo² [a. Kočetkova 2017].

Con queste affermazioni Sokolov ribalta l'idea che sia la musica a ricordare la lingua per forme e struttura: è piuttosto la lingua, pensata in maniera «primordiale» come codice ancora privo di un contenuto (di soggetto narrativo), a essere una forma della musica. È quest'ultima l'arte primaria a cui la lingua, una volta strappati i livelli di senso che le sono stati imposti, può tornare: è con questa lingua-musica che il *proeta* «può ancora dire qualcosa di nuovo»³ [a. Podšivalov 1989: 2]. Essa, continua Sokolov nell'intervista rilasciata a Podšivalov, è sia uno strumento che una filosofia: la composizione della «danza linguistica» è parte della poetica del *proeta*. «Parto dal suono e il suono è come un seme da cui nasce tutto il resto»⁴, conclude.

¹ «Сюжет — меня эта сторона литературы никогда не увлекала. Сюжет — это надуманная вещь, сюжет — это на продажу. Для меня важно, как работает язык, этот своего рода лингвистический танец. Если бы я родился в другое время, в другом месте, в другой семье, я бы стал композитором, потому что язык одна из форм музыки».

² «Я сочетаю слова. Когда вижу, что слова не сочетаются, я просто не использую эту пару или тройку слов. Они должны как-то переключаться между собой — не только по смыслу, но и по звуку. Это напоминает, видимо, такую композиторскую работу. Наверное, я мог бы быть композитором, если бы родился где-то в музыкальной стране, хотя Россия, конечно, музыкальная страна. А если бы я вырос, скажем, в Австрии, то, наверное, стал бы классическим композитором, симфоническую музыку писал бы. Язык — это же музыка, данная нам свыше, но мы этого часто не ценим».

³ Dice Sokolov in questa intervista: «Parlo naturalmente solo della lingua, non esiste per me il tema, tutti i temi, tutti i soggetti sono stati da tempo enumerati e studiati nella teoria letteraria. L'unico campo in cui si può dire qualcosa di nuovo è la lingua. Essa è sia uno strumento che una filosofia» («Я говорю, естественно, только о языке, тематики для меня нет, все темы, все сюжеты давно изчислены и изучены в теории литературы. Единственно, где можно быть новым, это в языке. Это и инструмент и философия»).

⁴ «Я иду от звука, а звук как зерно, из которого вырастает все остальное».

Ha affermato altrove lo scrittore che «ogni *vešč'* deve suonare come una sinfonia»¹ [a. Vrubel'-Golubkina 2011]. Ma per poter apprezzare questa sinfonia verbale bisogna conoscere il suo alfabeto sonoro, è necessario saper ascoltare – una capacità rara, secondo Sokolov.

In molti non hanno affatto capito *Triptich*. E so che ciò è bene. Essenziale è capire come leggere questo testo: è tutto musicale. Molte persone, anche quelle istruite, persino gli intellettuali, semplicemente non sono in grado di leggerlo: non sentono la musica del testo. Mentre per me è questa la cosa più importante² [a. Kočetkova 2017].

Lo scrittore, al contrario, è dotato di orecchio assoluto, racconta:

Dall'infanzia ho un orecchio musicale, l'orecchio assoluto. Cantavo bene. Mi invitarono persino nel coro delle voci bianche del teatro Bol'shoj, ma rifiutai perché mi sarei vergognato davanti ai miei amici, ai compagni di scuola, che avrebbero potuto dire: ecco l'uccellino canterino, per dire. Sento davvero bene la lingua. Scrivo secondo il suono³ [a. Kočetkova 2017].

Oltre al canto Sokolov racconta di aver seguito delle lezioni di fisarmonica in «infanzia, adolescenza e giovinezza»⁴, strumento che lo scrittore ha messo in mano anche al suo primo personaggio, lo «scolaro tal dei tali», in *Škola dlja durakov*. Il padre del ragazzo nel romanzo è molto critico nei confronti del maestro⁵: e sono in tanti come lui a non saper apprezzare l'arte della musica. Tuttavia, come già osservato, nella *masterskaja* che ha dato origine a *Triptich* il suono occupa il posto preminente: la *proezija* è (come la) musica, afferma Sokolov – senza l'intonazione non si va da nessuna parte⁶.

¹ «Вещь должна звучать, как симфония». Ha aggiunto: «Il compito del maestro è mostrare le possibilità della lingua» («Задача мастера — показать возможности языка»).

² «*Триптих* многие люди совершенно не поняли. А я знаю, что это хорошо. Главное — понимание того, как нужно читать этот текст: это же музыкально все. А люди, даже образованные, даже интеллектуалы, многие просто не умеют читать — они не слышат музыки текста. А для меня это самое важное».

³ «У меня же был с детства музыкальный слух, абсолютный слух. Я хорошо пел. Меня даже приглашали в хор мальчиков Большого театра, но я отказался, потому что неудобно перед друзьями, одноклассниками, будут говорить: вон певчая птичка, дескать. Я действительно язык хорошо слышу. Я ведь пишу по звуку».

⁴ «В детстве отрочестве и юности немного увлекался рисованием музицировал на аккордеоне» (Intervista 2.1 in Appendice). Si noterà il giocoso rimando alla trilogia tolstojana in questa affermazione dello scrittore.

⁵ «Fosse per me, gli farei cambiare musica, a questi mozartini [...]; glielo spiegherei io dove si suona la tromba» [La scuola degli sciocchi: 185] («будь моя воля, они бы у меня попиликали, моцарты фиговы[...]; будь моя воля, он бы потрубил у меня где положено» [Škola dlja durakov: 244-245]).

⁶ «В проэзии, как и в поэзии, и в музыке без интонации никуда» (Intervista 2.4 in Appendice).

Dev'essere per questo motivo che Saša Sokolov nutre un'ammirazione particolare per Velimir Chlebnikov, la cui opera giudica ben più complessa della propria.

Servono un po' di anni di preparazione per arrivare a Chlebnikov. Ma ne vale la pena. E dopo Chlebnikov Sokolov sembrerà assolutamente semplice¹ [a. Podšivalov 1989: 2].

Chlebnikov, che nelle parole vedeva *zvuk* e *razum*, suono e senso, per Sokolov non è solo un modello di stile, di lingua². Egli incarna la figura del Poeta, dell'artista per eccellenza. A quanto racconta, Sokolov scopre Chlebnikov nel 1962. Nel 1985 gli dedica un breve testo, letto alla radio, per il centenario dalla nascita; si tratta del frutto dell'incontro tra le discorsività dei due poeti:

La conoscenza dell'auroscrittura di sottilissime vene [da *Kuznečik*, Il grillo; la traduzione è di A.M. Ripellino, *NdT*], di cui «prima» avevo solo sentito parlare, fu una scuola di audacia inaudita. [...] Nella mia ultima notte dentro il cappotto compresi per sempre che se si cantavano bobeobi [da *Bobeobi*, *NdT*], allora non occorre calpestare le labbra del proprio canto e ricercare eufemismi. E quando loelola boarro, ljunulula izazo, bisogna gridarlo perché sentano tutti. La scoperta mi ammaliava. Avevo voglia di pel'si pipapi. Avevo voglia di birury e gigogago [dal dramma *Bogi*, *NdT*]. Avevo voglia di alipredare [ancora da *Kuznečik*, *NdT*]. [...] Ai giovani brjusoviani dallo sguardo pallido ardente e ai giovani majakovskiani, rubizzi, meditabondi sulla vita: fate come Chlebnikov, vivete spensierati, sorridendo ridellescamente [da *Zakljatie smečom*, Esorcismo col riso; la traduzione è di A.M. Ripellino, *NdT*]. Ma create, soffrendo in tutti i modi, vagabondando in tutti i modi.

Chlebnikov. In questo destino il problema «l'artista e la società» si è espresso in tutta la sua irresolubilità. L'arte è un mezzo per conoscere le vie imperscrutabili. L'artista predestinato a peregrinare per esse è un Agasfer. Egli è un geroglifico punto di domanda vivente ed errante. Le domande che pone al mondo non hanno risposta. E quindi la sua gobba non si può correggere. L'arrivo di Agasfer al popolo mette inquietudine. E, se non apertamente, in maniera nascosta, egli è perseguitato. Per Cvetaeva: «Ogni poeta è ebreo». Per Sinjavskij: «Lo scrittore è sempre e ovunque un nemico». E, si intende, le persone più superflue di tutte le epoche non sono i Pečorin e gli Onegin, ma i Lermontov e i Puškin. Essendo un poeta per i poeti, Chlebnikov è stato e resta un superfluo tra i superflui, un reietto tra i reietti. Ma il tempo lo porta con sé. E quando sulla via dei budetljane ci sarà la festa, allora vekzagziga. E tutto il resto³ [a. Pomerancev 2013].

¹ «Нужно несколько лет подготовки, чтобы пробиться к Хлебникову. Но это стоит того. И уже после Хлебникова Соколов покажется совсем легким».

² Anche Sokolov afferma: «Non è possibile parlare della fonetica separatamente dal senso; esiste anche un concetto in linguistica, *zvukosmysl* [il termine è di A. Potebnja, *NdT*]» («Нельзя говорить о фонетике отдельно от смысла, есть и понятие в лингвистике – звукоосмысл») [a. Podšivalov 1989: 2].

³ «Знакомство с золотописью тончайших жил, о котором “до” только слухом, стало школой неслышанной дерзости. [...] В свою последнюю подшинельную ночь я навсегда осознал, что если

Ebreo, nemico, superfluo, o ancora «eretico» lo definiva Evgenij Zamjatin: questo è e deve essere il poeta, anche per Sokolov. Un individuo dentro alla lingua, più che alla società, dalla quale è guardato con sospetto e disappunto perché incompreso. Un Agasfer o un leggendario Ebreo errante (o Buttadeo), condannato – come tramanda la tradizione¹ – a portare sulle spalle la Weltschmerz. La figura compare anche in *Triptich* («удалой бутатеус» [II: 17]):

бродячий мыслитель, бунтарь, трубочист,
он трубил о нём с кровель и трубадурил с карнизов,
он вдохновенно стучался в любые двери
и, наконец, отмечает биограф, достучался:
светлого, млечного тебе пути, очарованный мыкарь,
усекновенный властями по поводу лунатизма и бреда искусством [II:

18]

Anche questo Buttadeo non conosce un destino felice, come tutti i poeti «ebrei». E come pure il *filornit* – un esteta capace di comprendere la poesia degli uccelli osservandoli dal balcone, di ammirare la musica del loro *zaum'* (appunto, la lingua futurista degli uccelli, птичий язык)², eppure infelice sorvegliante di insetti morti. Forse è proprio il fatto che questi ultimi non emettano un loro chiaro e distinto verso – in quanto corpi esanimi, in esposizione nella sala di un museo – a renderli tanto abietti (inizialmente, almeno) agli occhi del filornita. Attraverso di loro la natura non pare voler

выпеваётся бобэоби, то не следует наступать на губы собственной песни и приискивать эвфемизмов. И когда лозолола боарро, люнулула изазо, то нужно кричать об этом во всеуслышание. Открытие завораживало. Хотелось пельси пипапи. Хотелось бируры и гигогаго. Хотелось крылышковать. [...] Юношам брусоским с бледным горящим взором и юношам маяковским, румяным, обдумывающим житье: поступайте по Хлебникову, живите-ка беззаботно, усмеяльно смеясь. Но творите, всемерно мытарствуя, всемирно скитаясь. Хлебников. В этой судьбе проблема “художник и общество” сказалась со всею неразрешимостью. Искусство – средство познания неисповедимых путей. Художник, обреченный на странствия по ним, – Агасфер. Он – живой и бродячий иероглиф вопроса. Вопросы, которые он предлагает миру, не имеют ответов. А значит и эта согбенность неисправима. Явление Агасфера народу – тревожно. И если не явно, то тайно – гоним. По Цветаевой: “Все поэты – жида”. По Синявскому: “Писатель всегда и повсюду враг”. И, разумеется, самые лишние люди своих эпох – не Печорины и Онегины, а Лермонтовы и Пушкины. Будучи поэтом для поэтов, Хлебников был и остается лишним среди лишних, изгоем среди изгоев. Но время его грядет. И когда на улице будетлян будет праздник, тогда векзазига. И прочее». Il testo è stato commissionato a Sokolov da Igor' Pomerancev che nel 2013 ha deciso di trascriverlo e pubblicarlo sul sito di «Radio Svoboda».

¹ La figura conobbe una grande popolarità nei secoli, soprattutto nel campo delle arti, anche nel mondo russo (Vsevolod Ivanov, ad esempio, è autore di una *povest'* intitolata proprio *Agasfer*). Si noti inoltre che nel 2009 già Viktor Toporov aveva definito Saša Sokolov un «Agasfer russo» («русский Агасфер») in un suo breve articolo [a. Toporov 2009].

² Per Sokolov le immagini sanno essere sonore, musicali. Come si legge ad esempio nell'intervista 2.3 in Appendice, lo scrittore parla della «musica» del paesaggio della Volga invernale.

comunicare alcunché per mezzo delle sue reti sinestetiche. Comunica invece attraverso il vento e il fiume, elementi consueti del mondo sokoloviano (proprio assieme agli uccelli¹) che, come già notato da Irina Marchesini, «producono un loro suono» [b. Marchesini 2012b: 61]. Il giardino barocco di corrispondenze di Sokolov va letto allora ad alta voce (o, si potrebbe dire, ascoltato, come un audiolibro²), prestando orecchio al suo ritmo, alle sue sonorità, alla sua musica.

***Triptich* e il mondo della musica**

In *Triptich* vengono a più riprese citate opere e figure chiave del mondo musicale; inoltre, è il testo stesso a suggerire una sua lettura cadenzata, ritmica, un'interpretazione in chiave musicale. La presenza costante di rimandi espliciti alla musica – a compositori, strumenti, brani –, ma anche l'uso della terminologia specifica (spesso, quindi, in italiano³) agiscono da chiaro induttore per il lettore che noterà, leggendo e rileggendo, anche quelle allusioni inizialmente meno evidenti.

Per comodità di analisi è possibile suddividere in quattro filoni i volti della musica e le opere musicali richiamati nel romanzo: nel primo spicca la figura che funge da «metronomo» al centro del testo, il compositore Antonio Scandello; nel secondo si inseriscono tutti i musicisti e soprattutto le opere musicali che svolgono una funzione «poetica», ovvero sono termini di riferimento di alcune metafore, sono ipotesti citazionali, sono oggetto di *ekphrasis*; nel terzo si inscrivono le figure che rimandano alla tradizione della lirica cantata, quali i trovatori; nel quarto infine ci sono i poeti nella cui opera la musica gioca un ruolo fondamentale e che sono quindi, in un certo senso, precursori dell'opera sokoloviana, primo fra tutti Federico García Lorca.

¹ La presenza ornitologica nella produzione sokoloviana è stata approfondita da M. Ziolkowski e I. Marchesini [b. Ziolkowski 1987; b. Marchesini 2012b].

² Effettivamente parte di *Triptich* si può proprio ascoltare: il breve documentario girato da Maksim Gureev *A pežadž bezuprečen...* si conclude con la lettura di *Rassuždenie* da parte dello stesso Saša Sokolov. Afferma con la consueta leggerezza lo scrittore che «purtroppo si stava esaurendo la batteria [della videocamera] di Maksim e doveti leggere a ritmo accelerato» («К сожалению у Максима заканчивалась батарея и надо было читать в ускоренном темпе») (Intervista 2.1 in Appendice).

³ L'uso di termini italiani nel linguaggio specifico della musica è dovuto alla diaspora di musicisti italiani in Europa (e Russia) a partire dall'epoca barocca.

Antonio Scandello: il metronomo nel gazibo

La figura afferente al mondo musicale che assume il ruolo più significativo nella struttura dell'opera è questo poco noto compositore cinquecentesco. È il maestro Scandello infatti, al principio di *Gazibo*, a indicare le modalità di creazione del bello, che diventano per le voci una regola da seguire e mettere in pratica. Indubbiamente il suo nome, oggi pressoché dimenticato, è in *Triptich* un pretesto poetico. Si può ipotizzare che Sokolov abbia scelto Scandello proprio per questo motivo: prendere come «metronomo» di *Gazibo* un nome noto della musica europea avrebbe vincolato molto più il personaggio alla sua identità storica. Le parole di Scandello sono una sorta di incipit ad effetto per la seconda sezione dell'opera, hanno la funzione di una citazione, di un'epigrafe su cui si costruisce la riflessione e la composizione poetica delle voci nel giardino notturno. Tuttavia, è suggestivo il fatto che la vita e l'opera del compositore si intersecano nel romanzo di Sokolov con questa funzione poetica.

L'autore afferma di aver trovato informazioni su Antonio Scandello in un volume enciclopedico di musica:

Mi pare di aver letto di lui in un'enciclopedia musicale
Mi stupì la sua biografia
Pensare di nascere e crescere nella mitica e ispirata Italia, e poi nel fiore
degli anni emigrare in Germania e vivere lì fino alla fine della vita: ecco fino a che
punto possono portare il denaro e l'aspirazione agli agi¹

Antonio Scandello, nato a Bergamo nel 1517, fu un compositore, musicista, suonatore di cornetto. Nel 1549 fu invitato dal principe Maurizio di Sassonia a Dresda come membro della cappella allora diretta da Johann Walter; si tratta della Kurfürstlich-Sächsische und Königlich-Polnische Kapelle, una delle più antiche orchestre al mondo attive ancora oggi. Non era il primo italiano a farne parte e già nel 1553 lo raggiunse il fratello Angelo, timpanista. Dopo un breve soggiorno in Italia per sfuggire all'epidemia di peste, nel 1568 Antonio Scandello fu nominato maestro di cappella a Dresda, acquisendo da quel momento e fino alla morte (1580) grande fama come insegnante, compositore e

¹ «Кажется, я прочёл о нем в музыкальной энциклопедии / Меня удивила его биография / Подумать: родиться и вырасти в дивной и вдохновенной Италии, а в расцвете лет уехать в неметчину и жить там до конца жизни: вот до чего могут довести деньги и стремление к благополучию» (Intervista 2.9 in Appendice).

strumentista¹. Si tratta quindi di un artista lontano dalla sua patria, quale è Sokolov e quali sono state altre figure richiamate, come abbiamo visto, in *Gazibo* – Michał Ogiński e Tito Flavio, ad esempio.

Nel testo sokoloviano la vita del compositore è ripercorsa a grandi linee e non in maniera fedele. Scandello, bergamasco, è detto genericamente «италиец» [II: 2] e «дитя рубикона» [II: 3]. Il richiamo al Rubicone è giustificato dalla metafora che segue: «он в юности, / [...] переехал рейн» [II: 3], ovvero in gioventù varcò – novello Cesare – il Reno, per stabilirsi infine sul fiume di Dresda, l'Elba.

Il maestro, prima che compositore, è definito «прелестный уличный дискант» e quest'ultimo termine gioca qui con un falso amico del gergo musicale: *diskant* indica infatti in russo la voce bianca e non il *discanto* propriamente detto, che invece è una delle primissime forme di contrappunto medievale, che prevede, di base, uno sdoppiamento della melodia tra una voce grave e una più acuta che procedono omoritmicamente. Se il termine russo può suggerire la giovinezza del maestro Scandello e il timbro di voce di lui fanciullo, quello italiano (o meglio latino, *discantus*) riallaccia al discorso, aperto in *Rassuždenie*, del contrappunto, della composizione polifonica. Ed effettivamente proprio Scandello, come compositore, fu un autore di polifonia sacra. Nel momento di massima fioritura di questo linguaggio nasce la sua opera basata sulla Passione secondo il vangelo di Giovanni, *Johannespassion* (1561). Le sezioni corali di questa *Passio*, in lingua tedesca², si articolano intorno alla struttura, tipicamente cinquecentesca, in quattro parti, a volte ridotte a tre o moltiplicate per sdoppiamento di una di esse. È interessante notare che nell'opera la voce dell'Evangelista si distingue radicalmente dalle altre: la sua parte, solistica, è infatti in notazione non mensurale (seppur su pentagramma), quasi una salmodia, da interpretare secondo la pratica della monodia gregoriana, seguendo il ritmo scandito dalle parole. Questa scelta amplifica la natura ibrida del testo musicale scandelliano.

Oltre che di quest'opera, Scandello è autore anche del primo volume di canzoni italiane pubblicato nel mondo tedesco, ovvero *Il primo libro delle canzoni Napolitane*. Il

¹ Le informazioni sulla vita e l'opera di Antonio Scandello qui riportate sono tratte dal *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, edito da Utet [d. Basso 1988: 602-603].

² Si noti che all'epoca Dresda aveva già accolto la Riforma e la forma della passione, che in Italia fu coltivata sempre meno in quest'epoca, conobbe grande sviluppo proprio nella Germania protestante, che si era dotata, in opposizione al Cattolicesimo, di un linguaggio più confacente al nuovo ordinamento confessionale.

primo tomo della raccolta (1566) contiene canzoni a quattro voci (tra cui il discanto), mentre il secondo (1577) comprende anche canzoni a cinque voci. In *Gazibo*, una volta che il maestro ha indicato i criteri di creazione del bello, si chiude così la conversazione, con la citazione proprio di quest'opera del compositore:

то не выйти ли, точно в какой-нибудь из его канцони,
канцони а́лла наплетана чудных,
попутно оную напевая молча:
ла-ла-ла-ла, мол,
не вышагнуть ли, доннерветтер, ин ден гелибтен гартен [II: 8]

Scandello, protagonista delle prime otto strofe di *Gazibo*, è presente quindi nel romanzo con la sua vita reale e come pretesto per introdurre i successivi motivi: la scelta di chiamarlo «maestro», modello per le voci di questa sezione, non pare casuale alla luce dei dettagli relativi alla sua biografia e opera. La polifonia, l'emigrazione (a trentadue anni come Sokolov), i motivi sacri, il canzoniere (italiano in terra tedesca, come le opere di Sokolov, russe in terra statunitense) sono tutti elementi che lo rendono un volto adatto a entrare nel mondo di *Triptich*. La differenza tra lui e le altre figure della musica richiamate nel testo sta nella sua funzione attiva nell'«intreccio»: è Scandello a dare il la e il ritmo, a farsi «metronomo» della poesia cantata nel giardino notturno dalle voci.

Musica in poesia

Nel flusso del discorso, come accennato, le voci nominano spesso in maniera diretta musicisti, compositori, cantanti famosi – da Chopin [II: 73] a Monteverdi [III: 30], da Ogiński [II: 84] a Celentano [III: 96]. Inoltre, si possono cogliere in *Triptich* anche riferimenti più e meno espliciti a determinati brani musicali classici e popolari, russi e non: «наяривая радецкого, [...] / заиграли на память элизе» [II: 73], racconta ad esempio l'ufficiale, citando la *Marcia di Radetzky* di Strauss e *Per Elisa* di Beethoven. Evidenti, soprattutto per il lettore russo, sono i rimandi citazionali ad alcune romanze classiche, quali *Kalitka* e *Para gnedych*. Afferma una voce «и на самом пороге *газибо* назвать себя» [II: 10], così come si canta nella prima romanza «там, где гуще сплетаются ветки, / у беседки тебя подожду, / и на самом пороге беседки / кружева с милых уст отведу». In *Filornit* invece si legge «ты прилежный хозяин был пары гнедых» [III: 58]: come nel brano musicale, anche qui la voce continua il gioco di

parole, mantenendo implicito il sostantivo «cavalli». Obliqui, ma comunque rintracciabili sono i rimandi alla canzone patriottica tedesca *Die Wacht am Rhein* («переехал рейн / и со стражей, / сначала с третьей, потом с четвертой, / стражей этих стремнин, излук» [II: 3]) e all'inno della Germania («über, что называется, *alles*»¹ [III: 10]). Esplicitati sono i riferimenti che non sarebbero immediatamente comprensibili, come quelli alla canzone – forse *La biondina in gondoleta*, musicata anche da J.S. Mayr, L. Beethoven, R. Hahn – dei gondolieri veneziani:

гондольеры адриатических вод
столь умело воспели в одном из своих эротических ариозо [III: 87]

la-la-la-la, мол,
la-la-la-la,
ragazza piccola mia [III: 88]

Questi riferimenti musicali rivestono nel testo diverse funzioni. Se il rimando, ad esempio, a *Kalitka* e a *Die Wacht am Rhein* pare essere quello puramente citazionale, dove quindi i brani musicali sono concepiti quali ipotesti letterari di riferimento, nel caso dell'inno tedesco e del canto veneziano è possibile notare che essi funzionano come termini di paragone: in particolare, entrambi compaiono all'interno di un costrutto metaforico relativo agli uccelli.

Il filornita, commentando la propria grafia, afferma che essa ricorda degli insetti – un porcellino di terra quando scrive in caratteri latini, una scolopendra quando usa quelli cirillici. Entrambi però cercano di imitare per velocità un uccello, dice, e non uno qualunque, ma quello che, per l'appunto, sta *über alles* – il falco:

даже не просто пернатое,
а такое,
которое чуть ли не самых похвальных свойств,
über, что называется, *alles*,
летающее, на прищур дотошного филорнита,
i.e. птицелюба,
с поспешностью если не дикого голубя,
то по крайности пустельги, балобана,
с околосоколиной, коллега,
с околосоколиной [III: 10]

¹ «Deutschland über alles» è il primo verso dell'inno, che oggi non viene più cantato. L'attuale inno tedesco comprende infatti solo la terza strofa del testo scritto da A.H. Hoffmann nel 1841.

La ragazza piccola mia, invece, cantata dall'«arioso¹ erotico» dei gondolieri è l'airone, quel *botaurus stellaris*, in cui si è trasformata la donna ispanica alla vista del filornita:

из музея она удалялась,
и статью, и поступью,
и надменной усмешкой напоминая ту,
которую гондольеры адриатических вод
столь умело воспели в одном из своих эротических ариозо [III: 87]

Grazie al rimando musicale a questi testi il falco e l'airone assumono una connotazione particolare. Nel primo caso, agli occhi del filornita l'uccello rapace si eleva sugli altri in maniera orgogliosa, superba, pressoché arrogante, ovvero come la Germania nazista, che fece di quel primo verso del *Lied*, scritto quando lo stato tedesco ancora non esisteva, un manifesto di superiorità nazionale e razziale. Nel secondo caso la donna, inizialmente sgraziata («невзрачная»), diventa un airone tanto grazioso e persino sensuale da ispirare un «arioso erotico» ai gondolieri.

Infine, determinate citazioni risultano in *Triptich* «tradotte» dal linguaggio musicale al codice verbale: un caso di *ekphrasis* è quello del racconto dell'ufficiale, in cui la battaglia si trasforma in un concerto.

я проснулся, хотел успокоиться экзерсисами:
не сбылось:
гварнери мой явственно не в духах, не строит:
должно быть, денщик говорит, от сырости,
местность-то, дескать, во мгле вся [II: 71]

[...] други, ангелы,
отчего бы нам этой тусклой порой не проехать верхами вдоль
укреплений противника
и концертом щемящей музыки оно не умирить,
и:
марш-марш заливными некошенными,
марш-марш [II: 72]

и покуда, наявивая радецкого, копытили долом,
все обстояло *тре бьен*,
но едва поскакали увалами и заиграли на память элизе,
[...] туман исчез,

¹ L'arioso è la forma di canto che si posiziona a metà tra il recitativo e l'aria.

и ночь получилась такая лунная,
словно шопеновский си-минорный *нахштюк*,
опус, если не ошибаюсь, двадцать какой-то,
и кончено:
нас обнаружили и:
шрапнелью, шрапнелью,
причем беспощадно, бесцеремонно,
вы помните, старина фагот, нашу нелепую гибель [II: 73]

L'ufficiale-violinista [II: 71] agisce come un direttore d'orchestra e propone ai compagni di far breccia nelle schiere nemiche di notte con un attacco inaspettato, come un concerto di musica struggente: l'invito a marciare per la valle si fonde con la cadenzata *Marcia di Radetzky*; ma tutto si mette male quando il brano più leggero e disteso di Beethoven¹ spazza via la nebbia notturna e la notte si illumina della luna; qui *Per Elisa* sfuma nell'opera 27 n°1, uno dei notturni più noti di Chopin, dal carattere delicato e vagamente malinconico. L'ufficiale e i compagni vengono così fatalmente scoperti dai nemici².

La tradizione della poesia cantata

Come si è detto, la tradizione che lega poesia e musica è molto antica; la separazione tra le due arti è artificiale e disegnata a posteriori. In *Triptich* le voci non riconoscono barriere e settori nella creazione artistica e si rivolgono a modelli e maestri afferenti anche a mondi convenzionalmente concepiti come distanti.

In *Gazibo* in particolare sono richiamati *vagantes*, *Minnesänger* e trovatori, ovvero le figure classiche dalla tradizione medievale dei poeti-musici. Scandello è detto, in gioventù, aver lasciato l'Italia «странствуя из вагантов в зингеры» [II: 3], e le sue regole di creazione del bello si scoprono essere quelle derivanti da un antico accordo

¹ La ricreazione di immagini, scene, vicende attraverso il rimando alla musica può ricordare qui lo stile di Mandel'stam. In un passaggio tratto da *Il Francobollo egiziano* il poeta parla proprio di Beethoven: «Quando centinaia di lampioni si agitano con le scalette lungo le vie, appendendo i bemolle ai ganci arrugginiti, rinforzando le bandierine dei diesis e togliendo intiere insegne di battute asciutte, questo, si capisce, è Beethoven; ma quando la cavalleria delle ottave e dei sedicesimi con le tonache di carta, con insegne equestri e stendardi si lancia all'attacco, anche questo è Beethoven. Una pagina musicale è la rivoluzione in una vecchia città tedesca» [d. Mandel'stam: 1970: 135-136].

² Simili casi di *ekphrasis* musicale si ritrovano anche nei precedenti romanzi di Sokolov. In *Palisandrija*, ad esempio, è espressa in musica la fine della giovinezza: si paragona il corso dell'esistenza a una partitura per pianoforte, a «una marcia che trapassa a walzer e briosa scozzese» («марш, постепенно переходящий в вальс и живой экосез»); si citano, sempre in questo passaggio, Rachmaninov, Bach e Okudžava. Scrive Palisandr: «La gioventù? È scrosciata via. Come? *Appassionato*» («Молодость? Хлынула. Как? *Appassionato!*») [Palissandreide: 19-20; Palisandrija: 34-35].

cortese siglato tra trovatori e giardini, di cui egli è quindi in un certo senso profeta (per le voci) e discepolo:

договор от одиннадцатого одиннадцатого тысяча сто одиннадцатого,
заклученный меж трубадурами и вертоградами в лице голосов их,
всё ещё действует,
всё ещё говорит к нам своим куртуазным
верлибром [II: 86]

I *clerici vagantes* (o *goliardi*) sono quegli artisti erranti che si muovevano tra le città e le corti nel Basso Medioevo. La loro produzione – esuberante, vivace, dissacrante, così come spesso il loro stile di vita non convenzionale – è specchio del risveglio intellettuale dell'epoca. I goliardi sbeffeggiavano con gusto la morale e il clero, tanto da redigere delle «regole» parodiche interne al proprio «ordine» ed esaltare anche in maniera blasfema la pienezza della vita, l'amore, l'eccesso, il vino. L'opera più nota attribuita ai *clerici vagantes* è la raccolta dei *Carmina Burana*, un corpus di testi destinati proprio al canto. In generale, la poesia goliardica sviluppò schemi metrici con accenti regolari, adatti ad esser musicati.

I *Minnesänger* (in russo *миннезингеры*, da Sokolov chiamati semplicemente «зингеры», cantori) sono a loro volta figure che rimandano al Medioevo: si tratta di poeti lirici che comparvero in area germanica sotto l'influsso dei trovatori provenzali e, forse, dei *clerici vagantes*. Letteralmente «cantori dell'amore», ovvero dei rapporti ideali tra dama e poeta, i *Minnesänger* erano per lo più cavalieri e la forma poetica da loro maggiormente adottata era quella del *Lied*, da cantarsi presso le corti con accompagnamento strumentale. Scandello-personaggio, il maestro delle voci, passa quindi tra goliardi e *sänger* prima di stabilirsi come maestro di cappella e compositore a Dresda. Proprio l'aspetto amoroso – la sua ricerca affannosa di una compagna con cui condividere le gioie della vita – è in primo luogo richiamato dalla voce che ne narra la biografia:

но так как в известной сфере удачлив не был,
то часто впадал в минор,
и его объявление уведомляло [II: 3]

один италиец,
улыбчивый средних лет холостяк,
завяжет возвышенные отношения с добропорядочной,

предпочтительно в теле,
хотя опасается, что настоящим опытом таковых едва ли располагает,
ибо летá напролёт только то лишь и делал, что без конца музыцировал:
на клавикорде,
на струнных,
служил дирижером,
выпустил несколько фолиантов изысканных композиций:
спросить в нотной лавке, что возле консерватории¹,
там как раз распродажа,
и там же оставить письмо для маэстро сканделло [II: 4]

и были эпистолы, рандеву,
и одни возвышенные отношения сменялись другими [II: 5]

Sembra essere quindi un «annuncio» – un rimando giocoso alla contemporaneità – a risolvere apparentemente i problemi di cuore del maestro Scandello; un annuncio che, considerato il sottotesto della poesia lirica amorosa, può esser letto come una traduzione moderna e «abbassata» del componimento cortese di un cavaliere alla ricerca della sua dama ideale.

Scandello è però, dicevamo, anche una sorta di profeta per le voci rispetto all'insegnamento dei trovatori, al loro «accordo» con i giardini.

I trovatori provenzali sono probabilmente i rappresentanti più noti della tradizione della poesia cantata. Si tratta di veri e propri poeti lirici, consapevoli creatori di versi e armonie capaci di dare libera manifestazione alla propria sensibilità e riflessione individuale. Furono forieri di una nuova poetica che ispirò gran parte del mondo europeo; scoprirono l'io lirico e lo ascoltarono cercando di dargli una forma verbale e musicale. L'accordo siglato tra trovatori e giardini ricordato dalle voci di *Gazibo* rimanda alla connotazione amorosa che questi luoghi avevano assunto nella concezione cortese.

In questa seconda sezione dell'opera la figura del *trubadur* appare anche in altri contesti: è in particolar modo connessa a quella del *butadeus*, l'Ebreo Errante che, come è stato osservato, è per Sokolov simbolo del vero Poeta. Il Buttadeo è qui associato all'antica figura del trovatore, il poeta-musico errante per eccellenza, immortalato anche nella storia del teatro musicale da Giuseppe Verdi nell'omonima opera. Nella strofa egli è

¹ I termini *dirižer* (direttore d'orchestra) e *konservatorija* (conservatorio) non esistevano chiaramente nel Cinquecento di Scandello; Sokolov, come dicevamo, prende il compositore semplicemente come pretesto poetico, e la verosomiglianza storica è la sua ultima preoccupazione.

detto «трубочист» che «трубил о нём [об изящном] с кровель и трубадурил с карнизов» [II: 18]: uno spazzacamino che strombazza a proposito del bello dai tetti e *trobadoreggia dai cornicioni – un gioco di parole attorno alla polisemia della parola *truba*, tromba, ma anche camino (печная труба), che diviene un etimo giocoso del termine *trubadur*¹.

L'inserimento di questi rimandi alla lirica musicata funge in *Triptich* da indizio per il lettore: è questa la tradizione in cui nasce e cui si riallaccia l'opera ed è per questo che per apprezzarla, dice Sokolov, il lettore deve prima di tutto capire come leggerla: in essa «tutto è musicale» («это же музыкально все») [a. Kočetkova 2017].

I poeti e la musica

Gli scrittori e soprattutto i poeti che, non riconoscendo confini fra le arti, si approssimano in maniera naturale, istintiva alla musica con le loro creazioni verbali sono, come abbiamo notato, moltissimi nella storia della letteratura e Saša Sokolov, soprattutto con quest'ultima opera, va annoverato tra loro. Tra tutti ve ne è uno che per questo specifico scrittore da sempre rappresenta un modello per affinità elettiva, per vicinanza di sensibilità: Federico García Lorca. È stato già sottolineato nel primo capitolo, citando l'opera «grafica» di Sokolov, *Duende*, come sia duratura e profonda l'influenza dello scrittore spagnolo su quello russo: citazioni dalla sua opera si colgono già in *Škola dlja durakov*. Anche in *Triptich* si trovano omaggi al poeta. Esplicito è in *Rassuždenie* il rimando a una chitarra che piange in suo nome:

извините за мелкое любопытство, но почему
непременно сразу напомнить, а не потом,
потому что потом начинаются разные
отлагательства, проволóчки, они начинаются
и всё длятся, немало томя и мучая,
будто это не проволочки, а проволоки
душещипательных струн [I: 12]

струн какого-то инструмента из цикла
щипковых, допустим, гитары, когда не кифары
или ситара, допустим, но только при том

¹ Si aggiunga a ciò, inoltre, che «trovatore» («трубадур») e «cantore errante» («бродячий музыкант») è definito invece in *Palisandrija* Bulat Okudžava, un'altra figura del vasto pantheon musicale del mondo sokoloviano [Palissandreide: 20; Palisandrija: 36].

условии, что гитары ночной и бессонной,
бессонной и беспощадной, плачущей в честь
эвиты и анхелиты, пэпиты и рио-риты,
а также во имя друга их смуглой,
их сладкогубой, их скалозубой юности
федерико гарсиа, ай, гитары неумолимой,
плачущей а ля сарасате [I: 13]

La chitarra notturna, insonne e impietosa piange «à la sarasate»¹ «in onore di evita e angelita, di pepita e rio-rita»² e in nome, infine, di Lorca, amico della loro oscura giovinezza. Le corde di questa chitarra sono in realtà qui richiamate a mo' di metafora dello struggimento lungo e doloroso, secondo una voce, che causano i rinvii, gli indugi – una metafora che nasce inizialmente dall'assonanza tra i termini «проволочки» (indugi, ritardi) e «проводаки» (fili). Su questa immagine che lega rinvii e corde – nata quindi quasi casualmente, per volere della lingua – si innesta il rimando citazionale alla chitarra dell'omonima poesia lorchiana, *La guitarra*:

Empieza el llanto
de la guitarra.
Es inútil
callarla.
Es imposible
callarla.
Llora monótona
como llora el agua,
como llora el viento
sobre la nevada.

Nella poesia il pianto dello strumento è inconsolabile, è inutile provare a calmarla, dice l'io lirico: il suo è un pianto «senza pietà», così come si legge in *Triptich*. Inoltre, nel testo di Lorca la chitarra piange monotona nello stesso modo in cui piangono l'acqua e il vento, ovvero quei due elementi naturali che, oltre a essere onnipresenti

¹ Pablo de Sarasate (1844-1908) è stato un violinista e compositore spagnolo. Si esibì più volte in Russia: dalle impressioni prodotte in lui da questo paese scaturirono le *Canciones rusas* per violino e orchestra (Op. 49). Già in *Palisandrija* è nominato questo musicista: «Il nostro reciproco interessamento sembrava ricordare l'interessamento reciproco di una coppia di mani agitate dalla musica di Sarasate» [Palissandreide: 48] («Казалось, наша взаимозаинтересованность напоминает взаимозаинтересованность пары взволнованных Сарасате рук» [Palisandrija: 84]).

² Si può leggere qui un rimando a: Evita Perón, la cui figura è stata oggetto di popolarizzazione nella cultura non solo argentina; il personaggio di Pepita nell'operetta *Vol'nyj veter* del compositore sovietico Isaak Dunaevskij (1947) o piuttosto *Pepita Jiménez*, opera comica dello spagnolo Isaak Albéniz del 1895; la canzone *Rio-rita*, popolare in epoca sovietica. Pepita è inoltre il nome della governante bermudense di Palisandr Dal'berg nel terzo romanzo sokoloviano.

nella produzione sokoloviana, proprio in *Rassuždenie* vengono poco oltre presentati come simboli di altri due possibili stili di pensiero, oltre a quello della canna [I: 35, 36].

La chitarra è per Lorca un'immagine ricorrente, piena di significati, non di rado personificata, come in questa poesia. Lo strumento richiama immediatamente la poetica del *cante jondo*, il canto gitano della *siguiriya*, primitivo, primordiale, spirituale, che inizia con un grido terribile e continua con una frase che tende al «singhiozzo, lacrima sonora sul fiume della voce» [d. Lorca 2001: 1019]. È il canto del *Duende* per il poeta spagnolo, vicino al «trillo dell'uccello, al canto del gallo e alle musiche naturali del bosco e della fonte» [d. Lorca 2001: 1019], che «non sta nella gola», ma «monta dentro, dalla pianta dei piedi» [d. Lorca 2007: 13]. È questa l'origine della poesia autentica, della musica autentica, che qui si identificano; è l'Aleph del suono e del verbo a cui la ricerca tanto di Lorca che di Sokolov mira ad arrivare, o meglio a tornare, come a ricreare il «primo pianto» e il «primo bacio» [d. Lorca 2001: 1024]. Per Sokolov si tratta nello specifico di una devozione profonda verso la lingua, al cui dominio egli non può sottrarsi, come aveva espresso poeticamente nel 1986 nell'essai *Trevožnaja kukolka*, che Johnson ha definito «a meditation on the prison-house of language» [b. Johnson 2006a: 240].

Per lo scrittore si tratta di una ricerca indefessa che richiede precisione, come quella che metaforicamente in *Filornit* vede impegnati il poeta giapponese Otomo Tabito (665-731) e quello cinese Lu Lun (739-799) nello stabilire quale sia l'espressione più raffinata («изысканнее») tra *zdes'* e *tut* (qui):

словом, довольно, довольно о мебели,
потому что о мебели сказано совершенно достаточно,
во всяком случае тут,
или здесь,
что, возможно, изысканнее [III: 37]

как тот самый лу лунь,
чьё второе имя было юнь-янь,
начертал бы тому ли отомо табито,
если бы только знал его адрес:
сравни на досуге:
здесь,
тут [III: 38]

и, наверно, добавил бы:

не хворай,
всего тебе самого чудного,
до свидания [III: 39]

здравствуй,
ответил бы тот,
расскажу тебе следующее [III: 40]

однажды летом,
чаёвничая возле дворцовой купальни,
подле плакучих ив,
мы с императором ненароком залюбовались как ими,
так и повадками такумидори,
свивших гнёзда в их дуплах [III: 41]

при этом мы до того прониклись
очарованьем и грустью этих деревьев,
что тоже слегка опечалились, уронили руки
и постепенно склонились к мысли,
что *здесь*, вероятно, изысканнее,
нежели *тут* [III: 42]

а потом,
четыре луны спустя,
обнаружив, гуляя по парку,
что ивы наши чуть ли не окончательно облетели
и улетели последние такумидори,
мы, не сговариваясь,
склонились к её продолжению и сказали:
да, да, почему-то изысканнее,
но на сколько,
намного ль [III: 43]

скорее всего, что нет, не намного,
изысканнее, по сути, лишь несколько,
только слегка,
то есть примерно настолько,
насколько *тут*
отточеннее и утончённей [III: 44]

увидимся ли,
какое суровое море нас разделяет,
прощай же [III: 45]

прощай,
начертал бы в ответ лу лунь,

чьё второе имя было юнь-янь [III: 46]

Lo studio della lingua e la ricerca del suo principio musicale sono essenziali per il *proeta*, che proprio in questo campo può dire qualcosa di nuovo, proseguendo il cammino di altri poeti prima di lui. Il rimando iterato alla musica nel testo, attraverso la citazione di artisti e loro composizioni, suggerisce la lettura musicale dell'opera. Il riferimento d'altro canto a tradizioni diverse, quella antica e quella moderna dei poeti-musici, degli artisti del verbo che non hanno dimenticato il valore dell'armonia musicale, indica in maniera chiara la linea di continuità che Sokolov traccia tra la sua opera e la loro.

Una musica verbale

La musica non è presente in *Triptich* solo sotto forma di rimando citazionale al mondo dei compositori e delle loro opere. L'intero testo è costruito come una partitura; lessico, ritmo, sonorità afferiscono tutti all'arte musicale. La presenza iterata di termini del gergo musicale – evidenti spesso perché in italiano e corsivo, come ad esempio *piano* [I:1], *amabile* [I: 6] o *vivace* [I: 26] – sottolinea anche a livello di vocabolario l'adesione a questa arte. La lettura a mo' di recitativo invocata dalla voce al principio dell'opera (ma anche dallo scrittore stesso, che si aspetta dal lettore una lettura in «*glissando*»¹), la concretizzazione vocale del testo scritto, palesa la ritmicità dei versi: le parole, nella qualità e quantità delle loro sillabe, si fanno note, la cui lunghezza determina il ritmo della sinfonia testuale. E questo fin dalla strofa che apre *Triptich*; essa è racchiusa da versi che ospitano una serie di brevi sillabe allitteranti, che reiterano il suono e scandiscono un ritmo serrato di lettura:

типа того, что, мол, как-то там, что ли, так,
что по сути-то этак, таким приблизительно

¹ Sokolov ha affermato: «L'intonazione del mio [verso] è colloquiale, sorvola, si può e si deve leggere *glissando*» («Интонация моей [строки] – разговорная, летящая, ее можно и нужно читать *глиссандо*») (Intervista 2.9 in Appendice). Il *glissando* (o *portamento*) è una modalità di esecuzione musicale «in cui si producono rapidamente tutti i suoni intermedi compresi nell'intervallo tra due note. L'effetto è quello di una “scivolata” dalla prima nota alla seconda [...]. Nella pratica vocale, esecuzione molto legata di due note con movimento ascendente, ottenuta anticipando leggermente la seconda sulla sillaba assegnata alla prima» [c. Della Seta 2009: 86].

образом, потому-то и потому-то,
 иными словами, более или менее обстоятельно,
 пусть и не слишком подробно:
 подробности, как известно, письмом,
 в данном случае списком, особым списком
 для чтения в ходе общей беседы, речитативом,
 причём, несомненно, в сторону
 и не особенно громко, по-видимому, *piano*,
 вот именно, но понятно, что на правах
 полнозвучной партии, дескать,
 то-то и то-то, то-то и то-то, то-то и то-то
 и прочее, или как отсекали еще в папирусах,
etc [I: 1]

La prima strofa presenta in chiusura quella serie di *to-to* che funge quasi da *refrain* per *Triptich*: la particella *-to*, spesso ripetuta nei pronomi *kto-to* o *čto-to* (ma anche *te-to* [III: 29]), accompagna in un certo senso la lettura dell'opera. Aprire *Triptich* con questa sequenza cadenzata impone una certa lettura del testo: non sarà un caso che le voci dialoganti commentino poco oltre la lista qui presentata utilizzando con disinvolture proprio termini musicali, tra cui il contrappunto [I: 3-4].

La musicalità e il ritmo dati dalla ripetizione della occlusiva dentale sorda in brevi sillabe – ripetizione già presente nelle opere precedenti, in particolare come *ta*¹ – risuonano similmente nel *tà-ta-ta tì-ta-ta* citato sempre in *Rassuždenie* e tratto da una poesia di Maksimilian Vološin, *V vagone*². Tra le strofe 29 e 32 una voce descrive infatti l'iniziale lista dei *to-to* in maniera metaforica, accostandola per analogia alla «musica» del treno sui binari – non un treno qualunque, ma quello cantato da questo «poeta meridionale», il cui eccezionale secolo, continua figurativamente la voce, è volato via³ come un foglio, oltre i finestrini del vagone:

отмелькало за окнами очень *vivace*,
 живо: тá-та-та тú-та-та, тú-та-та тá-та-та [I: 32]

¹ Mario Caramitti ha osservato che questa sillaba, ripetuta soprattutto come pronomi o aggettivo femminile (*ta dama*, *ta ženščina*), porta generalmente con sé un connotato sessuale e/o fatale nei romanzi dello scrittore: si tratta di un «ritmo di morte», di una «marcia funerea del sesso» [b. Caramitti 2004: 114].

² Nel testo di Vološin è ripetuto in fin di strofa «Ти-та-та... та-та-та... та-та-та... ти-та-та...».

³ «у южного же стихотворца того замечательного / столетья, что только что, вот те на, / увлеченное ветром истории, отлетело» [I: 30]. Maksimilian Vološin (1877-1932), oltre che poeta, è stato un noto pittore paesaggista; immortalò in moltissime tele gli incantevoli spazi crimeani di Koktebel', luogo di villeggiatura molto amato anche da Saša Sokolov (è girato qui il documentario di Maksim Gureev). In *Rassuždenie*, nella stessa strofa 32, si afferma non casualmente che il «tì-ta-ta tà-ta-ta» non è tanto scritto, quanto dipinto dal poeta («живописует поэт») e il paesaggio da lui raffigurato, si aggiunge nella strofa successiva, è perfetto («а пейзаж безупречен»).

Un secolo che è volato via con la musica dei suoi protagonisti, con il *tà-ta-ta tì-ta-ta* del treno, immagine ricorrente nella produzione sokoloviana, già immortalato da Vološin a suo tempo. L'accento sulla prima sillaba del trittico sancisce l'unica lettura possibile delle sillabe: questo ritmo, concretizzato nella lettura ad alta voce, rende a parole quella musica «ferroviaria» nata inizialmente dalla lista dei *to-to* che apre *Triptich*.

Non è però solo la dentale sorda a ripetersi come allitterazione ricorrente nel testo. Le figure di suono coinvolgono tutta la struttura di *Triptich* e concatenano strofe anche distanti tra loro. Spesso determinano lo sviluppo del discorso o sanciscono l'impiego occasionale di parole straniere: è già stata ricordata, ad esempio, la *mucha-mujer* [II: 79], la donna-mosca protagonista delle visioni premonitrici dell'ufficiale, il cui adatto appellativo nasce dall'assonanza tra i termini russo e spagnolo¹. Parole e immagini sono legate così come avviene nei brani musicali, la cui sola melodia è capace di risvegliare in chi ascolta interi quadri ed emozioni. Il suono e il ritmo delle sillabe richiamano altre sillabe, cui sono connessi nuovi significanti e significati: si tratta di un procedimento tipico della produzione sokoloviana, nella quale le parole divengono fonti, sorgenti da cui sgorgano nuove immagini².

La critica si è spesso soffermata sul particolare, idiosincratico uso della lingua da parte del *proeta* Sokolov, rintracciabile già nei testi giovanili, firmati dall'Aleksandr giornalista (non ancora Saša). Si tratta di bozzetti che, come ha osservato Sergej Divakov, l'unico studioso ad oggi ad essersi occupato di questa prima produzione sokoloviana, contengono in forma embrionale una profonda attenzione rivolta alla forma, alla lingua e al gioco di corrispondenze sonore [b. Divakov 2013] – elementi che

¹ Similmente, la parola spagnola *esperar*, che viene usata dall'aritetico come sinonimo di *upovat'*, richiama l'esperanto: «следует не унывать, а как раз напротив: / а уповать, *эсперар*: / эсперанто зубрил он в бузуки-барах пирея» [II: 39]. O ancora, la scena conclusiva di *Triptich* vede le voci salutare il loro Cicerone nella Venezia notturna con un «ciao» e un «arrivederci» che sembrano essere richiamati, oltre che dal contesto italiano, anche dalla ripetizione della consonante ч (č) nelle strofe precedenti: «он чиркнул ею, едва отчалив, / отчалил – и чиркнул, / и чешуя на стопах у той, / [...] и, вылитый челентано, / наш чичероне начал прикуривать, / чиркнул – и начал» [III: 96], «короче, включите, включите, / ведь спичка, горящая в темноте» [III: 97], «иначе речь, / как-то вечером, / высадив нас у дверей трактории, / он получил свой оболос и сразу отчалил, / отчалил и тотчас чиркнул» [III: 98].

² Georg Witte ha tentato di schematizzare il movimento circolare di costruzione e decostruzione attraverso cui «nascono» le parole e i nomi in *Škola dlja durakov*: secondo lo studioso tedesco, quella che in un primo momento è una parola determinata, in una seconda fase si svuota, sciogliendosi nell'urlo, in significanti inesistenti, nel rumore indifferenziato, per poi ricomporsi infine come nuova parola, talvolta vero e proprio neologismo [b. Witte 1989: 118].

si ritrovano approfonditi e maturati nei tre romanzi. La nascita del personaggio di Veta Akatova all'interno del flusso di coscienza dello «scolaro tal dei tali» in *Škola dlja durakov – vetka akacii–vetka železnoj dorogi–Veta Akatova* – è forse il momento più citato e studiato dai critici [b. Johnson 1982: 168; b. Matich 1987: 309; b. Johnson 1989a: 168]. Ma non è questa l'unica generazione di figure e immagini attraverso meccanismi sonori. La prosa poetica di Sokolov cadenzata, ritmica e ricca di allitterazioni, figure retoriche, rime interne, paronimi è stata anche recentemente oggetto di analisi da parte di giovani studiosi, quali Siergiej Kormiłow e Noemi Albanese [b. Kormiłow 2011; b. Albanese 2017]. Anche Irina Marchesini ha approfondito in un articolo il «linguaggio proetico» di Saša Sokolov, prendendo in esame in particolare, ma non solo, *Triptich*¹. La struttura del discorso in quest'opera risulta, secondo l'autrice, «memore dell'esperienza tre-quattrocentesca bulgara», ovvero in esso la scrittura è concepita «come un continuo fluire di parole», un nuovo *pletenie sloves*² [b. Marchesini 2012b: 67]. È quella che viene definita dalla studiosa «polisemia espansa» dei lessemi a farsi custode della tradizione e ponte per un recupero dell'antica ed elegante *izjaščnaja slovesnost'*.

Tale polisemia espansa, come osserva Irina Marchesini, rende indubbiamente la lingua un generatore continuo di associazioni visive, analogie e metafore. Tuttavia, non è solo la polisemia (e quindi il significato dei segni linguistici) a creare immagini, ma spesso è anche e soprattutto il significante a dar vita a nuovi quadri visivi. La parola è creatrice in senso primordiale, già in virtù del suo solo suono. Se si guarda a *Triptich* come a una sorta di spartito nel quale si sviluppano diverse melodie, come a una specie di esibizione concertistica a più voci, allora le parole che compongono le frasi melodiche del suo discorso musicale possono essere lette come note: proprio come in un brano musicale, esse (a prescindere dal loro significato) si susseguono ritmicamente, reiterando alcuni suoni e variandone altri, aprendo a digressioni, tornando su alcuni punti, insistendo su determinati timbri. Lo stesso già citato passaggio vološiniano del treno funziona in questo senso: la lista cadenzata dei *to-to*, dice una voce, ricorda l'orario

¹ Marchesini nell'articolo analizza in particolare *Škola dlja durakov* e *Triptich* e vi individua tre macro-aree costanti: l'interesse per la tradizione anticorussa e libraria (connessa a quest'ultima, la tematizzazione della scrittura); l'inserimento di elementi del mondo naturale e del folklore (soprattutto immagini ornitologiche); il radicato sostrato religioso e biblico.

² Lo scrittore, secondo la studiosa, nella sua ricerca attorno alla lingua, «vera protagonista della sua prosa», sceglie consapevolmente di ricollegarsi alla «tradizione letteraria anticorussa, inscindibilmente legata all'elemento religioso» [b. Marchesini 2012b: 44, 39]. Marchesini cita nell'articolo anche alcune interviste da lei condotte a Sokolov, il quale conferma la presenza della tradizione nella sua opera e anzi ne sottolinea la necessità imprescindibile.

dei treni (*raspisan'e*) o più precisamente l'assonante (in russo) descrizione (*opisan'e*) di un viaggio ferroviario, come quello cantato dal poeta di quel secolo volato via:

вернее, не **расписание**, а **описание**
поездки по **таковой**, **каковое** читаем
у южного **стихотворца** того замечательного
столетья, **что только что**, вот те на,
увлечённое ветром истории, **отлетело**,
что называется, прочь, **отлетело бездумно**,
будто бы некий лист [I: 30]

Le parole e le allitterazioni si ripetono anche nelle strofe attigue, con qualche variazione: continua poco oltre la voce, ad esempio, «а лучше не **отлетело**, а что, а оно отмелькало» [I: 32]. Quest'ultimo verbo ritorna ancora più avanti, in un contesto già diverso, in una strofa a sua volta ricca di ripetizioni e variazioni, di chiasmi e parallelismi:

и понял, **что так как** творением завершён,
то по-своему совершенен, и **что существа**,
что мелькают в среде его, **существа типа** птиц,
насекомых **типа**, которые, в общем-то,
всё мельтешат, всё мелькают,
они **совершенны тоже и тоже** поэтому
более или менее **зябки и зыбки, знобки и хрупки**
и с ним **одинаково одиноки** [I: 40]

Alcune parole o espressioni fungono proprio da piccoli, contestuali *refrain*, fanno da raccordo tra melodie diverse e distanti tra loro: il lettore, ritrovando qualcosa di conosciuto, di già letto o ascoltato, si trova come guidato nella lettura. In *Filornit*, ad esempio, *arrepentíos-покайтесь* ripetuto dalla signora al filornita assieme a una serie di altri termini, anche a grande distanza tra una strofa e l'altra (qui, 5 e 23), riallaccia la melodia principale tra le varie digressioni discorsive:

arrepentíos,
в комнатах возникая и **в залах**, она говорила,
в залах и комнатах одного музея,
в их анфиладах,
музея, где подвизался **тот**,
кто всё **это тут** набрасывает,
точнее, не **тут**, а **там**,
в виртуальном континууме [III: 5]

покайтесь,
советовала невзрачная в чём-то неброском,
в залах и комнатах появляясь,
покайтесь,
говорила она своим кундалини вам и другим музейным,
что, разумеется, было ничуть не странно [III: 23]

Oltre che di raccordo, la ripetizione di strutture sintattiche simili e allitterative ha la funzione, a sua volta, di scandire il ritmo della lettura, creando delle cesure naturali e sottolineando accenti identici e diversi: «**пора поступка, пора поступления** наступила, / **ступай** же» [I: 20]; «когда вы ещё не нуждались **ни в пенсии, ни в пенсне,** / и спесивицы ваших лестниц и улиц носили **такие** танкетки, **такие** фуфайки, тужурки, / в карманах же – письма с **неволи, да** алкоголя, / **да** курево, **да** ножи» [II: 15].

Infine, *refrain* d'elezione per le voci di *Triptych* risulta essere, tra tutte le altre, l'espressione che compare per la prima volta alla strofa 27 di *Rassuždenie* e che viene poi ribadita più volte da voci diverse negli stessi termini o con qualche variazione: «перечислять так перечислять, / учитывать так учитывать» (enumerare e così enumerare, / considerare e così considerare) [I: 27]. Si tratta di un motivo che, come il ritornello di una canzone, rimarca implicitamente la ragione che lega tutte le digressioni, le immagini, i discorsi, ovvero la necessità di stilare un elenco, una lista accurata, nella quale insetti e uccelli non si mescolino erroneamente, dove ogni cosa e creatura (compresi gli errori, «оговорки», «одумки» e «оплошности памяти и фантазии»¹ [I: 48]) ha diritto di trovare posto, dove tutto sia ordinato in maniera scientifica, come conviene nei cataloghi delle collezioni museali. Sinonimia e paronimia assumono nel testo la funzione di concretizzare queste liste: le serie di termini omofoni o dal significato affine sono il risultato di questo *refrain* «prescrittivo».

но хотелось бы сразу кое о чём напомнить,
о чём же, о том, что список такого рода
подчас называют перечнем или реестром,
так прямо и называют: реестр, или перечень,
перечень, или реестр, а ещё говорят:
лист учёта, учётный лист [I: 11]

¹ La strofa che segue ne riporta infatti alcuni: «подумалось: неумолимы кифары, / а следует мыслить: неопалимы жирафы, / помыслилось: плачущее, а надо: пылающее, / почудилось: в тростниках титикаки, а ты не верь / [...] не верю, дудки-с: / в папирусах лимпопо» [I: 49].

так, наверно, в пособии по учёту и перечислению
сказано, в инструкции по таковым, в руководстве,
и, видимо, там же: мол, верно, верно тебе
говорю: перечисляй как следует, как надлежит,
деловит будь и собран, не отвлекайся, бодрись
и не мешкай, пойми и помни: перечисление
мать учёта, сестра учётчика, плюс кассира
да плюс счетовода с бухгалтером, итого:
того самого арифметика множественного числа [I: 28]

а помните, друг мой,
как в свете набережного фонаря,
карнавального фейерверка,
факела,
или, допустим, бакена
переливается на стопах её чешуя [III: 90]

вполне логично,
однако в данные воспоминания вкралась
оплошность:
касаясь источников света,
вы не включили в их перечень
спичку нашего чичероне,
смурного курилки с острова святого микеле [III: 95]

In conclusione, la scrittura contrappuntistica, a più voci di *Triptich* è guidata dalla ripetizione di suoni, parole, espressioni, strutture sintattiche. Quest'ultima impone un certo ritmo alla lettura e la accompagna allo stesso tempo, legando «melodie» diverse e distanti tra loro. L'intonazione «cantillata», in *glissando* come propone lo stesso Sokolov, di questo testo si articola nell'alternanza di voci che reiterano e variano temi e timbri, incastrando su un intreccio polifonico dato piccoli motivi che generano quadri e scene. Una propria personale «aria» più strutturata e complessa è quella, infine, che nell'ultima parte si eleva attraverso la voce di un «solista», il filornita.

CAPITOLO SEI

Triptich e il teatro: voci in scena

Nel capitolo precedente si è tentato di proporre una prima, circoscritta analisi di un aspetto trascurato dalla critica attorno all'opera di Saša Sokolov: se più volte è stato affrontato lo studio della manifesta musicalità della lingua dello scrittore, ancora inesplorato risulta il tema del mondo musicale nella sua produzione, mondo che, come egli stesso ha più volte affermato apertamente nelle interviste, gioca per la sua esperienza e sensibilità un ruolo nient'affatto secondario.

Parimenti trascurato pare il motivo, che a sua volta attraversa tutte le opere dello scrittore, del teatro, eletto a metafora, ad ambientazione contestuale di alcuni momenti narrativi o, ancora, presente quale ipotesto intertestuale. La forma dialogica del primo romanzo sokoloviano *Škola dlja durakov* ha suggerito delle fortunate trasposizioni del testo per il palcoscenico: alcune di queste traduzioni intermediali sono state, per la prima (e unica) volta, analizzate da Irina Marchesini. Nell'articolo la studiosa si sofferma prima sugli adattamenti prettamente teatrali dei registi Andrej Mogučij¹ (1998) e Stas Bulov (2011), quindi approfondisce la trasposizione ibrida in «teatro-danza» proposta da Lena Ševeleva, che ha scelto anche di far interpretare la personalità sdoppiata del protagonista a un uomo e una donna (2011); infine, oggetto della sua analisi sono i balletti di Larisa Aleksandrova (2011) e di Anna Koblova e Natal'ja Širokova, dove le personalità dello «scolaro tal dei tali» sono entrambe interpretate da donne (2010-2012)². Marchesini sottolinea l'aspetto della contaminazione di «arti diverse fra loro, come la musica, la video-arte, la danza, la pittura» che contraddistingue tutte queste trasposizioni del romanzo sulla scena:

¹ Nel 2006 il regista ha anche vinto il prestigioso premio *Zolotaja maska* per la sua trasposizione del secondo romanzo sokoloviano, *Meždu sobakoj i volkom*.

² Ci sono state molte altre trasposizioni teatrali del romanzo, tra queste la versione surreale e simbolica proposta dal direttore artistico del teatro Okolo, il regista Jurij Pogrebničko (2012), o ancora quella di Marija Zajkova, interpretata da alcuni allievi del quarto anno della scuola di arte drammatica moscovita e della scuola-studio del MChAT (2019).

Il superamento dei confini imposti dai mezzi espressivi pare esser l'unica strada percorribile per convogliare un significato altrimenti inafferrabile. Maggiore è la libertà linguistica del romanzo, maggiore sembra essere la necessità di un alto grado di contaminazione tra arti per veicolare un effetto simile [b. Marchesini 2012c: 15-16].

Questa contaminazione di arti diverse è però presente già in nuce nei romanzi dello scrittore e anch'essa può aver favorito la trasposizione del testo sulla scena. Oltre alla musica, è infatti il teatro a essere presente, in varie forme, nella prosa sokoloviana. In *Škola dlja durakov* incontriamo una vera e propria scena teatrale, nella quale le battute (e pure le didascalie) dei personaggi sono riportate graficamente come in un testo drammatico:

S. Nikolaev: andrò avanti con la lettura. Qui c'è la poesia di Dogen, un poeta giapponese zen. F. Muromcev: zen? Va bene, Semjon Danilovič, ma lei non ha specificato le date di quando è nato e quando è morto, le specifichi, per piacere, se non è un segreto. S. Nikolaev: perdonatemi, un momento e me ne ricordo, ecco, sì, 1200-1253. Ispettore tal dei tali: cinquantatré anni soltanto? S. Nikolaev: ma che anni! F. Muromcev: perché? Com'erano? S. Nikolaev si alza dallo sgabello: «Fiori in primavera, un cuculo in estate. E in autunno: la luna. Neve fredda e pulita in inverno». (Si rimette a sedere). Tutto qui.¹ [La scuola degli sciocchi: 48].

In *Meždu sobakoj i volkom* «teatro», «teatro anatomico» è definito l'obitorio e «attori» sono per il narratore Il'ja Dzyndzyrela i morti con le loro storie e tragiche dipartite². In *Palisandrija* è sviluppatissimo il sottotesto teatrale che circonda di un'aura giocosa, serio-comica tutto il mondo del Cremlino («quanti autentici talenti hanno fatto il salto dal mondo dell'arte scenica e del varietà direttamente al Cremlino»³

¹ «С. Николаев: я прочту еще, это стихи одного японского поэта, это дзенский поэт Доген. Ф. Муромцев: дзенский? понятно, Семен Данилович, но вы не назвали даты его рождения и смерти, назовите, если не секрет. С. Николаев: извините, я сейчас вспомню, вот они: 1200– 1253. Начальник Такой-то: всего пятьдесят три года? С. Николаев: но каких! Ф. Муромцев: каких? С. Николаев, вставая с табуретки: „Цветы весной, кукушка летом. И осенью – луна. Холодный чистый снег зимой“. (Садится). Все» [Škola dlja durakov: 61-62].

² «Пора нам, следовательно, в театр. В зарослях особился, под номером раз, дом горбатый. Дом-не дом, а часовня из бывших с ампутированным крестом, и растенья белеющие, ивы что ли, склонились над ней, как анатомы. А табличка старинного начертания вам сообщала: анатомический театр. Там у нас санитар знакомый дежурства нес. Задвигаемся сразу к нему в подвал: сторожуешь? показывай, давай, артистов своих. Санитар погребя нараспах – смотри, не жаль, за показы пока не взиаю. По историям заболеваний он их всех, как облупленных, знал назубок – кто отравился, кто раком сгорел, кого придавило, кто просто по глупости. Лет несолидных деваха, я помню, хранилась недели две у него» [Meždu sobakoj i volkom: 123-124].

³ «Да и вообще из мира сценического искусства, с эстрады в Кремль шагнуло немало ярких, истинных дарований» [Palisandrija: 123]. Inoltre, la prosa di Palisandr assume i tratti anche grafici del testo drammatico quando, ad esempio, inscena il dialogo tra se stesso e Bricabracoff [Palissandreide: 163-166; Palisandrija 267-271]. Poco oltre, si rivolgerà al lettore: «E alla luce del mio ascetico suggerimento,

[Palissandreide: 74]) e lo stesso Palisandr indossa diverse maschere su un palcoscenico esistenziale di sua invenzione: «Sono divenut* una figura di entità autenticamente rabelesiana», afferma – al genere neutro, scoperta ormai la propria natura di ermafrodito – con baldanzosa sicumera nell’aprossimarsi all’epilogo della sua autocronaca; «ovunque citat* e ovunque riconosciut*. Basti ricordare che al passaggio dell’autore di queste pagine la gente si girava non solo in una strada indonesiana o neozelandese, ma anche nelle valli del Tibet, anche se viaggiavo rigorosamente in maschera»¹ [Palissandreide: 398].

A rimandare al dramma, alla pièce sono quindi anche i tratti degli stessi personaggi sokoloviani e, soprattutto, quel particolare tipo di *skaz* che viene impiegato nei testi, tutti scritti in prima persona, e pertanto dal punto di vista «deitticamente impositivo» di alcuni *Perspektiventräger* [c. Nolting-Hauff 1959: 99]. Viene a mancare nella lettura la perfetta chiarezza referenziale, è ampliato l’uso dell’ellissi e degli elementi pragmatici con funzioni interattive e metatestuali, è reso più arduo il compito per il lettore di costruire inferenze. La mimesi tra realtà testuale e realtà dell’io lirico è

permettetemi di protocollare l’avventura in forma di spoglio libretto d’opera» [Palissandreide: 174]; seguono quattro brevi paragrafi introdotti da «Atto primo. [...] Atto secondo. [...] Atto terzo. [...] Atto quarto» in cui questo inaffidabile narratore riassume la propria avventura notturna [Palissandreide: 174-175; Palisandrija 283-285]. Per riallacciarsi al discorso sulla musica del capitolo precedente, si noti che la descrizione dell’atto quarto, il più breve, recita: «Lasciata cadere l’ascia, P. canta un arioso conclusivo» («Уронив топор, П. поет ариосо finale»).

¹ «Я делаюсь фигурой поистине раблезианского измерения. Меня цитируют и узнают повсеместно. Достаточно указать, что на автора строк оборачивались не только на улицах индонезийских или новозеландских весей и городов, но и в долинах Тибета, хотя путешествовало я постоянно в масках» [Palisandrija: 625-626]. Palisandr aveva infatti spiegato nel romanzo di aver iniziato a portare maschere sul volto per evitare di guardarsi allo specchio: «Nella lotta con i riflessi ha escogitato tutta una serie di trucchi. Se doveva farsi cucire da un conciatore della fortezza un cappotto di pelliccia, poteva stare per ore davanti allo specchio con gli occhi chiusi. E quando non ce la faceva più a resistere, indossava occhiali con lenti viola, per i ciechi, che chiamava “alla Omero”. Idem dal barbiere. Poi c’è stata l’idea delle maschere. Ho cominciato a portare quasi ininterrottamente delle maschere, di carnevale, da chirurgo, cappucci da boia ecc. Allora giustizia è tornata a trionfare, perché i miei riflessi hanno smesso di riconoscermi, e io di riconoscere me stesso in loro. Un totale mancato riconoscimento reciproco. O equilibrio della mente, ti ho ritrovato!» [Palissandreide: 312] («Борясь с отражениями, он придумал различные трюки. Так, пошивая у крепостного меховщика доху, он мог часами стоять перед зеркалом, не открывая глаз. А когда уставал, надевал очки с фиолетовой оптикой – для слепых, называемые им гомерическими. То же и у цирюльника. Позже возникла идея маски. Я стал почти постоянно носить всевозможные маски – палаческие, карнавальные, марлевые и т. д. Тогда справедливость восторжествовала, ибо мои отражения больше не узнавали меня, а я не узнавал в них себя. И следовательно, мы не узнавали друг друга. О душевное равновесие, я обрел тебя вновь» [Palisandrija: 493]). Inoltre secondo Palisandr, esteta del passato, gerentofilo e storico, il tempo presente e le sue emozioni non sono che simili a «un teatro di periferia, dove la recitazione è scontata e la scenografia sovraccarica, mentre solo in ciò che è già trascorso [...] palpita l’essenza» [Palissandreide: 358] («Если текущий момент с его мнимозначительностью похож в ней на периферийный театр, в котором всегда заурядно и перебор декораций, то истекший – с уже отсеченным лишним – насытно животрепещет» [Palisandrija: 566]).

totale e i testi assumono quasi una natura performativa¹, richiamando appunto il discorso drammatico. La voce del personaggio narrante definisce direttamente anche il «modo» della narrazione [c. Segre 1984: 97]; non ci sono mediazioni. Anzi, quando in *Škola dlja durakov* si inserisce la voce dell'autore – dialogante da pari a pari con il suo eroe sdoppiato –, essa non è altro che l'ennesimo personaggio finzionale (e drammatico, si può aggiungere) del testo. L'io lirico dei romanzi di Sokolov non risponde semplicemente allo schema di Todorov *Narrateur = Personnage* [c. Todorov 1976: 89]: il narratore-personaggio è fondamentale nelle sue opere perché è il vero e proprio, nonché unico, creatore del mondo in cui ci costringe, con tutti gli sforzi del caso, a entrare. Tanto che, se nel suo mondo finisce la carta (come accade in *Škola dlja durakov*), il romanzo si deve improvvisamente concludere, in perfetto stile charmsiano.

Non è difficile quindi immaginare i personaggi dei romanzi di Saša Sokolov narrarsi dalla prospettiva di un palcoscenico. Di tanto in tanto a coadiuvarli ci sono altre contestuali figure, sorte dal fluire del loro discorso, ma possiamo anche immaginarli da soli sulla scena cambiare man mano maschera e continuare, in maniera monologica e polifonica al tempo stesso, la propria personale e autoreferenziale narrazione. Questo «polipersonaggio» sokoloviano [b. Caramitti 2004: 114] assomiglia a un cantastorie o a un personaggio-simbolo dei misteri medievali, tanto che o non ha un vero e proprio nome (lo «scolaro tal dei tali»/Nimfeja) o ne ha uno cangiante e, a suo modo, parlante (Dzyndzyrela e le sue decine di varianti, ma anche Palisandr Dal'berg, nome-maschera dai centomila volti). Racconta il mondo così come lo interpreta, dalla propria prospettiva individuale, in polemica con quella socialmente imposta e accettata come «normale», caratteristica che ha anche portato la critica a parlare di *jurodstvo* nei riguardi di questi narratori² [b. Anonimo 1977; b. Karriker 1979; b. Johnson 1986a; b. Johnson 1986b; b. Simmons 1989; b. Tumanov 1994; b. Lipoveckij 1995].

¹ Si confrontino le battute iniziali, ad esempio, di *Škola dlja durakov* e *Meždu sobakoj i volkom*. Nel primo caso, il narratore si chiede «da che cosa si può cominciare», per poi decidersi e affermare «allora incomincerò proprio così» [La scuola degli sciocchi: 7]. Nel secondo caso, stilizzando il modello epistolare, il narratore chiede al destinatario di lasciarlo cominciare a raccontare – «mi permetta ora di iniziare» («разрешите уже, приступаю») [Meždu sobakoj i volkom: 17].

² Nessuno dei narratori sokoloviani rappresenta la voce dominante della società o della cultura; al contrario, essi propongono un loro personalissimo «aberrant discourse», come lo ha definito Cynthia Simmons [b. Simmons 1993: 7]. Anche la narrazione di Palisandr, futuro reggente della Russia, si ferma al 1999, anno del suo trionfale ritorno in patria e della sua conseguente incoronazione, e dopotutto, come ha osservato D.B. Johnson, benché apparentemente egli possa comunque sembrare un narratore autorevole e rispettabile, non è che una parodia dell'eroe epico che si vorrebbe: «The epic form is contaminated [...] by elements of native Russian folklore. Palisandr, far from being an intrepid or wily warrior, is a blend of two

Saša Sokolov, che già nella scelta programmatica di abbandonare il nome di battesimo Aleksandr si fa maschera d'autore, pare condividere coi suoi personaggi una concezione della vita dalle tinte teatrali: nel recente documentario *Saša Sokolov poslednij rususkij pisatel'*, lo si ricordi ancora una volta, lo scrittore si finge inizialmente un amico di famiglia, prima di rivelarsi come Sokolov in persona – un simpatico gioco di ruoli. Nel 1996 con il già citato¹ saggio-monologo *Konspekt*, Sokolov lo aveva espresso ben chiaro: la vita dello scrittore – ripercorsa qui per tappe: dalla famiglia, agli amici, all'emigrazione, inevitabile risultato del suo amore per la libertà e della scelta di divenire un «eterno studente della facoltà delle peregrinazioni» («студентом стать факультета скитаний вечным») – non è che una pièce teatrale e «quando Melpomene finalmente mi sorriderà da solo ideerò il destino dell'eroe, lo ideerò e lo interpreterò fino alla fine, teatro dell'immaginazione»² [Sokolov 1999b: 427]. La vita, per Sokolov, è per sua natura teatro; nel suo corso si recita a «soggetto» indossando una maschera sempre nuova – e, dopotutto, proprio a quest'ultima rimanda l'etimologia della parola *persona*.

classic Russian folk types: the *jurodivyj*, or Holy Fool [...], and Ivan Durak, whose bumbling quest is now thwarted by villains, now assisted by helpers. Sokolov's novel is a curious hybrid genre which draws upon the epic and folkloric forms to structure and satirize its third major component – the memoir. Addressed to a hypothetical biographer of the remote future, *Palisandrija* is the manuscript memoir of a naive megalomaniac, who rarely knows the difference between his own bizarre perceptions and (fictional) reality and is basically indifferent to such discriminations» [Johnson 1986a: 390]. I protagonisti sokoloviani sono dei reietti, degli esclusi, degli esiliati, degli «eretici» come direbbe Evgenij Zamjatin, a loro modo privilegiati, almeno in un aspetto: nella posizione capovolta, nella logica inversa della loro percezione e comprensione, nella scintilla di verità che balugina in fondo al «cannocchiale rovesciato» da cui osservano la realtà concreta. Non è quindi sfuggita alla critica questa loro caratteristica, a suo modo profondamente intrisa di cultura russa e riecheggiante, in particolare, dell'alta dignità accordata tradizionalmente allo *jurodivyj*, una figura tanto importante per la spiritualità russa da essere celebrata nella piazza Rossa, il simbolo di tutta la nazione, nella cattedrale dedicata allo *jurodivyj* per eccellenza, san Basilio. È stato l'anonimo autore della recensione giunta nel 1977 a «Russian Language Journal» direttamente dall'Unione Sovietica a sottolineare per primo l'aura sacrale che avvolge il narratore interno di *Škola dlja durakov*: «Come in ogni anima semplice, in lui vive la verità, in tutto ciò che dice [...]. Sono poeti, e per questo nelle loro parole si respira verità. Sono poeti, e per questo la loro realtà, per quanto vaga possa essere, è l'unica vera. Sono poeti, e per questo a loro si sottomette il tempo. Sono poeti e per questo eterni. Sono poeti, e per questo eternamente perseguitati. Tuttavia, per quanto deboli e umiliati possano essere, la forza è dalla loro parte» («как и во всяком простяке, в нем живет истина, во всем, что бы он ни сказал [...]. Они поэты, и потому в их словах дыхание истины. Они поэты, и потому их реальность, какой бы призрачной она ни была, – единственно верная. Они поэты, и потому им подчиняется время. Они поэты и потому вечны. Они поэты, и потому вечно гонимы. Но как бы слабы и унижены они ни были, на их стороне сила») [b. Anonimo 1977: 191, 193].

¹ Traduzioni di passi del saggio si trovano nel primo e nel terzo capitolo di questo lavoro.

² «Когда Мельпомена мне наконец улыбнется, я сам домыслю судьбу героя, домыслю и доиграю, воображения театр».

***Triptich*: un monologo polifonico teatrale**

Se per il *proeta* la lingua è musica, il modo migliore per darle corpo è allora forse metterla in scena, farla risuonare da un palcoscenico in tutta la sua forza creatrice, evocatrice di figure, immagini, quadri¹. In quel «romanzo teatrale» che è *Triptich*, per dirla con Bulgakov, le voci – che non a caso chiedono espressamente una lettura ad alta voce, a mo' di recitativo – sono strumenti, evidentemente musicali, di questa creazione.

Per quanto riguarda la sua ultima opera, è Saša Sokolov stesso a non escludere, anzi a suggerirne un'interpretazione drammatica:

In materia di teatro io, come si dice, non sono molto ferrato, ma mi immagino benissimo una interpretazione di *Triptich* su palcoscenico
Nello spettacolo possono recitare pochi attori
Oppure molti
Oppure tutti i ruoli, tutte le battute le può interpretare un solo attore
Il quale durante l'atto deve cambiare abito e maschera velocemente
In modo che sia comprensibile chi parla, sennò non è chiaro
I teatri con un solo attore oggi, nell'epoca del massimo risparmio, sono di moda
Ma l'avanguardia non si arresta su quanto raggiunto
Proprio a Mosca è comparso il teatro di un regista
Che ha abolito risolutamente gli attori
E gli spettatori ci vanno semplicemente per tacere su un tema
Assegnato loro da questo regista prima dell'inizio dello spettacolo
E insieme rilassarsi, rinfrancarsi
Il costo delle bevande è incluso nel prezzo del biglietto²

In questa risposta, tra il serio e il faceto, alla richiesta di indicare un genere, di fornire una qualche descrizione formale di *Triptich* lo scrittore si dilunga quindi sul

¹ Una semplice considerazione di carattere etimologico riporta infatti al fondamento comune da cui sgorgano la parola poetica e quella drammatica: il fare (*poiein*), l'azione (*drama*). L'*actor* stesso è, letteralmente, colui che fa, che agisce. Fare poesia, fare teatro significa creare un manufatto nella fucina della lingua, dare voce a una pulsione di edificazione verbale. La parola assume qui un proprio corpo, in quanto prodotto di un'azione creativa, scritta o declamata che sia.

² «Пожалуй, к Триптиху можно относиться разнообразно / Можно считать его трёхчастный прозой / Или мини-романом / Или конспектом романа / Или тремя пьесами для многих голосов / В театральных делах я не очень-то, как говорится, копенгаген, но вполне себе представляю интерпретацию Триптиха на подмостках / В спектакле могут быть заняты несколько актеров / Или много / Или все роли, все речи возьмёт на себя один / Который по ходу дела должен стремглав переодеваться или менять маски / Чтобы было понятней, кто есть кто, а то ведь не разумеют / Театры одного актёра нынче, в эпоху сплошной экономии, стали модны / Но авангард не успокаивается на достигнутом / Не далее как в Москве появился театр одного режиссера / Который актеров решительно упразднил / И зрители приходят туда просто помолчать на тему / Заданную им этим режиссером перед началом сеанса / И заодно отдохнуть, освежиться / Цена напитков включена в стоимость билета» (Intervista 2.4 in Appendice).

mondo del teatro, in particolare quello d'avanguardia, composto da un solo attore o «inscenato», addirittura, dal semplice silenzio – la stessa atipica modalità comunicativa impiegata dal filornita e dalla donna ispanica nell'ultima sezione dell'opera¹. Il ruolo del teatro non è per Sokolov quello di narrare qualcosa, di presentare una storia al pubblico che vi assiste; piuttosto, è sufficiente che lo spettatore abbia modo di riflettere su un tema, su alcuni motivi, in un ambiente dove possa rilassarsi e vivere una piccola catarsi a un tempo collettiva e solitaria. Per questo ai suoi occhi non sembra degno di meno valore il teatro sperimentale del silenzio, della riflessione silente. Continua lo scrittore:

Le tre parti di *Triptich* possono essere recitate una di seguito all'altra oppure a balzi, a pezzi

Come nel cinema, dove l'azione si sviluppa in scene diverse

Nel cinema o nel romanzo classico

O nella realtà

O nei sogni

Le tre parti di questa cosa sono legate da immagini che le attraversano trasversalmente

Per non parlare dello stile, del punto di vista dell'autore su fenomeni di diverso genere del passato e del presente, e tacendo completamente riguardo alla sensazione e alla presa di coscienza da parte dell'autore del caos e di se stesso in esso²

La discontinuità ammessa nella lettura e declamazione o rappresentazione drammatica di *Triptich* ricorda a Sokolov il cinema e il romanzo, i sogni e la realtà: la vita non è affatto lineare, ribadisce lo scrittore, non procede secondo una logica di causa-effetto, così come nei sogni, e nello stesso modo si comporta quell'arte che abbandona con consapevolezza il realismo o naturalismo fittizio per seguire percorsi diversi, eppur più «veri» – reti di immagini, motivi, stili, temi.

In questo senso *Triptich* non si discosta dal primo romanzo dello scrittore, anch'esso governato da associazioni libere di suoni e visioni. Soltanto, qui è sfumata, erosa del tutto la figura del narratore, sciolta in una moltitudine di voci eternee e

¹ Si ricorderà che anche l'anziana Šagane di cui è invaghito Palisandr «osserva il voto del silenzio», spinta dal «rimpianto del passato irrecuperabile» [Palissandreide: 118] («Мадам настоятельница блюдет пост молчания. [...] Сожалеет о невозвратном» [Palisandrija: 191]).

² «Три части Триптиха можно играть подряд или наперебой, кусками / Подобно тому, как в кино действие происходит то там, то здесь / В кино или в классическом романе / Или в действительности / Или во сне / Три части этой вещи связаны рядом сквозных образов / Не говоря о стиле, об авторской точке зрения на разного рода явления прошлого и текущего, и напрочь умалчивая насчёт авторского же ощущения и осознания хаоса и себя любезного в оном» (Intervista 2.4 in Appendice).

indefinite, non riconducibili ad alcun personaggio, nemmeno dall'identità scissa, ma interpretabili, a detta dello scrittore, da un unico attore dalle cangianti maschere che inscena quindi una sorta di monologo polifonico.

Le voci, strumenti del discorso in atto in *Triptich*, senza volto e senza costumi di scena, affermano loro stesse di trovarsi su un palcoscenico spoglio e creano qui ogni cosa, scenografia compresa, solo attraverso il proprio discorrere, per mezzo della parola. Si tratta di un teatro vuoto, senza palchi né buffet, senza materiali di scena e addirittura senza pubblico, poiché qui, nel «teatro della ragion pura», esso non è affatto richiesto:

просим милости,
чувствуйте как у себя или как угодно,
но только не предвкушайте вешалки,
ни вешалки, ни фойе,
ни буфета, ни лож,
ни иной немодной конкретики типа сцены и реквизита [III: 20]

их нет:
не нужны,
потому что в данном пространстве
играется не на публику, а исключительно про себя,
тем паче, что публики тоже не требуется [III: 21]

счастливчик,
вас угораздило в заведение имени иммануила к,
на театр чистого разума,
вдохновенно молчащий на всю крошечную махашунью [III: 22]

Questo teatro del silenzio, «della ragion pura», tace ispirato sulla *mahāsūnya*, il «grande vuoto» in lingua sanscrita dove ogni oggetto si dissolve e allo stesso tempo ha origine. È il vuoto di quel particolare teatro calcato dalle voci, che vi recitano per se stesse. Giocando con le famose parole attribuite a Stanislavskij¹ «il teatro comincia dal guardaroba» («театр начинается с вешалки»), Sokolov afferma che neanche quest'ultimo esiste; eppure, non cambia nulla: questo è e resta un teatro e «il teatro, / come è noto ad ogni Gertrude, / è proprio un teatro / è naturalmente un teatro, / è indubbiamente e univocamente un teatro»² [III: 19]. Per le voci, così come per lo scrittore, la vita è già di per sé un teatro: vi si recita a prescindere dall'effettiva presenza

¹ Un'altra famosa citazione di Stanislavskij, «non ci credo» («не верю»), è presente in *Rassuždenie* [I: 49].

² «а театр, / как известно любой гертруде, / есть именно театр / есть, естественно, театр, / есть несомненно и однозначно театр».

del pubblico e dalle caratteristiche della «scena». Così pure il *gazibo* si trasforma in «teatro», il discorso si fa «dramma» e le voci, guidate dalle didascalie di scena, diventano un «coro» da tragedia greca:

ведь я возник здесь не только и даже не столько как трубадур,
сколько вестник,
возник сообщить, что в раздольях присущей нам ойкумены струится
речь,
на которой наш с вами **театр**,
эта то есть беседка, этот киоск,
превосходно рифмуется с полосатым копытным полуденных стран [II:
11]

безучастно:

что-что, копытным,

одушевлённо:

вы не ослышались, сэр, копытным,

пусть, может быть, и не парно, пусть,

зато, как вскричал бы один профессор, какая гармония, вслушайтесь:

зигра – газибо,

газибо – зигра,

что верно то верно, гармония первый сорт,

словно в лучших домах акрополя при гражданине перикле,

и в сторону:

образно бормоча, не гармония, а целая физгармония,

хор, сардонически похохатывая и тоже в сторону:

если не полная филармония,

не сплошная филумения,

не филинология *а ту при* [II: 12]

а впрочем, знаете что,

а не знаете – знайте:

что это созвучие, точно так же как то наречье и вся та **публика**, что на
нём изъясняется,

и пространство, где **публика** та проживает,

тут, видимо, ни при чём,

ибо все они в настоящей вещи по сути не **фигурируют, не играют ни**

роли,

ах вот как, тем, собственно, даже лучше,

давайте же в данной связи уподобим их четырём виртуальным
эфемеридам,

что промелькнули в уме трубадура, дабы лишь обозначить своё
неучастие в нашей **драме** [II: 13]

Il teatro diventa quindi, come Discorso, una sorta di motivo intertestuale: alle sue caratteristiche, forme, elementi si appoggiano le voci per descrivere se stesse e la realtà in cui sono calate. Persino il loro modo di esprimersi ricorda graficamente un testo drammatico: sono riportate «didascalie», indicazioni paratestuali riguardanti le modalità espositive e i riflessi emotivi di chi parla («безучастно», «одушевлённо», «в сторону»). A un tempo, quindi, le voci vivono e mettono in scena un «dramma» sul palcoscenico.

Proprio a un «dramma raffinato» (*izjaščnaja drama*) tende l'epoca contemporanea, si afferma in *Filornit*¹, e per questo nel flusso del discorso si finisce per parlare di personaggi (così si definisce il filornita [III: 7]), di ruoli, di atti: «продолжение следует по **ролям** / и по **лицам**» [III: 16], «чтобы **действие**, / увлекаая и поучая, / творилось неугомонно и плавно²» [III: 17]. Nel muoversi in questo dramma raffinato che è la nostra esistenza, ripete Sokolov nel romanzo, non possiamo che interpretare determinati ruoli, indossare delle maschere.

Se la vita è già di per sé un teatro, allora l'esplicito riferirsi ad esso da parte delle voci in *Triptich* dà luogo a situazioni metateatrali. Il teatro nel teatro è una situazione classica per il mondo drammatico – per antonomasia, si può pensare all'*Amleto*, non a caso richiamato anche in *Palisandrija*, nella scena letteralmente spettacolare della fucilazione del finto Berija, del «Lavrentij simbolico» [Palissandreide: 272]:

In cortile si sentiva battere qualcosa contro qualcosa. «Tirano su le tribune per gli spettatori» mi spiega Ju.V. «Domani alle due e mezza ci sarà un'esecuzione dimostrativa di pubblico monito».

«Non la mia, oso sperare».

«No-no» il sorriso di Jurij è glaciale, «vi avrebbero avvertito per tempo. Fucileranno il Lavrentij simbolico. [...] Il biglietto omaggio lo potete ritirare dall'officiante, che ha l'elenco». [...]

«Un programma, per favore!» chiamo un bigliettaio.

«Prego» mi porge una copia con reverenza «Prendete anche il binocolo?»

«Merci, ma ce l'ho già». [...]

La parte di Lavrentij era interpretata dal maggiore delle truppe teatrali Archibald Ecuba. [...] L'orchestra ha suonato l'ouverture. La fucilazione ha avuto inizio.

¹ «летá / в данной версии клонят не столько к прозе, / сколько к изящной драме» [III: 11].

² L'atto si deve sviluppare «in maniera placida» («плавно») ovvero, si ricorderà, secondo lo stile del ragionamento del fiume descritto in *Rassuždenie*, placido e malizioso [I: 36].

Il condannato è stato spinto contro il fondale, gli hanno calato sugli occhi il colbacco da detenuto e, dopo avergli letto per la seconda volta il verdetto, hanno comandato la salva.

«Siano maledetti i parolacrociai del Grande Aldebaran!» è riuscito a gridare il Falso Lavrentij. Poi, agitate convulsamente le mani, si è immobilizzato ed è crollato. Era tutto finito. Lo spettacolo poteva dirsi un fiasco totale. Preciso e laconico nella forma, era però molto carente in quanto a contenuti ideologici, improntato a decadenti toni buffoneschi, pervaso di banalità e burocratismo.

[...] «Ma il palcoscenico è di per sé un luogo sacrificale. Tanto che non saprei proprio perché avete preso così a cuore Ecuba».

[...] «Quando si recita, convenite, è sempre un gioco. In teatro, a carte, al biliardo e nella vita. Bisogna dare sempre il massimo. Con dedizione. Trasporto. Impeto. Stare in scena come ci stava Ecuba»¹ [Palissandreide: 272-274].

Nella vita, dice Palisandr, si recita e si gioca – e si suona, verrebbe da aggiungere, raccogliendo tutta la polisemia del verbo russo *igrat'*. Insomma, ci si esibisce sia in presenza di un pubblico definito, sia in sua assenza. Vivere quindi si traduce in una inevitabile recitazione continua, la cui convenzionalità appare evidente solo se vista dall'esterno, da una certa distanza. Palisandr esperisce questo artificio drammatico dal suo punto di vista di esteta grafomane, dalla sua distanza poetica; le voci di *Triptich* lo notano nel loro ragionamento su se stesse e sul proprio ruolo. Non emerge, tuttavia, un'insofferenza rispetto a ciò, anzi: Palisandr ama la maschera e ripudia la propria immagine «nuda» allo specchio; per le voci la convenzionalità teatrale pare semplicemente una condizione propria della vita, della quale ci si può anche dimenticare, ma da cui non è possibile liberarsi:

не в чёткости, сударь, счастье,
а в чём же,
а в том,

¹ «Со двора доносились удары чего-то о что-то. “Это сколачивают трибуны для зрителей, – пояснил Ю. В. – Завтра в третьем часу состоится образцово-показательная экзекуция”. “Не моя, уповаю”. “Нет-нет, – ледяно улыбнулся Юрий. – Вас бы предупредили заблаговременно. Казнить будут символического Лаврентия. [...] Контрамарку получите у контролера, по списку”. [...] “Позвольте программку!” – окликнул я билетера. “Извольте, – учтиво он протянул экземпляр. – А бинокль не берете?” “Мерси, у меня имеется”. [...] В роли Лаврентия Берии занят был майор театральных войск Арчибалд Гекуба. [...] Оркестр заиграл увертюру. Расстрел начался. Казнимого привалили к стене, нахлобучили на глаза ему заячий арестантский треух, вторично зачитали вердикт и лишь затем дали залп. “Позор крестословам Высокого Альдебарана!” – успел вскричать Лжелаврентий. После чего он нелепо взмахнул руками и вскоре не шевелился, упав. Все было кончено. Представление определенно не удалось. Отточненное и лаконическое по форме, но выхолощенное по идейному содержанию, оно отзывалось упадническим буффо, отдавало обыденщиной и казенщиной. [...] “Да ведь сцена – место такое, жертвенное. Так что я даже не понимаю, что именно вам Гекуба”. [...] “Играть так играть, согласитесь. Играть на театре и в карты, на бильярде и в жизнь. Неистово! С полной самоотдачей! На полный нерв! Играть, как играл Гекуба» [Palisandrija: 435-439].

чтобы не обрывалась сюжетная канитель,
чтобы **действие**,
увлекая и поучая,
творилось неугомонно и плавно,
и всякого рода условности были почти незаметны [III: 17]

почти,
потому что не замечать их совсем
ни за что не получится,
точно так же как никогда не выйдет
от них избавиться, отказаться,
ибо это всё-таки **театр** [III: 18]

La vita è quindi teatro, e il teatro è per sua essenza convenzione¹. Tale è di conseguenza anche la vita. Meglio della cultura europea, che, come ha ben illustrato Bachtin, a partire dal Seicento ha costretto il teatro popolare, «carnevalesco» ai margini [c. Bachtin 1979b], lo sa quella orientale, che nel Giappone medievale diede origine a quel teatro *no*² che viene tuttora rappresentato, e che è citato proprio in *Triptich*:

смотритель случайный, прохожий,
притом далеко не здешний,
заезжий из области истинной нежности, с берегов оясио,
возможно, тот самый, что прежде был лучшим из осветителей на
театре *но*,

¹ «Teatro di convenzione» (*uslovnost'*) è la definizione data da Vsevolod Mejerchol'd per distanziarsi dalla forma drammatica naturalista del maestro Stanislavskij. Il regista nei suoi scritti sul teatro ricorda la diametrica opposizione tra Carlo Gozzi e Carlo Goldoni nel Settecento, posizionandosi apertamente in difesa del primo e della commedia dell'arte, il cui studio riteneva imprescindibile per l'educazione dell'attore. La riforma goldoniana aveva, a suo parere, inaugurato l'«inarrestabile degrado della cultura teatrale europea» [c. Mejerchol'd 2015: 15], avvicinando la scena al verosimile e inserendovi un fine didattico-morale. La distanza tra Gozzi e Goldoni è per Mejerchol'd di esempio e ispirazione nella sua personale rivoluzione del teatro: la fiaba teatrale *L'amore delle tre melarance*, manifesto polemico di Carlo Gozzi, venne presa dal regista russo a titolo per la rivista del suo studio di via Borodinskaja; sempre lui, inoltre, ne preparò anche una versione russa, *Ljubov' k trëm apel'sinam*, che servì poi a Prokof'ev per la sua opera omonima (1919). Mejerchol'd, in questo ritorno alla commedia dell'arte e al teatro popolare, ai principi conservatisi nel *balagan*, nel cabaret, nell'*überbrettel*, nel *variété*, condivide la sensibilità simbolista (si pensi al *Balagančik* di Aleksandr Blok, 1906) e, in particolare, il pensiero di Vjačeslav Ivanov: il teatro borghese nel suo estremo naturalismo si era allontanato dalla sua essenza di arte; riportare il dramma alla dimensione originale pienamente artistica voleva dire, per Mejerchol'd, innanzitutto abbandonare il sistema del maestro Stanislavskij (e il suo «не верю», non ci credo), quindi dar nuova vita a un teatro che fosse espressamente artificio. Si veda in proposito il celebre volume di Angelo Maria Ripellino *Il trucco e l'anima* (1965).

² Le rappresentazioni *no* si basano su una estrema stilizzazione di movimento, dialogo e canto. L'attore, che si muove vicino al pubblico su una scena spoglia e simbolica, indossa una maschera ed è accompagnato da coro e orchestra. Il teatro *no* non mette in scena tanto azioni, quanto emozioni, quasi allucinazioni. Lo spettatore non cerca sulla scena il verosimile; al contrario, è proprio la convenzionalità, l'artificio a sbrigliare la sua immaginazione e interpretazione. Il teatro classico giapponese non disdegna sulla scena nemmeno la presenza visibile dei *kurombo*, gli assistenti dal costume nero.

но как-то,
любясь огарком китайской спички,
сам испытал дунь-у,
впал в у-вей¹
и устроился обыкновенным зрителем из окна в клубе го [II: 33]

Un discorso drammatico?

Per aprirsi un varco nel «romanzo teatrale» sokoloviano può essere utile considerare quelle produzioni che nella storia del teatro hanno proposto una rottura radicale rispetto alle forme tradizionali, in particolare, quelle iniziative di sperimentazione e ricerca che scossero in maniera trasversale questo ambito nel continente europeo, dalla Russia alla penisola iberica, nel periodo a cavallo tra Ottocento e Novecento, la cui eredità è stata raccolta dal teatro contemporaneo. Da un lato, il rifiuto del dramma naturalista, accompagnato da una profonda contestazione dei modelli sociali e morali borghesi imperanti, dall'altro la reazione a un'atmosfera asfittica e limitante rispetto all'espressione delle emozioni, portarono in scena in quegli anni dei personaggi nuovi, più simili talvolta a fantocci e a maschere che a individui. Nella Russia pre- e post-1917, alla rivoluzione teatrale contribuì uno stravolgimento politico e sociale grazie al quale si intendeva cancellare – almeno nelle dichiarazioni – il vecchio mondo per edificarne uno nuovo. A ciò si aggiunsero i successi della psicanalisi, che favorì l'imporre di una visione del mondo come frammentario e caotico e la demolizione di una idea di realtà oggettivamente «vera»; il che si tradusse sulla scena in forme di collage, di montaggio. Inoltre, non è da dimenticare il progresso della tecnica, che anche a teatro ebbe una sua parte – si pensi, ad esempio, alla grande novità che fu l'utilizzo dell'illuminazione elettrica sul palcoscenico.

In generale, il teatro si staccava dalla rappresentazione descrittiva della realtà e diveniva un luogo di ricerca, anche filosofica, esistenziale, attorno a questa stessa realtà, alla vita, all'individuo. Più che un «divenire», lo si può forse qualificare come un «tornare a essere» uno spazio di questo tipo, nell'ottica di un recupero di una tradizione antica,

¹ *Dunwu* e *wu wei* sono termini cinesi che indicano rispettivamente «risveglio improvviso» e «non-azione» e sono afferenti alle dottrine buddiste e taoiste.

rituale, che era stata relegata progressivamente ai margini dalla cultura borghese europea [c. Bachtin 1979b]. Proprio in quest'ottica di recupero venne valorizzata, ad esempio, dal «teatro di convenzione» di Vsevolod Mejerchol'd la tecnica della commedia dell'arte. Un ruolo non secondario in questa presa di distanze dal naturalismo mimetico a favore di una nuova poetica delle corrispondenze, giocò anche la sensibilità simbolista – che in Russia ebbe il suo fulcro nella «Torre» di Vjačeslav Ivanov, cuore della vita culturale di inizio Novecento.

La sperimentazione in ambito teatrale a cavallo tra i due secoli generò una nuova, inedita metariflessione da parte degli addetti ai lavori; si ricercava un nuovo linguaggio teatrale che si facesse espressione di una unità tra le arti. Questo segnò una spaccatura sempre più netta tra il testo drammatico (letterario) e la messa in scena, concepita come autonoma e indipendente – una frattura che avviò nuovi filoni di indagine anche da parte di critici e teorici. A partire dal 1926, quando l'attività di alcuni rappresentanti del formalismo russo si spostò a Praga, lo studio del testo teatrale si aprì a prospettive inedite di ricerca. Nascono qui negli anni Trenta le prime ricerche di semiotica del teatro di Otakar Zich, Jan Mukařovsky e Pëtr Bogatyrëv, che partono dal presupposto che sulla scena ogni segno si risemantizza, assumendo un nuovo significante, divenendo «segno di segno»; il testo letterario cessa di essere un semplice «testo letterario» quando è trasposto sul palcoscenico. Qui lo stesso dialogo, che costituisce la base del testo drammatico, non segue le stesse leggi a cui è sottoposto nell'opera letteraria: «un testo, perfettamente leggibile letterariamente, è imperfetto teatralmente» [c. Canziani 1978: 181], o per dirla con Bulgakov: «il palcoscenico ha le sue leggi» [d. Bulgakov 1975: 154]. Il discorso drammatico è, infatti, prima di tutto, vincolato al processo di enunciazione e al suo contesto pragmatico¹. Ciò che però è valido per il teatro in ogni epoca, nelle forme teatrali sperimentali assume nuove valenze. Se al discorso drammatico «classico» è richiesta una certa coerenza – proairetica, referenziale, discorsiva, logica, semantica, retorica e stilistica – che dia stabilità, consistenza e costanza agli oggetti fondamentali di

¹ L'assaltà temporale, così legata al contesto pragmatico del palcoscenico, è tendenzialmente rivolta al presente, al qui e ora [c. Canziani 1978: 15]. Tuttavia, ha osservato Peter Szondi nella sua *Teoria del dramma moderno*, buona parte del teatro sorto dopo il 1860 si è come «epicizzato», aprendosi al passato (e, talvolta, al futuro) e rinnegando, come nel caso delle opere čechoviane, il presente e ciò, secondo il critico, ne ha costituito la «crisi» [c. Szondi 1962].

quel particolare mondo drammatico in scena [c. Elam 1988: 154-155]¹, questa stessa coerenza può essere infranta o messa in discussione dal teatro d'innovazione. Se le strategie pragmatiche del teatro «classico» offrono allo spettatore che non conosce il testo (o il canovaccio) la possibilità di comprendere e seguire lo sviluppo dell'azione sul palcoscenico, quelle del teatro sperimentale aboliscono gli abituali automatismi nella sua percezione, decodifica e comprensione, liberandolo totalmente dalla subordinazione alla legge di causa-effetto e creando una sensazione straniante di «assurdità». Nel caso di *Triptich*, di questo particolare effetto di *ostranenie* si rendono conto le stesse voci dialoganti.

Le voci in quest'opera sono infatti coscienti fin dall'inizio che qualcosa non funziona del tutto nella loro composizione o, piuttosto, sono consapevoli del fatto che qualcuno potrebbe lamentare la «trascuratezza» nei confronti di una fabula e di un soggetto; eppure, hanno la risposta pronta:

а если: возможно, что это именно так,
как вы только что сообщили, однако учтите:
действие вещи не развивается, нету даже
завязки, пренебрегая фабулой, вы откровенно
манкируете сюжетом, то: милостивые государи,
здесь составляется подлинный человеческий
документ, а вы нам тут про какую-то
литературную мишуру, не мешайте [I: 10]

Quello che stanno componendo non è un qualche «orpello letterario», ma un «autentico documento umano»² per il quale, pertanto, non è richiesto un copione preciso, prestabilito, coerente: come su un palcoscenico (o nella vita), questo documento si compone man mano qui e ora attraverso lo scambio di battute tra le voci, non di rado impegnate in una metanarrazione che è volta a descrivere la composizione stessa (una composizione sulla composizione). Il centro deittico, l'*origo* cui riportare tutti i discorsi di *Triptich* è proprio questo «documento umano» in via di creazione «nel continuum

¹ Scrive Keir Elam nel suo *Semiotica del teatro*: «Quegli oggetti del discorso che sono componenti importanti del mondo drammatico (cioè della *fabula*) devono essere percepiti come entità stabili e costanti, la loro posizione nell'universo del discorso drammatico è coerente e non mutevole (il Calibano a cui si riferisce è sempre lo stesso). Ciò che garantisce la stabilità e la consistenza dei referenti è il principio di *co-referenza*» [c. Elam 1988: 154-155].

² «Un impressionante documento umano» è definito da un ipotetico giornale pechinese il *Diario dal carcere* di Palisandr Dal'berg inserito tra le pagine della sua epopea [Palissandreide: 278] («"Экий волнительный человеческий документ!" – потрясенно напишет пекинская "Женьминьжебао"» [Palisandrija: 445]).

virtuale» [III: 5] dove non esistono né passato né futuro. Il discorso di *Triptich* non risponde quindi alle esigenze logiche del testo drammatico «classico»: le battute scambiate tra voci indefinite scivolano una dopo l'altra, spesso trascurando i vincoli di co-referenza e preferendo filoni associativi più fluidi tra i diversi motivi. Se si scioglie il rapporto di consequenzialità nel loro discorrere, resta tuttavia fisso al centro del discorso il tema principe dell'opera: la creazione in atto dell'*izjaščnoe*. Si tratta di una creazione spontanea, libera e irrefrenabile, per soddisfare la quale nel fluire delle voci si inseriscono quadri diversi, piccole messe in scena con relativi dettagli e figure, brevi episodi¹.

Scenografie e luci

La scenografia è l'arte di costruire con il disegno, sul piano, la terza dimensione; è il grande quadro² in cui si inserisce il testo teatrale. In *Triptich* sono le voci a dipingerlo con pochi e svelti tratti e a modificarlo di volta in volta. Si possono distinguere una scena base (o zero) da loro calcata e dei brevi cambi di scena, in cui subentrano talvolta anche nuove figure narranti: in questi momenti è come se il palcoscenico si spezzasse, restando uguale a se stesso sul piano delle voci, rinnovandosi invece in questi scenari laterali, similmente a quanto accadeva nella realtà di Palisandr Dal'berg al sopraggiungere dei suoi *dejà vu* «stratificanti»³.

¹ Si può pensare in questo senso al termine, coniato da Karl Bühler, di «deissi fantasmatica» (*Deixis am Phantasma*), che spesso, nel teatro tradizionale e non, prevede lo spostamento di un oggetto, assente, sulla scena.

² Infatti «la scenografia è strettamente collegata all'evoluzione delle ricerche nel campo dell'arte», nonché all'estetica dominante nelle diverse epoche: lo spazio scenico tende ad esempio all'infinito, è dinamico e metamorfico nel mondo barocco, mentre diviene estremamente sintetico in quello futurista [c. Fagiolo 1973: 2].

³ Annota Palisandr: «E nel momento in cui, calpestando le begonie del prato, ringiovanito nell'agitazione, corro loro incontro, cado vittima dell'ennesimo attacco di *dejà-vu*. L'autore adotta qui il procedimento della stratificazione. Prende l'istante in cui avviene la mia illuminazione e lo sovrappone alla prospettiva dello spazio e del tempo» [Palissandreide: 357] («И когда, сминая бегонии луга, бегу я, взволнованно помолодевший, ему навстречу, со мною случается ужебыло – очередной его приступ. Писатель используется здесь прием аппликации. Он берет картину моего моментального озарения и накладывает ее на перспективу пространств и времен» [Palisandrija: 564]). Si può ricordare a riguardo il concetto di *eonotopos* proposto da Valerij Lepachin relativamente all'iconografia ortodossa: «Vicende che nella realtà sono successe in tempi diversi nell'*eonotopos* possono essere percepite e raffigurate come contemporanee, poiché si trovano entro l'eternità» («события, которые в реальности

Se nella prima sezione, *Rassuždenie*, la scena base risulta completamente vuota (se non forse per la lista dei *to-to*), quella della seconda è il *gazibo* notturno dove si radunano le voci, mentre in *Filornit* è la sala del museo dove ha luogo l'incontro domenicale tra il sorvegliante e la *señora*¹. A partire da qui le voci, come poeti («живописует поэт» [I: 32]), «dipingono» nel fluire del discorso nuovi quadri cangianti, nuovi *tableaux vivants* («живые картины» [II: 3]).

Così, quando in *Rassuždenie* le voci discorrono riguardo al greco e al latino, esse danno anche vita, ad esempio, ad alcune brevi scene «romane», latineggianti anche nelle scelte lessicali:

придя же, спроси в **канцелярии** лист **папируса**
и начертай: в связи с тем, что **чрез тернии**
неукоснительно **к звёздам**, располагайте мною
вполне, как вам только заблагорассудится,
и ещё: а **юпитера слава** да не померкнет [I: 21]

приём повтора: а осень, а осень то, осень сё,
а осень уж осенила, а на стене скрижаль, на душе
печаль, а **у кая у юлия** вечно какой-нибудь
жалкий четверг иль презренный вторник,
а некто, который всё смотрит на вас, словно **lupus**,
сей **homo** наставник ваш **est**,
но зато окна класса выходят на **coliseum**,
и если всё-таки настаёт суббота, мы слышим
бряцанье доспехов, рыки зверей, вопли публики
и умы свои думой о **муции** окрыляем:
пусть реют [I: 24]

Il foglio di papiro qui nominato torna poco oltre con altre forme in una nuova scena, dove vola oltre il finestrino del treno, metafora del secolo passato:

лист скорее всего древесный сухой,

происходили в разное время, в эонотопосе могут восприниматься и изображаться как одновременные, поскольку они находятся внутри вечности») [с. Lepachin 2007: 149].

¹ Le descrizioni del *gazibo* e soprattutto della sala museale offrono anche alcuni dettagli più precisi: il giardino è sonoro e polifonico, il *gazibo* raffinatamente vetusto, il cielo stellato («тут, в нашем гулке, многоголосом саду, / в этом изысканно обветшалом газибом» [II: 82]; «над этим всеобщим садом, где сызнава местоимеет наша беседа, / над вертоградом нас, голосов, / там, сменою заметить, вызвездило именно так: / как шепталось» [II: 16]); della sala è specificata anche parte della mobilia («то вспомнишь всю *furniture* вкуче, / то *piece by piece*, / начиная с античной / грифельной табулы для служебных помет / и заканчивая табулетом, / что фигурировал на застеклённом балконе, / был прозван тобой табулетом балконного отдохновенья, / и, не в укор иным говоря, / был примерно устойчив, пригож, уклюж, / постоянно готов к услугам / и всей своей позой располагал к ним» [III: 32]).

из демисезонной лирики, да, скорее,
хотя варианты возможны: листом отлетело,
положим, численника, отрывного календаря,
отслужившим оно отлетело листом
исполнительным, подписным, больничным,
учёта оно отлетело использованным листом
в беспримерную даль, наконец, отлетело
реестром, списком [I: 31]

а лучше не отлетело, а что, а оно отмелькало,
а будто бы вёрстами той чугулки, а точно б
за неумытыми, мутными окнами допотопных
и, разумеется, тусклых, но сердцу-то,
разве сердцу хотя бы чуть-чуть не милых,
оставьте, уж потрудитесь не сомневаться,
ибо как раз довольно-таки, вельми,
если только не чересчур, не мучительно милых
вагонов ея отмелькало за окнами очень *vivace* [I: 32]

In *Gazibo* le scene create dalle voci vedono muoversi al loro interno anche delle nuove figure: si dipingono così l'aritmetico e il suo ufficio, si abbozza il sopraggiungere della guerra vissuta dallo zoologo e la compagna.

вот, если не заняты, повесть о том из них,
кто, в неброских подтяжках и будто ни в чём не бывало,
будто не чувствуя, что ещё немного и наше уютное ныне отхлынет,
минуется,
и прихлынет ныне ненастное и чужое и без особых утех,
смело служит в отделе пособий разных,
смело, но тихо,
служит, да не выслуживается,
и величия ни себе, ни своей отваге не придаёт,
только изредка вспомнит и улыбнётся в душе своей:
я – арифметик [II: 30]

вышло, якобы, так, что она до того огорчилась невзгодами,
что обернулась реальной мухой,
и муха эта, считайте – моя вдова,
по причине всечасных баталий не навещаема вашим покорным уж
много лет,
прилетает в отдел пособий и, будто кому-то в пику,
на стеклах ламп, стеклах окон, на линзах очков человеческих
все какую-то сарабанду пляшет [II: 69]

и как раз в те дни
налетели какие-то цепеллины,
затулумбасили бомбы,
выяснилось, что война,
стало много военных:
шагают, шутят,
и мне один офицер показался и сей же миг оказался моим зоологом:
мобилизация, знаете ли, указ, приказ,
обязывают, как видите, даже вполне убогих,
вам, может быть, невдомёк,
но из нашего полоумного брата, умеющего некоторое до-ре-ми,
формируют свежие музыкальные батальоны,
что, впрочем, и справедливо: ведь старые чрезвычайно потрепаны [II:
53]

In *Filornit* la donna che interloquisce con il sorvegliante del museo osserva il voto del silenzio forse per la perdita del marito, pensa il filornita, caduto in guerra e come tanti ritornato solo sotto spoglie «alate», non venendo però riconosciuto da mogli e madri – ecco quindi che dal museo ci si sposta in una nuova scenografia:

и крестовые те походы разжаловали в трэфовые,
объявили несправедливыми,
дали волю шестёркам и прочим фоскам
публично куражиться над ветеранами и над памятью тех,
которые, в принципе, возвратились,
но были изгнаны вон,
потому что – не узнаны [III: 52]

ибо они являлись в ином обличии,
в виде небесных птах,
и влетали в дома их
и всем видом своим и посвистом
извещали, что это они,
что они вернулись,
но жёны
и даже матери им не верили
и уверяли их, глядя искоса:
вы – не те,
те – не птицы,
и восклицали: *va via*,
кричали: *fuera, shoo* [III: 53]

и те улетали и больше не возвращались,
и, поминая их,
говорилось, что пали, мол, смертью довольно доблестных,

но достаточно слаботелых,
или, как выразился летописец,
вельми тщедушных [III: 54]

казалось бы, ай да эпитет,
ан нет:
просматривая манускрипт,
венценосный цензор,
коего почитали лучшим стилистом отечества,
сделал на поле помету: *стиль*
и был столь любезен,
что там же представил свой вариант:
пали смертью изящных [III: 55]

Dalla signora silente alle guerre, alla ricomparsa dei caduti sotto forma di «uccelli celesti», alla descrizione della loro morte che rimanda, attraverso il «manoscritto», ancora una volta alla tematizzazione della scrittura e, in maniera laterale, all'*izjaščnoe*, quella creazione del bello che ritorna sempre a legare ogni cosa in *Triptich*: da una scena se ne sviluppa un'altra e un'altra ancora, come scatole cinesi una dentro all'altra, come una *matrěška*¹.

La scena che chiude l'opera è la laguna veneziana notturna in cui si spostano infine anche le voci. Qui infatti, all'allontanarsi della donna che si tramuta in airone e scomparso il filornita, ricompaiono delle voci indefinite (in loro si è forse sciolto il filornita), le quali ricordano una serata a Venezia. Si tratta di una scena governata dalla luce intermittente, precaria ora di un fiammifero, ora di un fuoco d'artificio che va spegnendosi, suggerendo un finale completamente avvolto dal buio sulla scena di *Triptich*: dal palco dell'opera escono e le voci, che entrano in una trattoria, e il gondoliere, che ritorna alla sua isola-cimitero.

In *Triptich* luci e ombre, elementi imprescindibili del palcoscenico, non si palesano solo nel finale o nella notte stellata trascorsa dalle voci sotto al *gazibo*. L'aritmetico, ad esempio, lascia ogni giorno l'ufficio per ultimo, spiega una voce,

¹ Proprio così descriveva Palisandr le sue *Memorie*: «L'opera è costruita secondo il famigerato principio della matrěška: romanzo nel romanzo, a sua volta nel romanzo, e così via» e la *matrěška* come oggetto, come prodotto artistico popolare russo, continuava il narratore, non è che «una tragedia ottimistica sulla reincarnazione, il karma, la riproduzione. È, in ultima analisi, un'affascinante *comédie humaine* realizzata con il più ordinariamente russo legno di tiglio» [Palissandreide: 321] («Произведение выстроено по принципу пресловутой матрешки: роман в романе, роман в романе, and so on. [...] Матрешка – это оптимистическая трагедия об инкарнации, карме, детотворении. Это, наконец, очаровательная человеческая комедия, выполненная из обыкновенной российской липы» [Palisandrija: 509]). Ancora una volta si rimanda al mondo del teatro, intertesto d'elezione per il grafomane autore del romanzo.

spegnendo le luci; resta accesa solo la lampada esterna che «estrae dall'oscurità la porta d'ingresso»¹ [II: 32]. Questa luce viene notata da un passante che è stato proprio il «miglior lucista del teatro *no*» e che osservando un fiammifero arso ha provato l'improvviso risveglio del *dunwu*² [II: 33]. La battaglia-concerto in cui perde la vita il cavaliere-violinista avviene in una notte che da completamente buia («местность-то, дескать, во мгле вся» [II: 71]) si colora del chiarore lunare al dissolversi della nebbia: «туман исчез, / и ночь получилась такая лунная» [II: 73]. Sulla scena di *Triptich* si è insomma sempre al confine labile tra luce e oscurità, dove l'una si può velocemente tramutare nell'altra.

Si tratta di scenari in cui il passaggio tra i due stati di luminosità è netto, marcato dalla combustione definitiva del fiammifero, dalla scomparsa improvvisa della nebbia. La luce, che sia di una lampada o della luna, sopraggiunge in contesti di oscurità a generare una tiepida aura di chiarore sul paesaggio, scoprendo allora i profili, le sagome di ciò che lo compone; eppure, questa luce non giunge a illuminare del tutto la scena, è una fonte effimera, destinata a estinguersi o nella completa oscurità, come nel finale di *Triptich*, o a fondersi nel principio del giorno, come in chiusura di *Gazibo*. Infatti, stando ai consigli forniti dal maestro Scandello alle voci, non è tanto nei giardini «notturni» che va composto *izjaščnoe*, ma più precisamente in quelli *predrassvetnye* [II: 5], ovvero letteralmente «prima dell'alba» – il momento, quindi, proprio del crepuscolo mattutino (*utrennie sumerki*). Questo crepuscolo invocato da Scandello è l'ennesima incarnazione letteraria di quei *sumerki* che sono dominante poetica dell'immaginario sokoloviano e, come riassume Mario Caramitti nella postfazione a *Palissandreide*, sono «specchio programmatico dell'universo metamorfico e pluristratificato di Sokolov» [b. Caramitti 2019: 424].

Il motivo teatrale che percorre l'ultima opera di Saša Sokolov assume quindi due forme: da un lato, esso è espressamente metanarrativo; dall'altro, è un procedimento espressivo che confeziona una concretizzazione figurata, visiva per quella musica che viene creata dalla lingua. Nel primo caso, si tratta di rimandi espliciti al palcoscenico, alla scena e alle sue caratteristiche, dove si sentono calate le voci che discorrono; nel

¹ «выхватывает из мрака входную дверь».

² «тот самый, что прежде был лучшим из осветителей на театре *но* / но как-то, / любуясь огарком китайской спички, / сам испытал *дунь-у*».

secondo caso, è teatrale il loro modo di esprimersi, la loro continua evocazione, attraverso la parola, di immagini, scene, figure.

Anche in questo rimando teatrale si riflette nell'opera quel paradigma di motivi, modalità espressive, visioni dell'arte e della realtà che caratterizza l'intera produzione dello scrittore: dai *sumerki*, passando per l'erosione del soggetto e la ricerca linguistico-fonica, fino alla concezione circolare del tempo, *Triptich* è la metamorfosi matura e coerente del romanzo sokoloviano, che qui cambia identità: si affaccia infatti a un'idea di arte totale, disconoscendo barriere e reclamando per ogni cosa, creatura, disciplina la dignità dell'*izjaščnoe*.

CONCLUSIONI

«Se l'umanità ha una missione, questa è la creazione dell'*izjaščnoe*»

Nel secondo capitolo di questo lavoro è stato rilevato un vuoto negli studi, relativo da un lato alla centralità del mondo musicale per lo scrittore, dall'altro al significato riposto nel frequente rimando, metanarrativo o metaforico, alla scena teatrale, contenuto in tutte le opere sokoloviane. Pur nella ricchezza di interpretazioni fornite dei primi tre romanzi di Saša Sokolov, gli studiosi hanno per lo più tralasciato questi aspetti della sua opera, limitandosi a registrare l'effettiva presenza di scene dal sapore drammatico e l'afflato palesemente musicale della teoria *proetica* dello scrittore. Si aggiunge a ciò la scarsa attenzione che, come è stato osservato nel terzo capitolo, ha ricevuto l'ultima, inattesa opera di Saša Sokolov, *Triptich*. Si tratta di un testo ibrido e, sebbene questo aggettivo possa risultare adatto a descrivere generalmente tutte le opere dell'autore, la pregnanza del termine pare qui ancor più fondata anche in virtù di determinati accorgimenti grafici, quali la forma «verticale» dell'opera, la divisione in strofe numerate (un'allusione ai versetti biblici?), la mancanza di maiuscole e punti. Sokolov con *Palisandrija* era stato chiaro: per lui quello sarebbe stato «a novel that would end the novel as a genre» [b. Johnson 1987a: 217]. E *Triptich* è allora forse il tentativo di andare oltre il romanzo, eliminando soggetto, personaggi, intreccio, scioglimento, e, paradossalmente, di portare al contempo all'estremo quelle caratteristiche fondamentali del genere stesso individuate da Bachtin: la polifonia, il plurilinguismo (o meglio, in questo caso, eterolinguismo), la pluridiscorsività.

In quest'ultima opera, arrivata più di vent'anni dopo la pubblicazione del terzo romanzo (undici anni dopo il suo ultimo essai)¹, Sokolov ha raccolto quanto seminato nel suo trentennio di attività di scrittura, riprendendo discorsi, motivi, immagini, espressioni, concezioni della realtà e dell'arte da lui mai abbandonati: pur «sotto diverse spoglie» («в ином обличи» [III: 53]), lo scrittore ha come continuato a scrivere uno

¹ Si considera qui il 2007 in quanto data di pubblicazione sulla rivista «Zerkalo» della prima parte di *Triptich*, *Rassuždenie*.

stesso testo, rimanendo fedele alla sua ricerca attorno al *kak*, al «come» ideale. Suono e immagine, già fondamentali per le opere precedenti, per i romanzi così come per i saggi, diventano imprescindibili in *Triptich*: su questa base poggia l'intero impianto del testo, essa soppianta completamente il soggetto narrativo consequenziale. Il tema unificante di *Triptich* è la creazione del bello, dell'*izjaščnoe*, prodotto dell'unità delle arti. Il Proeta è quell'artista che «opera la Sintesi Creativa Universale», realizzando il «triangolo artistico della Creazione dal Verbo, al suono, al corpo»¹ [c. Doplicher 1987: 5]. La presenza diffusa di riferimenti teatrali nel testo e le affermazioni dello scrittore stesso in merito a una possibile trasposizione di *Triptich* per il palcoscenico suggeriscono una rappresentazione, per lo meno ipotetica, dell'opera attraverso la recitazione, parlata o cantata che sia, un *ispolnenie* che, come suggerisce il termine russo, «riempia» la forma, le dia una materialità propria.

Musica e teatro non sono le uniche discipline, o meglio arti, presenti in *Triptich*, anzi: le voci toccano nel loro discorrere vari ambiti, prendendone a prestito a piacimento e con leggerezza anche la terminologia specifica, talvolta modificandola, creando a partire da essa dei neologismi. Tra questi vi sono l'astronomia, la matematica, la filosofia e, restando in quest'ultimo ambito, vi sono le dottrine e le culture orientali². «Immanente» è detto, ad esempio, il materiale di scena [III: 36], «grifoni» e «vetala» (spiriti maligni della mitologia indiana) sono chiamati gli anni che passano e corrugano inevitabilmente i volti [III: 12]. E ancora: l'elencazione è definita, secondo una formula matematica, «madre del conto, sorella del computista, più del cassiere / più del contabile con il buchhalter, uguale: / dell'aritmetico stesso al plurale», del quale, tra l'altro, conviene parlare «in maniera non euclidea»³ [I: 28-29]. Tra le voci sotto al *gazibo* vi è poi uno «specialista di questioni celesti», invitato in quanto esperto a un «colloquio serio», nel corso del quale si intende «occuparsi di contemplazione comparata»⁴ [II: 14].

¹ La citazione è presa della breve prefazione all'antologia curata da Fabio Doplicher *Il teatro dei poeti*, firmata dal presidente del circuito Teatro Musica Mario Pagano il quale, chiaramente, non si riferisce qui al Proeta, ma al Poeta.

² È interessante notare che il filosofo occidentale più legato alle filosofie orientali, Schopenhauer, è proprio il pensatore che più eleva la musica a forma suprema di arte, così come pare fare il (a suo dire) «compositore mancato» Sokolov. Si ringrazia per il suggerimento il prof. Brunello Lotti.

³ «перечисление / мать учёта, сестра учётника, плюс кассира / да плюс счетовода с бухгалтером, итого: / того самого арифметика множественного числа // [...] про которого надо бы высоко, неэвклидово».

⁴ «мы здесь для того, чтобы заниматься сравнительным созерцанием, / это серьезный коллоквиум, / вас пригласили на роль спеца по вопросам неба».

Lo scrittore attinge a piene mani alle immagini e alla terminologia proprie a discipline, arti, ambiti di studio che hanno cercato, ognuno a suo modo, di offrire un'interpretazione quanto più universale e armonica della realtà, dell'universo, della vita e che forse vengono qui richiamati proprio per questa visione ampia, aperta alla comunione dei fenomeni, delle creature e delle cose che sottendono. Questo abbraccio totalizzante e armonico, secondo Sokolov, è in grado di cercare e creare *l'izjaščnoe* a partire dall'eterogeneità del mondo.

La lingua, strumento verbale – ma, allo stesso tempo, musicale e pittorico – di questa ricerca, allora è libera di vagare nel dizionario universale e di adoperare come ritiene le parole, le espressioni, di modificarle e crearne delle nuove al fine di adattarsi meglio alle esigenze intrinseche del bello. Così, la lingua *proetica* di Sokolov si configura come un intreccio indissolubile di più lingue sciolte e intrecciate in un nutriente brodo russo (e antico-russo)¹. Se, come si dice in *Triptich*, in fondo «ogni cosa al mondo è legata» («ибо связано всё на свете» [I: 46]), lo possono essere a ben vedere anche le lingue, sembra ribadire lo scrittore in tutta la sua produzione, e soprattutto in quest'ultima opera.

Le voci che discorrono in *Triptich* parlano quindi più lingue e intrecciano liberamente argomenti, motivi, ambiti. Esse sono calate in una dimensione sospesa di non-tempo e non-luogo: sono chiunque, ovunque e in qualunque tempo – tutte le possibili circostanze spazio-temporali sono qui fuse in una virtuale ed eterea eternità, legate anch'esse tra loro come ogni cosa al mondo, secondo lo scrittore. Anche nell'esposizione le voci dialoganti offrono un riflesso formale di questa continuità, di questo legame sotteso e indissolubile tra «vicende, cose, fenomeni e creature» («события и вещи, / явления и существа» [I: 46]): come esplicano le voci stesse, esse mettono in pratica l'«artificio della ripetizione» («приём повтора» [I: 24]) che, oltre a rendere il testo poetico, musicale e allusivamente biblico, come è stato osservato nel terzo capitolo, unisce tutti i fili del discorso in un unico tessuto. È un procedimento

¹ Può ricordare l'esperanto di Zamenhof o la panglossia sognata da Comenio, che raccoglievano dalle lingue esistenti gli elementi costitutivi – grammaticali, morfologici, sintattici, lessicali – del futuro idioma al fine di superare l'egemonia e il prestigio di determinate lingue e offrire una lingua veramente universale, patrimonio di tutti. La riforma pedagogica sognata dal filosofo boemo in *Via lucis* (1668) arrivò ad aspirare a un'utopia statale pansofica nella quale si sarebbe parlata infatti la *panglossia*, una lingua universale in grado di superare i limiti politici e strutturali del latino; nella pansofia ogni cosa sarebbe stata connessa nell'armonia di una «immota verità», in modo tale da indurre a una inesausta ricerca di Dio [c. Eco 1993: 230-232].

intratestuale chiave che guida, come i ritornelli e i motivi in un brano musicale, la lettura e l'interpretazione di *Triptich*.

Non solo l'intratestualità, ma anche l'intertestualità caratterizza questo «romanzo» di Sokolov così come le precedenti opere, e ribadisce l'idea della connessione. Questo fenomeno infatti allaccia l'ipertesto all'ipotesto di partenza, lo raccoglie, vi si annoda e lo modifica inserendolo in un nuovo contesto. Ne risulta una fitta rete di palinsesti, secondo la definizione genettiana, in cui testi diversi eppur in qualche maniera simili, come figli e genitori, si ritrovano legati – attraverso le epoche, le nazioni, gli ambienti linguistici e culturali. Non è necessario che il codice di partenza sia lo stesso di quello di arrivo: anche tra arti diverse possono instaurarsi rapporti d'intertestualità. *L'ekphrasis* è anzi naturale per il vero artista, il quale non riconosce confini tra le varie forme di arte: l'esistenza di barriere tra di esse risulterebbe infatti limitante anche per la stessa comunicatività dell'arte che si ritroverebbe incapace di parlare di ogni cosa in libertà, secondo le modalità più affini alla sensibilità del singolo artista. Cosa sarebbe la poesia di Aleksandr Blok senza il lessico della pittura, della musica? Lo stesso si può dire dell'opera sokoloviana, nella quale non gioca un ruolo importante solo il rimando ekphrastico ai quadri di Bruegel, come hanno osservato diversi studiosi, ma lo assumono anche gli innumerevoli riferimenti alla musica, referente d'elezione di molti passaggi nei romanzi.

L'arte, che insegue l'ineffabile *izjaščnoe* come fanno le voci di *Triptich*, è capace, non meno di altri discorsi riconosciuti come scientifici (quali appunto l'aritmetica, l'astronomia, la filosofia citate nel testo), di parlare di ogni cosa. Soltanto, essa lo fa a suo modo, in forme non sempre trasparenti: «come parlando di altro, ma in sostanza proprio di questo» («будто бы об ином, а по сути как раз об этом» [I: 45]). Si esprime infatti attraverso le sue tante bocche e lingue, anche in silenzio («молча» [III: 4]) come la signora ispanica in *Filornit*, in modalità spesso enigmatiche, sibilline, in maniera simile a quella degli «aneddoti zen»¹, degli *haiku*¹ o della poesia *renga* loro antenata, conosciuta e ammirata dallo stesso Saša Sokolov:

¹ «Gran parte della letteratura zen consiste di tali aneddoti [...] e il loro scopo è sempre di promuovere nella mente di chi fa le domande una specie di comprensione improvvisa, o di misurare la profondità della sua intuizione. Per questa ragione, tali aneddoti non si possono “spiegare” senza spogliargli del loro effetto. In un certo senso, assomigliano a barzellette che non producono l'effetto desiderato di far ridere quando il titolo umoristico richiede ulteriori spiegazioni. Si deve cogliere il senso immediatamente, se no, niente da fare. [...] Qualunque cosa, infatti, il maestro zen dica o faccia, è una diretta e spontanea

A proposito, proprio tra non molto tempo tutta l'umanità progressista celebrerà i settecento anni dalla nascita del maggiore esperto di questo genere Nijō Yoshimoto [1320-1388], il quale scriveva che il renga con le sue strofe concatenate esprime la generale connessione delle cose. Di questo, della connessione delle cose, hanno scritto e parlato i filosofi di diverse epoche, cf. un intero mucchio di articoli su questo tema in internet. Una volta, durante l'adolescenza, ci arrivai da solo, e questa idea si inserì perfettamente nella mia visione del mondo e nei miei testi, e in *Triptich* si sente come un pesce nell'acqua, direi addirittura che lì, in questa cosa, è questa l'idea principale²

L'arte parla in *Triptich* in questa maniera oscura, sintetica, eppure precisa – nel testo l'airone veneziano viene chiamato, non casualmente, con il suo nome scientifico, *botaurus stellaris*³ [III: 89] –, «così come pensa la canna» [I: 36]; basta saper ascoltare il suo discorso. Essa rivela tanto quanto la scienza, se non di più⁴, la bellezza del mondo, delle sue creature e dei suoi fenomeni; li elenca, li enumera dettagliatamente, riconoscendo a ognuno la sua importanza. Il discorso sul metodo che è oggetto di *Rassuždenie* rimanda all'importante principio dell'enumerazione, presente alle origini della filosofia moderna tanto nel pensiero cartesiano che in quello baconiano. Tuttavia, sembra che Sokolov si prenda quasi gioco del primo, abbracciando un'idea polemicamente anti-settoriale delle scienze e dell'arte; ogni disciplina secondo le voci contribuisce infatti, nell'armonia dello scambio reciproco e della compenetrazione, alla creazione del bello. Sono forse le tavole di Bacone a divenire quindi termine di riferimento e spunto delle liste redatte dalle voci di *Triptich*, o ancora può esserlo il

espressione della quiddità, della sua natura di Budda; e quanto egli dà non è un simbolo, ma la cosa vera e propria. La comunicazione zen è sempre una "indicazione diretta"» [c. Watts 2006: 101].

¹ «Un buon *haiku* è un ciottolo gettato nello stagno della mente dell'ascoltatore, il quale rievoca associazioni dalla ricchezza della sua stessa memoria. Esso invita l'ascoltatore a partecipare, invece di lasciarlo ammutolito di ammirazione mentre il poeta si pavoneggia» [c. Watts 2006: 196].

² «Кстати, буквально вот-вот все прогрессивное человечество отметит семисотлетие крупнейшего знатока этого жанра Нидзе Есимото, который писал, что рэнга своими связанными строфами выражает всеобщую связь вещей. О том же, о связи вещей, писали и говорили философы разных времён, см целый ворох статей на эту тему в инете. Когда-то, в отрочестве, я догадался об этом сам, и эта идея прекрасно вписалась в мое мировоззрение и в мои тексты, и в Триптихе она чувствует себя как рыба в воде, я бы даже сказал, она там самая главная, в данной вещи» (Intervista 2.8 in Appendice).

³ Non è da escludere che la scelta dell'animale sia ricaduta proprio sul *botaurus stellaris* in virtù del suo velato rimando all'astronomia, disciplina più volte richiamata nel testo.

⁴ Similmente si esprimeva Jurij Mal'cev riguardo alla poetica di Pasternak: «La poesia, il talento poetico, "è nel senso più alto e più ampio un grande dono della vita", afferma Pasternak. Il dono di penetrare addentro i segreti dell'esistenza, la capacità di compenetrarsi dello spirito della vita, di avvertirne tutta la bellezza e l'immensa ricchezza, di sentire l'essenza profonda dell'esistenza, poiché di questa profondità è partecipe la personalità creativa – il più grande miracolo della vita, – che è quella che sa entrare in contatto immediato coi misteri dell'essere: questa è la poesia, la poesia che è capace di offrirci della vita una conoscenza più profonda di quanto non possa la scienza [...]; più profonda che non la stessa filosofia con le sue astrazioni» [c. Mal'cev 1976: 33].

pensiero di Comenio che, ripartendo dal filosofo inglese e prendendo da lui l'idea della conoscenza diretta e del suo ruolo nella costruzione del sapere, lo rinnovò approdando al «metodo sincritico». Il filosofo boemo definì infatti così il procedimento analogico tra fenomeni diversi che conduce all'identificazione delle leggi di ciascuno di essi e, più in generale, alla Pansophia¹, la sapienza universale che studia l'«universo che da un uomo sapiente non deve essere ignorato» [d. Comenio 1952: 73]. La conoscenza raggiunta attraverso l'individuazione di legami analogici tra elementi diversi sembra proprio un'idea condivisa dalle voci di *Triptich*.

Nella meticolosa enumerazione redatta dalle voci si prende nota di ogni vicenda, cosa, creatura e fenomeno, ammettendo per ogni verità data anche il suo contrario, collezionando idee e posizioni diverse: si tratta di un ragionamento polifonico che ripudia, come sempre avviene nella polifonia romanzesca, visioni unitarie e monologiche del mondo. Le posizioni, pur distanti che siano, risultano legate o possono venire quanto meno interpretate come variazioni o gradazioni diverse di uno stesso motivo; lo stesso si può dire, in *Triptich*, per le specie animali: uccelli e insetti (alati) vengono in fondo accumulati per una loro sottile affinità, così come il cane veniva scambiato per lupo nel secondo romanzo di Sokolov (animale fatalmente confuso per la sua precedente «metamorfosi» evolutiva alla luce del crepuscolo e dell'ottenebramento alcolico di Il'ja). In questo senso il crepuscolo, i *sumerki* che sono artificio primario della *proezija* sokoloviana, rientra come strumento di quel poetico effetto di straniamento che permette l'armoniosa unione di ciò che è incommensurabile e opposto (сочетание несочетаемого). È questa, in fondo, l'anima dell'*izjaščnoe* che, afferma infine Saša Sokolov, l'umanità è chiamata a perseguire:

Di scienza io, come si dice, non mi intendo molto, non ho mai avuto motivo né di amarla, né di affidarmici, al contrario dell'arte. Mi pare che, se l'umanità ha una qualche missione, allora questa è la creazione dell'*izjaščnoe*, e non di montagne di immondizia, non l'invenzione di tutte queste cianfrusaglie, non l'incremento del numero dei propri simili, non l'infinito ingurgitare cibo, in breve, non è la vita di per sé. L'arte è sempre esistita, attraverso di essa conosciamo noi stessi e i dintorni, ed essa, certamente, spiega molte cose a chi ha orecchie e occhi. Non so se si sentano

¹ Così Comenio descrive figurativamente il concetto: «la Pansofia avrà l'immagine di un bell'albero che nasce da proprie radici, sostenuto da un tronco proprio, e inoltre saldo e sufficiente a sostenere la mole e che arrega subalterni frutti, a causa di una forza vivificatrice diffusa da ogni parte» [c. Comenio 1952: 101].

questi motivi in Triptich, Lei che guarda da fuori vede meglio, ha Lei le carte in mano, ci fantastichi e vi si libri sopra¹

¹ «В науках я, как говорится, не копенгаген, ни любить ее, ни доверять ей у меня не было оснований, в отличие от искусства. Мне кажется, если у человечества есть некая миссия, то это именно сотворение изящного, а не гор мусора, не изобретение всех этих железяк, не увеличение численности себе подобных, не бесконечное пожирание продуктов, короче, не жизнь сама по себе. Искусство было всегда, через него мы познаём себя и окрестности, и оно, конечно, многое объясняет имеющим уши и глаза. Не знаю, слышны ли эти мотивы в Триптихе, Вам со стороны виднее, Вам карты в руки, фантазируйте и воспаряйте» (Intervista 2.8 in Appendice).

BIBLIOGRAFIA

Saša Sokolov – Materiali d'archivio e opere

Fondo manoscritti

- Mss 117 University of California Santa Barbara, USA, Davidson Library, Department of Special Collections, Mss 117 - Sasha Sokolov Collection (9 Document Boxes, 13 Audiocassettes).
- UArch FacP 60 University of California Santa Barbara, USA, Davidson Library, Department of Special Collections, UArch FacP 60 – Johnson (Donald Barton) Papers 1970-2010 (17 Document Boxes, 8 Audiocassettes).

Opere di Saša Sokolov

- SOKOLOV 1976a *Rasskazy, napysannye na verande (estratto dall'ancora inedito Škola dlja durakov)*, «Russkaja žizn'», 20/02/1976, p.3; 21/02/1976, p.3.
- SOKOLOV 1976b *Škola dlja durakov*, Ann Arbor, Ardis, 1976.
- SOKOLOV 1977 *Tekst (estratto dall'ancora inedito Meždu sobakoj i volkom)*, «Glagol», 1977, 1, pp. 7-24.
- SOKOLOV 1980 *Meždu sobakoj i volkom*, Ann Arbor, Ardis, 1980.
- SOKOLOV 1981 *Ne razmykaja ust (prefazione)*, in A. Cvetkov, E. Limonov e K. Kuz'minskij, *Troe*, Almanac, Los Angeles, 1981.
- SOKOLOV 1982 *Na sokrovennych skrižaljach*, «almanac panorama», 29 maggio – 6 giugno 1982, 59, p. 11.
- SOKOLOV 1983a *V dome povešennogo*, «Literaturnyj kur'er», 1983, 10, pp. 4-6.

- SOKOLOV 1983b *Palisandr Aleksandrovič, a, Palisandr Aleksandrovič? (estratto dall'ancora inedito Palisandrija), «Dvadcat' dva», 1983, 30, pp. 29-57.*
- SOKOLOV 1984a *Kniga derzanija (estratto dall'ancora inedito Palisandrija), «Kontinent», 1984, 42, pp. 65-95.*
- SOKOLOV 1984b *Pokušenie (estratto dall'ancora inedito Palisandrija), «Dvadcat' dva», 1984, 35, pp. 170-179.*
- SOKOLOV 1984c *Palisandrija (estratto dall'ancora inedito Palisandrija), «Vremja i my», 1984, 77, pp. 71-108.*
- SOKOLOV 1984d *Razgovor s predstavitelem kompetentnyh organov o sud'bach russoj slovesnosti, «almanac panorama», 21-28 settembre 1984, 180, pp. 16-17.*
- SOKOLOV 1984e *Al'fa Ardisa, «Vremja i my», 1984, 79, pp. 243-245.*
- SOKOLOV 1985a *Palisandrija (estratto), «almanac panorama», 5-12 aprile 1985, 208, pp. 26-28.*
- SOKOLOV 1985b *Palisandrija (estratto), «almanac panorama», 12-19 aprile 1985, 209, pp. 26-28.*
- SOKOLOV 1985c *Palisandrija, Ann Arbor, Ardis, 1985.*
- SOKOLOV 1985d *Otkryv – raspachnuv – okryliv, «Literaturnyj kur'er», 1985, 11, pp. 11-12.*
- SOKOLOV 1985e *Ključevoe slovo slovesnosti, «almanac panorama», 20-27 dicembre 1985, 245, pp. 30-31.*
- SOKOLOV 1986a *Portret russskogo chudožnika v Amerike: V ožidanii Nobelja, «almanac panorama», 21-28 febbraio 1986, 254, pp. 31-32.*
- SOKOLOV 1986b *Palisandre – c'est moi?, «almanac panorama», 23-30 maggio 1986, 267, pp. 24-25.*
- SOKOLOV 1986c *Trevožnaja kukolka, «Kontinent», 1986, 49, pp. 84-91.*
- SOKOLOV 1986d *Prefazione (senza titolo), in V. Krejd, Vos'migrannik. Stichi, Effect, New York, 1986, pp. 5-6.*
- SOKOLOV 1988 *Škola dlja durakov (estratto), «Ogonëk», 13-20 agosto 1988, 33, pp. 20-23.*
- SOKOLOV 1989a *Teper' (estratto da Škola dlja durakov), «Sel'skaja molodež'», 1989, 3, pp. 32-37.*
- SOKOLOV 1989b *Škola dlja durakov, «Oktjabr'», 1989, 3, pp. 75-156.*

- SOKOLOV 1989c *Meždu sobakoj i volkom (prima parte)*, «Volga», 1989, 8, pp. 62-92,
- SOKOLOV 1989d *Meždu sobakoj i volkom (seconda parte)*, «Volga», 1989, 9, pp. 70-102.
- SOKOLOV 1989e *Obščaja tetrad', ili že Gruppovoj portret SMOGa*, «Junost'», 1989, 12, pp. 67-68.
- SOKOLOV 1990 *Trevožnaja kukolka*, «Literaturnaja gazeta», 02/05/1990, 18, p. 8.
- SOKOLOV 1991a *Znak ozaren'ja*, «Oktjabr'», 1991, 2, pp. 178-186.
- SOKOLOV 1991b *Palisandrija (prima parte)*, «Oktjabr'», 1991, 9, pp. 61-95.
- SOKOLOV 1991c *Palisandrija (seconda parte)*, «Oktjabr'», 1991, 10, pp. 60-118.
- SOKOLOV 1991d *Palisandrija (terza parte)*, «Oktjabr'», 1991, 11, pp. 49-119.
- SOKOLOV 1997 *Trevožnaja kukolka*, in V. Erofeev (a cura di), *Russkie cvety zla*, Moskva, Podkova, 1997, pp. 240-248.
- SOKOLOV 1999a *Sobranie sočinenij v dvuch tomach*, Sankt-Peterburg, Simpozium, 1999.
- SOKOLOV 1999b *Konspekt*, in Id., *Sobranie sočinenij (Palisandrija; Èsse; Vystuplenija)*, Vol. 2, Sankt-Peterburg, Simpozium, 1999, pp. 424-427.
- SOKOLOV 2006a *O drugoj vstreče*, «Zerkalo», 2006, 27, pp. 169-171.
- SOKOLOV 2006b *Duende*, «Zerkalo», 2006, 28. Disponibile online: <http://zerkalo-litart.com/?p=1455> (ultimo accesso: 20/10/2019).
- SOKOLOV 2007a *Trevožnaja kukolka. Èsse*, Sankt-Peterburg, Azbuka-klassika, 2007.
- SOKOLOV 2007b *Rassuždenie*, «Zerkalo», 2007, 29, pp. 3-16.
- SOKOLOV 2009 *Gazibo*, «Zerkalo», 2009, 33, pp. 3-27.
- SOKOLOV 2010 *Filornit*, «Zerkalo», 2010, 35, pp. 3-24.
- SOKOLOV 2011 *Triptich*, Moskva, OGI, 2011.
- SOKOLOV 2014a *Ozarenie*, «Oktjabr'», 2014, 10, pp. 14-15.
- SOKOLOV 2014b *Meždu sobakoj i volkom*, Moskva, OGI, 2014.

SOKOLOV 2016 *Škola dlja durakov*, Moskva, OGI, 2016 (prima ed. 2013).

SOKOLOV 2018 *Palisandrija*, Moskva, OGI, 2018.

Articoli di Aleksandr Sokolov pubblicati tra 1967 e 1971

Tam, gde more pachnet lesom, «Novorossijskij rabočij», 27/06/1967.

S detstva more risoval, «Novorossijskij rabočij», 23/07/1967.

Vremja ego sud'by, «Kolchoznaja pravda», 20/01/1968.

Simfonija bol'sich peremen, «Kolchoznaja pravda», 03/02/1968.

...i ostaetsja legenda, «Kolchoznaja pravda», 10/02/1968.

Sut' dela, «Kolchoznaja pravda», 24/02/1968.

Dom u ovraga, «Kolchoznaja pravda», 09/03/1968.

Čaj v pasmurnuju pogodu, «Kolchoznaja pravda», 27/07/1968.

Vse cveta radugi, «Žizn' slepych», 1968, 9, pp. 9-11.

Glazami druga, «Literaturnaja Rossija», 28/03/1969, p. 15.

Skazka čeredom poidet, «Literaturnaja Rossija», 11/04/1969, p. 15.

Dom s mezaninom, «Literaturnaja Rossija», 16/05/1969, p. 10.

V otdele redkich knig, «Literaturnaja Rossija», 15/08/1969, p. 21.

Samocvetnoe slovo Novgoroda, «Literaturnaja Rossija», 26/09/1969, pp. 20-21.

Chronika železnych divizij, «Literaturnaja Rossija», 31/10/1969, p. 16.

Voschoždenie k ljudjam, «Literaturnaja Rossija», 26/12/1969, p. 17.

"...Stoju, kak v cvetach i v volnach", «Literaturnaja Rossija», 09/01/1970.

Nazaemnyj golos, «Literaturnaja Rossija», 20/02/1970, p. 10.

Mnogo sveta, tepla..., «Literaturnaja Rossija», 27/02/1970, p. 4.

Plagiator-recidivist, «Literaturnaja Rossija», 06/03/1970, p. 20.

Iskal svoe, neobydennoe..., «Literaturnaja Rossija», 13/03/1970, p. 5.

Debjut „Mečtatelej“, «Literaturnaja Rossija», 22/05/1970, p. 13.

- Ogljanuvščijsja v poiskach*, «Literaturnaja Rossija», 05/06/1970, p. 4.
- Južnoe protivostojanie*, «Literaturnaja Rossija», 28/08/1970, p. 11.
- ”...pesnja vse-taki odna”, «Literaturnaja Rossija», 16/10/1970, p. 16.
- Priobščenie k obyčnomu*, «Literaturnaja Rossija», 13/11/1970, p. 17.
- Dni marijskoj literatury i iskusstva v Moskve*, «Literaturnaja Rossija», 11/12/1970, p. 14.
- O ljudjach, otstavšich leto*, «Literaturnaja Rossija», 18/12/1970, p. 4.
- Bylo pod gorodom Kalininom*, «Literaturnaja Rossija», 25/12/1970, p. 14.
- Žurnalist vedet kinoletopis’*, «Literaturnaja Rossija», 01/01/1971, p. 11.
- Žitjeskie minijatury*, «Literaturnaja Rossija», 08/01/1971, p. 13.
- Sto stranic o vojne*, «Literaturnaja Rossija», 26/02/1971, p. 18.
- Staryj šturman*, «Naša žizn’», 1971, 5, pp. 24-26.
- V poiskach utračennyh stroch: K 150-letiju so dnja roždenija Nekrasova*, «Literaturnaja Rossija», 25/06/1971, p. 15.
- Poznat’ prirodu tetivy: Marijskie poety*, «Literaturnaja Rossija», 10/09/1971, p. 18.
- Ballada o tret'em semestre*, a cura di Aleksandr Sokolov e altri, Krasnojarsk, Krasnojarskoe knižnoe izdatel'stvo, 1971.

Opere di Saša Sokolov in traduzione

Opere in traduzione italiana

- La crisalide ansiosa*, trad. di Marco Dinelli, in V. Erofeev (a cura di), *I fiori del male russi*, Roma, Voland, 2001, pp. 127-134.
- Palissandreide (estratto)*, trad. di Mario Caramitti, in M. Caramitti (a cura di), *Schegge di Russia*, Roma, Fanucci, 2002, pp. 25-39.
- La scuola degli sciocchi*, trad. di Margherita Crepax, Milano, Salani, 2007.
- Trittico (estratto)*, trad. di Elisa Alicudi (Elisa Baglioni), «Atti impuri», 2013, 8, pp. 14-19.
- Palissandreide*, trad. di Mario Caramitti, Roma, Atmosphere, 2019.

Traduzione in altre lingue

Škola dlja durakov

Nymphea (estratto dall'ancora inedito *A School for Fools*), trad. di Carl Proffer, in C. Proffer, E. Proffer (a cura di), *The Ardis Anthology of Recent Russian Literature*, Ann Arbor, Ardis, 1975, pp. 391-420.

Savl (estratto dall'ancora inedito *A School for Fools*), trad. di Carl Proffer, «Chicago Review», 1976, XXVIII, 1, pp. 4-28.

A School for Fools, trad. di Carl Proffer, Ann Arbor, Ardis, 1977.

Die Schule der Dummen, trad. di Wolfgang Kasack, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1977.

School voor gekken, trad. di Gerard Cruys, Amsterdam, Bezige Bij, 1978.

Szkoła dla Głupków, trad. di Aleksander Bogusławski, Londyn, Kontra, 1984.

Skola for dårar, trad. di Annika Bäckström, Stockholm, AWE/Gebers, 1984.

From A School for Fools, trad. di Carl Proffer, in C. Brown (a cura di), *The Portable 20th Century Russian Reader*, New York, Viking Press, 1985, pp. 586-595.

Škola za ludake, trad. di Radmila Mečanin, Beograd, Biblioteka Albatros – Filip Višnjić, 1988.

L'ecole des idiots, trad. di Françoise Monat, Genève, Edition Zoé, 1991.

Escola para bobos, trad. di Konstantin Gurgenovitch Asryantz, Svetlana Kardash, Sao Paulo, Ars Poetica, 1993.

Dåreskolen, trad. di Jan Hansen, Copenhagen, Munksgaard-Rosinante, 1994.

Escuela para idiotas, trad. di Margarita Estapé, Barcelona, Circulo de lectores, 1994.

Lollide kool, trad. di Rein Saluri, Tallinn, Eesti raamat, 2005.

A School for Fools, trad. di Alexander Boguslawski, New York, New York Review Books, 2015.

Meždu sobakoj i volkom

Dsyndsyrelas Transitilien: Roman-Auszug (estratto), trad. di Birgit Veit, «Schreibheft», 1990, 36, p. 23.

Między psem a wilkiem, trad. di Aleksander Bogusławski, Warszawa, W.A.B.-Małe, 2000.

Between Dog & Wolf, trad. e cura di Alexander Boguslawski, New York, Columbia University Press, 2017.

Palisandrija

From Palisandriia, trad. di Michail Henry Heim, «Humanities in Society. Special Issue "Soviet and East European Literature in Exile"», 1984, VII, 3-4, pp. 175-182.

Palisandria (estratto), trad. di Aleksander Bogusławski, «Zeszyty Literackie», 1984, II, 8, pp. 20-31.

Palisandrija (estratto), trad. di Neda Bobich, «Književna reč», 1988, 316, pp. 17-18.

Kniga smelosti (estratto), trad. di Radmila Mečanin, «Književna reč», 1989, 338, pp. 1-8.

Astrophobia, trad. di Michael Henry Heim, New York, Grove Weidenfeld, 1989.

Palisandrija (estratto), trad. di Dubravka Ugrešić, in D. Ugrešić (a cura di), *Pljuska u Ruci. Antologija alternativne ruske proze*, Zagreb, Biblioteka Literae, 1989, pp. 381-390.

Puppe in Aufruhr: Erzählung (estratto), trad. di Felix Philipp Ingold, «Schreibheft», 1990, 36, p. 11.

Palisandrija: Roman-Auszug (estratto), trad. di Eveline Passet, «Schreibheft», 1990, 36, p. 31.

Palisandriia (estratto), trad. di Hajime Kaizawa, «Gendaishi Techo», 1991, 5, pp. 33-43.

Asztrofóbia, trad. di M. Nagy Miklós, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1993.

Trevožnaja kukolka

Persona Non Grata, trad. di Benjamin Sher, «The Journal of Literary Translation», 1989, 22, pp. 226-232.

Zatrwożona poczwarka, trad. di Aleksander Bogusławski, «Res Publica», 1990, 12, pp. 82-85.

The Anxious Chrysalis, trad. di Olga Pobedinskaya e Andrew Reynolds, in V. Erofeev (a cura di), *The Penguin Book of New Russian Writing. Russia's Fleurs du Mal*, London – New York, Penguin Books, 1995, pp. 199-206.

Portret ruskogo chudožnika v Amerike: V ožidanii Nobelja

Portret rosyjskiego w Ameryce: W oczekiwaniu na Nobla, trad. di Aleksander Bogusławski, «Res Publica», 1990, 12, pp. 77-81.

Raccolte

In the House of the Hanged: Essays and Vers Libres, trad. e cura di Alexander Boguslawski, Toronto, University of Toronto Press, 2012.

Materiale audio e video

Škola dlja durakov (estratti), programma "Knigi i ljudi", «Voice of America», 22-24 luglio 1977.

E. Sokolov, *Intervista a Saša Sokolov*, «RCI – Meždunarodnoe Kanadskoe Radio», 1981, disponibile online: <https://esokoloff.wordpress.com/2017/05/21/sasha-sokolov-on-video-and-radio-canada-short-waves/amp/> (ultimo accesso: 20/10/2019).

Škola dlja durakov, Među sobakoj i volkom, Palisandrija (estratti), a cura di Dreizin Feliks, BBC Overseas Service, 1984.

Palisandrija (intervista ed estratti), «Voice of America», 20-30 marzo 1985.

Palisandrija (intervista ed estratti), a cura di Ludmila A. Foster, «Voice of America», 29/05/1986.

Reportage e bozzetti di Saša Sokolov, «RCI – Meždunarodnoe Kanadskoe Radio», 1992, disponibili online: <https://esokoloff.wordpress.com/2017/05/21/sasha-sokolov-on-video-and-radio-canada-short-waves/amp/> (ultimo accesso: 20/10/2019).

Gureev Maksim (regia di), *A pejzaž bezuprečen...*, casa di produzione Skrytaja Kamera, 2007 (cortometraggio).

Želnov Anton, Kartozija Nikolaj (regia di), *Saša Sokolov. Poslednij russkij pisatel'*, 2017, disponibile online: www.1tv.ru/doc/pro-zhizn-zamechatelnyh-lyudej/sasha-sokolov-poslednij-russkij-pisatel-dokumentalnyy-film (ultimo accesso: 20/10/2019).

Menzione di Saša Sokolov in dizionari e manuali

S. Baranov, *Saša Sokolov*, in A. Smirnova (a cura di), *Literatura russkogo zarubež'ja (1920-1990): Učebnoe posobie*, Moskva, Flinta, 2006, pp. 543-551.

A. Brodsky, *Sokolov Saša*, in M. Balina, M. Lipovetsky (a cura di), *Dictionary of literary biography, vol. 285, Russian writers since 1980*, Detroit, Gale, 2004, pp. 291-300.

S. De Boer, E. Driessen, H. Verhaar (a cura di), *Sokolov Aleksandr Vsevolodovič*, in Idd., *Biographical Dictionary of Dissidents in the Soviet Union. 1956-1975*, The Hague, Martinus Nijhoff Publishers, 1982, pp. 538-539.

A. Evstratov, *Saša Sokolov*, «Online Enciklopedija Krugosvet», disponibile online: www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/SOKOLOV_SASHA.html (ultimo accesso: 20/10/2019).

V.P. Izotov, V.V. Izotov, *Adkogin i nevermor. Novoobrazovanija Saši Sokolova, sozdannye okkazional'nymi sposobami. Slovar'*, Orël, Izd-vo FGBOU VPO Orlovskij gosudarstvennyj universitet, 2011.

V.V. Izotov, *Novoobrazovanija – prilagatel'nye v tvorčestve Saši Sokolova. Slovar'*, Orël, Izd-vo FGBOU VPO Orlovskij gosudarstvennyj universitet, 2011.

V.V. Izotov, *Slovar' neimennykh novoobrazovanij Saši Sokolova*, Orël, Izd-vo FGBOU VPO Orlovskij gosudarstvennyj universitet, 2011.

D.B. Johnson, *Sokolov, Sasha*, in V. Terras (a cura di), *Handbook of Russian Literature*, New Haven-London, Yale University Press, 1985, pp. 432-433.

M. Kremencova, *Saša Sokolov*, in L. Kremencov (a cura di), *Očerki russoj literatury XX veka: učebnoe posobie, Kniga 2, Čast' 1: 40-90-e gody*, Moskva, MPU, 1995, pp. 161-166.

G. Nefagina, *Škola dlja durakov Saši Sokolova*, in Id., *Russkaja proza vtoroj poloviny 80 – načala 90-ch godov*, Minsk, Ekonompress, 1998, pp. 154-157.

A. Pavlovskij, *Sokolov Saša*, in N. Skatov (a cura di), *Russkie pisateli. XX vek. Biobibliografičeskij slovar'. Čast' 2*, Moskva, Prosveščenie, 1998, pp. 375-377.

B. Stevanovic, V. Wertsman, *Sokolov, Sasha*, in Id., *Free voices in Russian literature: 1950-1980s. A Bio-Bibliographical Guide*, New York, Russica publisher Inc., 1987, p. 400.

Dž. Vronskaja, V. Čuguev, *A. V. Sokolov*, in Dž. Vronskaja (a cura di), *Kto est' kto v Rossii i byvšem SSSR: vydajuščiesja ličnosti byvšego Sovetskogo Sojuza, Rossii i emigracii*, Moskva, Terra, 1994, p. 500.

Bibliografia generale

a. Interviste, recensioni, articoli su Saša Sokolov

ADAMOV 1989 S. Adamov, *Sokolov: "Amerikancy ne mogu ponjat', o čem eto možno govorit' dva časa, «Junost'»*, 1989, 12, pp. 66-67.

AJTMATOV 1989 Č. Ajtmatov, *Na anketu 'IL' otvečajut pisateli russkogo zarubež'ja. Saša Sokolov*, «Inostrannaja Literatura», 1989, 3, pp. 245-246.

APATOW 1985 R. Apatow, *The Terminal Emigre*, «Daily Nexus (UCSB)», 05/12/1985, p.10a.

ASTRAKHAN 1979 A. Astrakhan, *Alone Abroad*, «The Atlantic», 1979, 2.

- BLAKE 1984 P. Blake, *Soviet Literature Goes West: A Generation of Russian Writers is Thriving in Exile*, «Time», 12/03/1984, pp. 77-80.
- BORISOVNA 2017 A. Borisovna, "O, esli by ty byl choloden ili gorjač!", «gazeta.ru», 09/02/2017.
- BRYKCZYNSKI 1984 S. Brykczynski, *Rosyjski półgłupek*, «Sroda Literacka – Dziennik Polski», 25/04/1984, p. 3.
- CARAMITTI 2004 M. Caramitti, *Sokolov: il fabbro pellegrino della prosa russa*, «Il Manifesto». 15/12/2004. p. 12.
- ČEREDNIČENKO 2014 V. Čeredničenko, *Sokolov: «Vremja gotovit' novyj Rennsans»*, «Oktjabr'», 2014, 8. Disponibile online: <http://magazines.russ.ru/october/2014/8/8sok.html> (ultimo accesso: 20/10/2019).
- ČERNAKOVA 1989 A. Černakova, *Žizn' nazyvalas'...*, «Skif (Sputnik kinofestivalja)», 15/07/1989, 8.
- CHLEBNIKOV 2003 O. Chlebnikov, *Dneval'nyj u vyključitelja vremeni*, «Novaja gazeta», 20/11/2003, 87.
- DOLININ 2011 A. Dolinin, *Pisatel' Saša Sokolov prerval dlitel'noe molčanie*, «Radio Vesti FM», 13/07/2011. Disponibile online: <http://radiovesti.ru/news/413208/> (ultimo accesso: 20/10/2019).
- DYKSTRA 1977 B. Dykstra, *Where Wise Men Fear to Enter*, «Montreal Star», settembre 1977.
- EGEREVA 2012 E. Egereva, *Pravila žizni Saši Sokolova*, «Esquire», 08/11/2012. Disponibile online: <https://esquire.ru/wil/sasha-sokolov> (ultimo accesso: 20/10/2019).
- EROFEEV 1989 V. Erofeev, *Sokolov: "Vremja dlja častnyh besed"*, «Oktjabr'», 1989, 8, pp. 195-202.
- FANGER 1990 D. Fanger, *Sokolov's Astrophobia*, «The New Republic», 12/03/1990, 11, p. 39.
- FEIFER 1977 G. Feifer, *Tired of Telling Lies*, «Washington Post», 24/07/1977.
- GREENBERG 1977 M. Greenberg, *A School for Fools*, New York Times Book Review, 25/09/1977, p. 41.
- GRUBIŠIČ 1985 L. Grubišić, *Russkie pisateli v izgnanii*, «Russkaja mysl'», 23/05/1985, 3570, p. 13.

- GUREEV 2011 M. Gureev, *Snimaetsja dokumental'noe kino: Saša Sokolov*, «Voprosy literatury», 2011, 2, pp. 161-172.
- HANDELMAN 1989 S. Handelman, *Ottawa-born Writer Rides Soviet Arts Wave*, «Toronto Star», 08/10/1989, pp. 1-2.
- HARRIS 1986 R. Harris, *Sasha Sokolov*, «Zelo», 1986, I, 1, pp. 78-80.
- HILL 1985 T. Hill, *A Novelist in Waiting*, «Window of Vermont», 1985, 4, pp. 69-71, p. 97.
- JO 1976 T. Jo, *Sasha Sokolov's in from the Cold, with his Sense of Humour Intact and a Powerful Yen to Write*, «Detroit Free Press», 05/12/1976, pp. 21-24.
- DE JONGE 1976 A. De Jonge, *A Dacha for the Demented*, «Times Literary Supplement», 27/08/1976.
- KAISER 1981 R. Kaiser, *The Agony of the Exiles*, «Washington Post», 18/05/1981, pp. C1-C3.
- KLAUSENITZER 1978 H.-P. Klausenitzer, *Auf der Veranda einer Datscha*, «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 20/01/1978, 17, p. 24.
- KOČETKOVA 2017 N. Kočetkova, «*Ja vseгда znal, čto uedu iz Sovetskogo Sojuza*», «Lenta.ru», 11/02/2017. Disponibile online: <https://lenta.ru/articles/2017/02/11/sokolovfilm/> (ultimo accesso: 20/10/2019).
- KOPYLOVAJA 2011a V. Kopylovaja, *Škola bez durakov*, «Moskovskij komsomolec», 04/07/2011, 25683. Disponibile online: <https://www.mk.ru/culture/interview/2011/07/03/602480-shkola-bez-durakov.html> (ultimo accesso: 20/10/2019).
- KOPYLOVAJA 2011b V. Kopylovaja, *Sokolov: "Ja sam sebe smysl, dajte mne jazyk"*, «Čitaem vmeste», agosto-settembre 2011.
- KORSAKOV 2017 D. Korsakov, *Saša Sokolov: "Brodskogo prosto korobilo pri vide menja. On nenavidel moskvičej"*, «Komsomol'skaja pravda», 10/02/2017. Disponibile online: <http://www.kp.ru/daily/26641/3660512/> (ultimo accesso: 20/10/2019).
- KOZLOVSKIJ 1988 V. Kozlovskij, *Dva interv'ju*, «almanac panorama», 5-11 febbraio 1988, 356, pp. 16-17.
- KRAJNAJA 1989 M. Krajnaja, *Sokolov: "Ostajus' russkim pisatelem"*, «Sobesednik», luglio 1989, 283, pp. 10-11.

- KRAMPER 1981 J. Kramper, *From Russia, Without Love*, «USC Chronicle», giugno 1981, pp. 19-24.
- KRAVČENKO 1985 V. Kravčenko, *Učitel' derzosti v Škole dlja durakov*, «Literaturnaja gazeta», 15/02/1995, 5538, p. 3.
- KRAVČENKO 1997 V. Kravčenko, *Sokolov: "O vstrečach i nevstrečach"*, «Jasnaja poljana», 1997, 2, pp. 184-210.
- KRUČIK 2007 I. Kručik, *Sokolov: "Po mne mnogie skučajut"*, «Šo», 2007, 11. Disponibile online: <https://www.fantlab.ru/blogarticle2194> (ultimo accesso: 20/10/2019).
- KRUČIK 2009 I. Kručik, *Sokolov: "Sily ešče est', grebu ja chorošo"*, «Častnyj korrespondent», 07/11/2009. Disponibile online: http://www.chaskor.ru/article/sasha_sokolov_sily_eshche_est_grebu_ya_horosho_11971 (ultimo accesso: 20/10/2019).
- LOURIE 1989 R. Lourie, *The Dachshund That Killed Stalin*, «New York Times Book Review», 17/12/1989, p. 27.
- MATICH 1984 O. Matich, *Interview*, «Humanities in Society. Special Issue "Soviet and East European Literature in Exile"», 1984, VII, 3-4, pp. 221-234.
- MATIČ 1985 O. Matič, *Nužno zabyt' vse staroe i vspomnit' vse novoe...*, «Russkaja mysl'», 31/05/1985, p. 12.
- MATICH 2015 O. Matich, *Interview with Olga Matich and some of her graduate students at Berkeley University*, 02/04/2015. Disponibile online: <http://russianwriters.berkeley.edu/sasha-sokolov/sokolov-interview/> (ultimo accesso: 20/10/2019).
- MATVEEV 2015 P. Matveev, *Palisandrovo vremja. Tridcat' let tomu nazad vyšel roman Saši Sokolova* Palisandrija, «Colta.ru», 01/04/2015. Disponibile online: <http://www.colta.ru/articles/literature/6812> (ultimo accesso: 20/10/2019).
- MEDVEDEV 1991a F. Medvedev, *Sokolov: "V Mičigane ja pisal o Volge"*, «Rossijskaja gazeta», 02/03/1991, 88, p. 4.
- MEDVEDEV 1991b F. Medvedev, *Sokolov: "Ja vernulsja, čtoby najti poterjannoe"*, «Rodina», 1991, 4, pp. 11-14.
- MICHAJLOV 1990 A. Michajlov, *Saša Sokolov: "Spasenie v jazyke"*, «Literaturnaja učeba», 1990, 2, pp. 180-184.

- MIGDISOVA 2015 S. Migdisova, *Saša Sokolov. Beseda v vol'nom stile*, «Naša gazeta – Ostrov», 2015, 47. Disponibile online: http://nashmontreal.com/interviews/interview_migdis/sasha-sokolov_10.html (ultimo accesso: 20/10/2019).
- MITGANG 1990 H. Mitgang, *Books of The Times; A Satire on the Brezhnev Era From 2044*, «New York Times», 24/01/1990. Disponibile online: <http://www.nytimes.com/1990/01/24/books/books-of-the-times-a-satire-on-the-brezhnev-era-from-2044.html> (ultimo accesso: 20/10/2019).
- MOGUTIN 1993 Ja. Mogutin, *Skorpion'i ulovki Saši Sokolova*, «Nezavisimaja gazeta», 06/11/1993, p. 7.
- MONTER 1977 B. Monter, *Sasha Sokolov, Russia's Astounding New Novelist*, «Chicago Daily News», 10/07/1977.
- PODŠIVALOV 1989 I. Podšivalov, *Trilistnik*, «Moskovskij komsomolec», 20/08/1989, p. 2.
- POLOVEC, RACHLIN 1981 A. Polovec, S. Rachlin, *Saša Sokolov govorit*, «almanac panorama», 03/09/1981, pp. 8-12.
- POMERANCEV 2013 I. Pomerancev, *Saša Sokolov o Chlebnikove*, «Radio Svoboda», 09/11/2013. Disponibile online: <http://www.svoboda.org/a/25161164.html> (ultimo accesso: 20/10/2019).
- POSYSAEVAJA 1989 T. Posysaevaja, *Sokolov: "Legko li byt' graždaninom mira?"*, «Učitel'skaja gazeta», 29/07/1989, 9183, p. 3.
- RACHLIN 1982 S. Rachlin, *Pisatel' – vezde čužoj*, «almanac panorama», 29 maggio – 6 giugno 1982, 59, pp. 10-11 [l'intervista include un componimento poetico inedito, in origine destinato a *Meždu sobakoj i volkom*, dal titolo *Zapiska XLV: Proščanie gorodniščenskogo ščepennika*].
- RAKUSA 1978 I. Rakusa, *Die Schule der Dummen*, «Neue Zurichener Zeitung», 19/03/1978.
- REMNIK 1989 D. Remnik, *Writer Rediscovered Russian's Magic: Sasha Sokolov, Author of School for Fools, has returned to Moscow after a Stormy Exit in 1975*, «The Washington Post», 09/11/1989. Disponibile online: http://articles.latimes.com/1989-11-09/news/vw-1376_1_sasha-sokolov (ultimo accesso: 20/10/2019).
- RIMIN 2010 G. Rimin, *Škola dlja umnikov*, «Častnyj korrespondent», 04/06/2010. Disponibile online:

- http://www.chaskor.ru/article/shkola_dlya_umnikov_17642 (ultimo accesso: 20/10/2019).
- RJASOV 2009 A. Rjasov, *Večnoe vozvrašćenie. Saša Sokolov: voploščat'cja v metodach slovopletenija*, «Častnyj korrespondent», 07/11/2009. Disponibile online: http://www.chaskor.ru/article/vechnoe_vozvrashchenie_11970 (ultimo accesso: 20/10/2019).
- RJASOV 2011 A. Rjasov, *Drobjaščiesja rassuždenija*, «Častnyj korrespondent», 14/09/2011. Disponibile online: http://www.chaskor.ru/article/drobyashchiesya_rassuzhdenija_24820 (ultimo accesso: 20/10/2019).
- ROBB 1977 C. Robb, *Chasing the Butterflies and Images*, «Boston Globe», 15/07/1977.
- ROSENTHAL 1985 M. Rosenthal, *An Interview with Sasha Sokolov. The Writer as Free Spirit*, «Daily Nexus (UCSB)», 21/11/1985, pp. 4a, 6a.
- RUHLE 1978 J. Ruhle, *Die Lust am Fahren*, «Die Welt», 10/10/1978.
- SAPGIR 1981 K. Sapgir, *V 'Russkoj mysli' pisatel' Saša Sokolov*, «Russkaja mysl'», 12/11/1981, 3386, p. 11.
- ŠARGUNOV 1999 S. Šargunov, *"Zapiski v verchov'jach reči sočinil..." Saša Sokolov: Iznanka real'nosti pljus otkrovennosti*, «Nezavisimaja gazeta», 21/10/1999, p. 10.
- ŠČUPLOV 1988 A. Ščuplov, *Tat'jana Tolstaja: "Pojdite navstreču čitatelju"*, «Knižnoe obozrenie», 1988, 1.
- SELTZER 1977 R. Seltzer, *Sowing the Wind*, «The Word Guild», 1977, II, 8, p. 17.
- ŠITOV 2017 A. Šitov, *Saša Sokolov: "U menja golova soveršenno russkaja"*, «Tass», 06/02/2017. Disponibile online: <https://tass.ru/interviews/3993932> (ultimo accesso: 20/10/2019).
- SKJOLD 1982 N. J. Skjold, *Sokolov: Central Vermont's Resident Russian*, «The World», 28/07/1982, 310, pp. 1, 10.
- SLEPYNIN 2007 O. Slepynin, *Saša Sokolov na fone Karadaga i vinogradnoj lozy*, «Zerkalo nedeli», 26/10/2007. Disponibile online: https://zn.ua/SOCIETY/sasha_sokolov_na_fone_karadaga_i_vinogradnoj_lozy.html (ultimo accesso: 20/10/2019).
- SOKOLOV 1976 V. Sokolov, *Poznakomtes': Aleksandr Sokolov*, «Russkaja žizn'», 20/02/1976, pp. 3-4.

- SOKOLOV 2017 E. Sokolov, "Jazyk – eto genetičeskoe", «Novyj žurnal», 2017, 286. Disponibile online: <http://magazines.russ.ru/nj/2017/286/yazyk-eto-genetičeskoe.html> (ultimo accesso: 20/10/2019).
- TEREŠČENKO 2004 M. Tereščenko, *Sokolov: "Ja ne primumaju bol'suju čast' russkogo slovarja"*, «Gazeta», 20/12/2004. Disponibile online: <http://vbulahtin.livejournal.com/1591894.html> (ultimo accesso: 20/10/2019).
- TOPOROV 2009 V. Toporov, *Russkij Agasfer. U Saši Sokolova net Boga, net Otečestva, net Ljubvi. Tol'ko stil'*, «Častnyj korrespondent», 07/11/2009. Disponibile online: http://www.chaskor.ru/article/russkij_agasfer_11974 (ultimo accesso: 20/10/2019).
- VAJL', GENIS 1986 P. Vajl', A. Genis, *U nas v Mičigane*, «almanac panorama», 9-16 maggio 1986, 265, pp. 20-22.
- VAJMAN 2003 N. Vajman, *Poverch bar'erov. Beseda s Sašej Sokolovym*, «Radio Svoboda», 18/09/2003. Disponibile online: <http://www.svoboda.org/a/24200193.html> (ultimo accesso: 20/10/2019).
- VAJMAN 2006 N. Vaiman, *A conversation with Sasha Sokolov*, «Canadian-American Slavic Studies», 2006, XL, 2-4, pp. 367-378.
- VEDOMOSTI 1996 Vedomosti (anonimo), *Saša Sokolov – laureat Puškinskij premii fonda Al'freda Tepfera*, «Vedomosti», 10/02/1996, 20, p. 13.
- VEL'BERG 1984 B. Vel'berg, *Meždu sobakoj i volkom*, «Novyj Amerikanec», 02/02/1984, pp. 14-15.
- VORONEL', VORONEL' 1984 A. Voronel', N. Voronel', "Ja choču podnjat' russkiju prozu do urovnja poezii", «Dvadcat' dva», 1984, 35, pp. 179-186.
- VRUBEL'-GOLUBKINA 2011 I. Vrubel'-Golubkina, *Sokolov: "Ja vsju žizn' vybiraju lučšee. Čašče vsego bessoznatel'no"*, «Zerkalo», 2011, 37-38. Disponibile online: <https://magazines.gorky.media/zerkalo/2011/37/ya-vsyu-zhizn-vybirayu-luchshee-chashhe-vsego-bessoznatelno-8230.html> (ultimo accesso: 20/10/2019) (Ripubblicato in I. Vrubel'-Golubkina, *Razgovory v zerkale*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2014, pp. 205-225).
- WOLFE 1977 P. Wolfe, *This is not Russian Prose, it is Poetry Born of Madness*, «The Arizona Daily Star», 3/07/1977.

- ZHOLKOVSKY 1990 A. Zholkovsky, *Starring Joe Stalin as Himself: Astrophobia by Sasha Sokolov*, translated by Michael Henry Heim, «Los Angeles Times», 11/02/1990. Disponibile online: http://articles.latimes.com/1990-02-11/books/bk-776_1_sasha-sokolov (ultimo accesso: 20/10/2019).
- ZIOLKOWSKI 1986 M. Ziolkowski, *Palisandrija by Sasha Sokolov*, «World Literature Today», 1986, LX, 2, p. 327.

b. Studi critici

- AKSENOV 1983 V. Aksënov, *Nenužnoe začerknut'. Zametki o proze Saši Sokolova*, «Russkaja mysl'», 16/06/1983, p. 12.
- ALBANESE 2017 N. Albanese, *Procedimenti poetici in prosa: dinamiche sperimentali nella letteratura underground degli anni '60 e '70*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", 2017.
- ALEKSANDROV 2017 N. Aleksandrov, *Škola dlja umnych*, «Lenta.ru», 09/02/2017. Disponibile online: <https://lenta.ru/articles/2017/02/09/sokolov/> (ultimo accesso: 20/10/2019).
- ANONIMO 1977 Anonimo, *Škola dlja durakov (commento all'opera senza titolo, giunto in tamizdat dall'Urss)*, «Russian Language Journal», 1977, 108, pp. 188-193.
- AŠČEULOVA 1996 I. Aščeułova, *Motivy i obrazy liriki A. Bloka v romane Saši Sokolova* Meždu sobakoj i volkom, in S. Titarenko (a cura di), *Serebrjanyj vek: filosofsko-estetičeskie i chudožestvennye iskanija: Mežvuzovskij sbornik naučnych trudov*, Kemerovo, Kemerovskij gosudarstvennyj universitet, Izd-vo KemGU, 1996, pp. 127-133.
- AŠČEULOVA 1998 I. Aščeułova, *Tvorčestvo Saši Sokolova v kontekste literaturnogo processa 60-80-ch godov*, in L. Bronskaja, L. Egorova (a cura di), *Russkij postmodernizm: predvaritel'nye itogi. Mežvuzovskij sbornik statej*, Stavropol', Izd-vo Stravropol'skogo universiteta, 1998, pp. 134-140.
- AŠČEULOVA 1999 I. Aščeułova, *Motiv babočki v romane Saši Sokolova* Škola dlja durakov, in F. Kanunova, A. Januškevič (a cura di), *Problemy literaturnych žanrov. Materialy IX meždunarodnoj naučnoj konferencii, posvjaščennoj 120-letiju so dnja osnovanija Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, Tomsk, Izdatel'stvo Tomskogo universiteta, 1999, pp. 231-235.

- AŠČEULOVA 2000 I. Aščeułova, *Tema pisanija v romane V. Nabokova Priglašenie na kazn' i v romanach Saši Sokolova*, in T. Rybal'čenko (a cura di), *V. Nabokov v kontekste ruskoj literatury XX veka*, Tomsk, Izdatel'stvo Tomskogo gosudarstvennogo universiteta, 2000, pp. 84-93.
- AŠČEULOVA 2015 I. Aščeułova, *Dekonstrukcija sovetskoj istorii v romane Saši Sokolova* Palisandrija, «Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta», 2015, IV, 2, pp. 101-104.
- ATROŠČENKO 2010 A. Atroščenko, *Ornamentalizm v romane Saši Sokolova* Meždu sobakoj i volkom, in AAVV., «Trudy VI Meždunarodnoj letnej školy na Karel'skom perešejke po ruskoj literatury», Sankt-Peterburg, IRLI, 2010, pp. 296-304.
- BAKNINA 2015 T. Baknina, *Saša Sokolov i Piter Brejgel' staršij: Dialog kul'tur*, «Literatura. Literaturovedenie. Ustnoe narodnoe tvorčestvo», 2015, III, 41, pp. 181-185.
- BERAHA 1993 L. Beraha, *The Last Rogue of History: Picaresque Elements in Sasha Sokolov's* Palisandriia, «Canadian Slavonic Papers», 1993, 35, pp. 201-220.
- BERG 1985 M. Berg, *Novyj žanr: Čitatel' i pisatel'*, «Literaturnoe A-Ja», 1985, 1, pp. 4-6.
- BERG 1993 M. Berg, *Propuščennoe slovo: O tvorčestve Saši Sokolova, zarubežnogo pisatelja*, «Moskovskie novosti», 1993, 4, p. 7.
- BITOV 1989 A. Bitov, *Grust' vsego čeloveka*, «Oktjabr'», 1989, 3, pp. 157-158.
- BLOCH 1982 S. Bloch, *Moskva čitajuščaja*, «Literaturnaja gazeta», 1982, 1, pp. 6-7.
- BOGUSLAWSKI 1983 A. Boguslawski, *Sokolov's School for Fools: An Escape from Socialist Realism*, «Slavic and East European Journal», 1983, XXVII, 1, pp. 91-97.
- BOGUSLAWSKI 1987 A. Boguslawski, *Death in the Works of Sasha Sokolov*, «Canadian-American Slavic Studies», 1987, XXI, 3-4, pp. 231-246.
- BOGUSLAWSKI 1988 A. Boguslawski, *Vremja Palisandra Dal'berga*, «Russian Language Journal», 1988, 141-143, pp. 221-229.
- BOGUSLAWSKI 2006 A. Boguslawski, *How Sokolov's Mezhdu sobakoj i volkom is Made: Structure and Design*, «Canadian-American Slavic Studies», 2006, XL, 2-4, pp. 201-231.

- BOGUSLAWSKI 2012 A. Boguslawski, *Introduction*, in S. Sokolov, *In the House of the Hanged: Essays and Vers Libres*, Toronto, University of Toronto Press, 2012, pp. vii-xx.
- BONDARENKO 2006 V. Bondarenko, *Saša Sokolov*, in Id., *Živi opasno: Sbornik statej*, Moskva, PoRog, 2006, pp. 507-532.
- BOOKER, DUBRAVKA 1995 M. Booker, J. Dubravka, *All-Purpose Parody: Sasha Sokolov's Astrophobia*, in Idd., *Bakhtin, Stalin, and Modern Russian Fiction: Carnival, Dialogism, and History*, Westport, Greenwood Press, 1995, pp. 145-165.
- BORDEN 1987 R. Borden, *Time, Backward!: Sasha Sokolov and Valentin Kataev*, «Canadian-American Slavic Studies», 1987, XXI, 3-4, pp. 247-264.
- BORDEN 1999 R. Borden, *Toward a Postmodern «Bad»: Sasha Sokolov*, in Id., *The Art of Writing Badly: Valentin Kataev's Mauvism and the Rebirth of Russian Modernism*, Evanston, Northwestern University Press, 1999, pp. 311-338.
- BRAJNINA 1996 T. Brajnina, *Jazykovaja igra v proizvedenijach Saši Sokolova*, in Z. Petrov, N. Fateev (a cura di), *Jazyk kak tvorčestvo. Sbornik statej k 70-letiju V. P. Grigor'eva*, Moskva, Institut ruskogo jazyka, 1996, pp. 276-284.
- BRODSKAJA 1993 A. Brodskaja, *Preodolenie diskursivnyh ograničenij (Sokolov i Deržavin)*, in N. Kurennaja, L. Sofronova, T. Civ'jan (a cura di), *Barokko v avangarde-avangard v barokko*, Moskva, Rossijskaja akademija nauk, 1993, pp. 46-48.
- BRODSKY 2006 A. Brodsky, *The Death of Genius in the Works of Sasha Sokolov and Liudmila Petrushevskaja*, «Canadian-American Slavic Studies», 2006, XL, 2-4, pp. 279-304.
- BROWN 1982 E. Brown Edward, *Poetry of the Daft: Sasha Sokolov*, in Id., *Russian Literature since the Revolution*, Cambridge, Harvard University Press, 1982, pp. 379-381.
- BROWN 1986 E. Brown, *Russian Literature beyond the Pale*, «Slavic and East European Journal», 1986, XXX, 3, pp. 380-388.
- BURICHIN 1980 I. Burichin, *Saša Sokolov. Meždu sobakoj i volkom*, «Grani», 1980, 118, pp. 273-274.
- CARAMITTI 2000 M. Caramitti, *Mul'tfil'm Brejgelja i obraz Volgi v Meždu sobakoj i volkom Saši Sokolova*, «Slavica Tergestina», 2000, VIII, pp. 363-370.

- CARAMITTI 2001 M. Caramitti, *Strategie autofinzionali in Sinjavskij, Sokolov e Venedikt Erofeev*, tesi di dottorato, Università di Roma "La Sapienza", 2001.
- CARAMITTI 2002 M. Caramitti (a cura di), *Schegge di Russia*, Roma, Fanucci, 2002.
- CARAMITTI 2004 M. Caramitti, *Amore e morte sotto l'incudine di Saša Sokolov: l'incubo polimorfo, endemico e misterico di «ta dama»*, in H. Pessina Longo, G. Imposti, D. Possamai (a cura di), *Amore ed eros nella letteratura russa del Novecento*, III Conferenza sulla letteratura russa del Novecento, Bologna 2002, Bologna, Clueb, 2004, pp. 113-120.
- CARAMITTI 2006 M. Caramitti, «Ja» kak igrovoe načalo iskusstva (po materialam Palisandrii), «Canadian-American Slavic Studies», 2006, XL, 2-4, pp. 305-315.
- CARAMITTI 2019 M. Caramitti, *Palisandr dentro e fuori la vasca*, in S. Sokolov, *Palissandreide*, Roma, Atmosphere, 2019, pp. 405-429.
- ČANCEV 2012 A. Čancev, *Slovo c Berega Odinskogo Kozodoja*, «Novyj mir», 2012, 2.
- ČEREDNIČENKO 2012 V. Čeredničenko, *Po tropinkam vnutrennego sada*, «Znamja», 2012, 10. Disponibile online: <http://magazines.russ.ru/znamia/2012/10/ch17.html> (ultimo accesso: 20/10/2019).
- ČEREMINA 2010 E. Čeremina, *Paraboličeskaja proza Saši Sokolova*, Moskva, MOSA, 2010.
- CHAZANOV 1985 B. Chazanov, *Proščanie s avangardom*, «Strana i mir», 1985, 8, pp. 89-92.
- CVETKOV 2007 A. Cvetkov, *Uroki Merkatora*, in S. Sokolov, *Trevožnaja kukolka: Èsse*, Sankt-Peterburg, Azbuka-klassika, 2007, pp. 167-190.
- DANILKIN 1997 L. Danilkin, *Universal'nost': Saša Sokolov*, «Literatura: Priloženie k gazete „Pervoe sentjabrja”», 1997, 2, pp. 5-7.
- DARK 1990 O. Dark, *Mir možet byt' ljuboj: Razmyšlenija o novej proze*, «Družba narodov», 1990, 6, pp. 223-235.
- DARK 1992 O. Dark, *Mif o proze*, «Družba narodov», 1992, 5-6, pp. 219-232.
- DARK 1995 O. Dark, *Saša Sokolov poslednij russkij romantik*, «Ogonëk», 24/11/1995, p. 70.

- DESJATOV 2006 V. Desjatov, *Russkij postmodernizm: polveka s Nabokovym*, in Ju. Leving, E. Soškin (a cura di), *Imperija N. Nabokov i nasledniki: Sbornik statej*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2006, pp. 212-253.
- DESJATOV, KARBYŠEV 2005 V. Desjatov, A. Karbyšev, *Sistema sub'ektov reči v romane Saši Sokolova* Meždu sobakoj i volkom, «Izvestija Altajskogo gosudarstvennogo universiteta», 2005, 4, pp. 82-86.
- DIVAKOV 2013 S. Divakov, *Poznavšii prirodu tetivy. O rannem tvorčestve Saši Sokolova*, «Voprosy literatury», 2013, 1. Disponibile online: <http://magazines.russ.ru/voplit/2013/1/d5-pr.html> (ultimo accesso: 15/02/2018).
- DRAGOMOŠČENKO 1982 A. Dragomoščenko, *O dereve i topore: Reč' o Saše Sokolove*, «Časy», 1982, 35. Disponibile online: <http://www.belyprize.ru/?pid=192> (ultimo accesso: 15/02/2018).
- EFIMOV 2011 I. Efimov, *Razlad i razryv. Glavy iz knigi vospominanij*, «Neva», 2011, 9. Disponibile online: <http://magazines.russ.ru/neva/2011/9/ef7.html> (ultimo accesso: 20/10/2019).
- EFIMOVA 2008 S. Efimova, *Četyre obraza mira i slovo v romane Saši Sokolova* Meždu sobakoj i volkom, «Izvestija Smolenskogo gosudarstvennogo universiteta», 2008, 1, pp. 42-50.
- EGOROV 2003 M. Egorov, *Ključy ot Školy dlja durakov: specifičeskie semantičeskie otnošenija epigrafa i teksta v romane Saši Sokolova*, «Studia Slavica», 2003, III.
- EGOROV 2004 M. Egorov, *Fenomen konstruktivnoj neopredelennosti v postroenii romana Saši Sokolova* Škola dlja durakov, in S. Kormilov (a cura di), *Russkaja literatura XX-XXI vekov: problemy teorii i metodologii izučenija*, Moskva, Izd-vo Moskovskogo un-ta, 2004, pp. 262-265.
- EGOROV 2006 M. Egorov, *Ustanovka na indeterminirovanoe producirovanie teksta v romane Saši Sokolova* Škola dlja durakov, «Canadian-American Slavic Studies», 2006, XL, 2-4, pp. 179-199.
- EGOROV 2007 M. Egorov, *Svoeobrazie vnutrennego mira romana Saši Sokolova* Škola dlja durakov, in AAVV., *Novejšaja russkaja literatura rubeža XX-XXI vekov: itogi i perspektivy: Sbornik naučnyh statej po materialam Meždunarodnoj naučnoj konferencii*, Sankt-Peterburg, RGPU, 2007, pp. 28-33.

- EGOROV 2012a M. Egorov, *Smyslovaja neopredelennost' v Gazibo Saši Sokolova*, «Jaroslavskij pedagogičeskij vestnik», 2012, 3, pp. 189-194.
- EGOROV 2012b M. Egorov, *Narcissičeskaja povestvovatel'naja struktura Filornita Saši Sokolova*, «Jaroslavskij pedagogičeskij vestnik», 2012, 4, pp. 222–226.
- EGOROV 2013 M. Egorov, *Aktualizacija metateksta v Rassuždenii Saši Sokolova*, «Jaroslavskij pedagogičeskij vestnik», 2013, 3, pp. 181–185.
- EGOROV 2015 M. Egorov, *Saša Sokolov i sovetskie pisateli*, in I. Beljakova (a cura di), *Metropolija i diaspora: dve vetvy russkoj kul'tury*, Moskva, Dom-muzej Mariny Cvetaevoj, 2015, pp. 122-129.
- ERMOŠINA 1996 G. Ermošina, *Vremja ot vetra, ili Škola dlja durakov Saši Sokolova*, «Cirk "Olimp"», 1996, 3, p. 10.
- ERMOŠINA 2008 G. Ermošina, *Teksty letejskoj vody: Saša Sokolov Trevožnaja kukolka*, «Znamja», 2008, 12, pp. 201-202.
- FREEDMAN 1986 J. Freedman, *Iskrivlenie real'nosti i vremeni v poiske istini v romanach Puškinskij dom i Škola dlja durakov*, «Dvadcat' dva», 1986, 48, pp. 201-210.
- FREEDMAN 1987 J. Freedman, *Memory, Imagination and the Liberating Force of Literature in Sasha Sokolov's A School for Fools*, «Canadian-American Slavic Studies», 1987, XXI, 3-4, pp. 265-278.
- FREEDMAN 1989 J. Freedman, *Vetru net ukaza: Razmyšlenija nad tekstami romanov Puškinskij dom A. Bitova i Škola dlja durakov Saši Sokolova*, «Literaturnoe obozrenie», 1989, 12, pp. 14-16.
- GENIS 1997 A. Genis, *Besedy o novoj slovesnosti. Beseda sed'maja: gorizont svobody. Saša Sokolov*, «Zvezda», 1997, 8, pp. 236-238.
- GLAD 1991 J. Glad, *Saša Sokolov*, in Id., *Besedy v izgnanii. Russkoe literaturnoe zarubež'e*, Moskva, Knižnaja palata, 1991, pp. 192-199.
- GLAD 1993 J. Glad, *Sasha Sokolov*, in Id., *Conversations in Exile: Russian Writers Abroad*, Durnham, Duke University Press, 1993, pp. 175-185.
- GOLUBICKIJ 2000 S. Golubickij, *Neistovaja radost' i vostorg Nimfej Al'by, ili udovletvorenje počul'*, «Prisutstvie. Literaturnyj al'manach», 22/03/2000 [1988]. Disponibile online:

- <http://prisutstvie97.narod.ru/alm11/golub.html> (ultimo accesso: 20/10/2019).
- GROJS 1999 B. Grojs, *Kremlevskij chronist. Posleslovie k romany Palisandrija*, in S. Sokolov, *Sobranie sočinienij*, vol. 2, Sankt-Peterburg, Simpozium, 1999, pp. 428-430.
- GULIN 2011 I. Gulin, *Smert'ju izjaščnych*, «colta.ru», 28/11/2011. Disponibile online: <http://os.colta.ru/literature/projects/30291/details/32247/> (ultimo accesso 20/10/2019).
- HELDT 1987 B. Heldt, *Female Skaz in Sasha Sokolov's Between Dog and Wolf*, «Canadian-American Slavic Studies», 1987, XXI, 3-4, pp. 279-286.
- HODGKINSON 2005 D. Hodgkinson, *The Significance and Insignificance of Time in Sasha Sokolov's A School for Fools*, «Slovo: An Inter-Disciplinary Journal of Russian, East-Central European and Eurasian Affairs», 2005, XVII, 1, pp. 65-74.
- INGOLD 1979a F. Ingold, *Škola dlja durakov. Versuch über Saša Sokolov*, «Wiener Slawistischer Almanach», 1979, 3, pp. 93-124.
- INGOLD 1979b F. Ingold, *Zeit und Freiheit: Zu Sascha Sokolows Schule der Dummen*, «Schweitzer Monatshefte», 1979, 59, pp. 51-58.
- JABLOKOV 1997 E. Jablokov, «*Našel ja načalo dorogi otsjuda – tuda*» (*O motivnoj strukture romana Saši Sokolova Meždu sobakoj i volkom*), in V. Skobelev (a cura di), *Literatura tret'ej volny*, Samara, Izd-vo Samarskogo universiteta, 1997, pp. 202-214.
- JOHNSON 1980 D.B. Johnson, *A Structural Analysis of Sasha Sokolov's School for Fools: A Paradigmatic Novel*, in Birnbaum H., Eekman T. (a cura di) *Fiction and Drama in Eastern and Southeastern Europe: Evolution and Experiment in the Postwar Period*, Columbus, Slavica, 1980, pp. 207-237.
- JOHNSON 1982 D.B. Johnson, *Meždu sobakoj i volkom: O fantastičeskom iskusstve Saši Sokolova*, «Vremja i my», 1982, 64, pp. 165-175.
- JOHNSON 1984 D.B. Johnson, *Sasha Sokolov's Between Dog and Wolf and the Modernist Tradition*, in O. Matich, M. Heim (a cura di), *Russian Literature in Emigration: The Third Wave*, Ann Arbor, Ardis, 1984, pp. 208-217.
- JOHNSON 1986a D.B. Johnson, *Sasha Sokolov's Palisandriia*, «Slavic and East European Journal», 1986, XXX, 3, pp. 389-403.

- JOHNSON 1986b D.B. Johnson, *Sasha Sokolov's Twilight Cosmos: Themes and Motifs*, «Slavic Review», 1986, 45, pp. 639-649.
- JOHNSON 1987a D.B. Johnson, *Sasha Sokolov: A Literary Biography*, «Canadian-American Slavic Studies», 1987, XXI, 3-4, pp. 203-230.
- JOHNSON 1987b D.B. Johnson, *Sasha Sokolov and Vladimir Nabokov*, «Russian Language Journal», 1987, XLI, 138-139, pp. 153-162.
- JOHNSON 1989a D.B. Johnson, *Sasha Sokolov: The New Russian Avant-Garde*, «Critique: Studies in Modern Fiction», 1989, XXX, 3, pp. 163-178.
- JOHNSON 1989b D.B. Johnson, *The Galoshes Manifesto: A Motif in the Novels of Sasha Sokolov*, «Oxford Slavonic Papers», 1989, 22, pp. 155-179.
- JOHNSON 2006a D.B. Johnson, *Sasha Sokolov's Major Essays*, «Canadian-American Slavic Studies», 2006, XL, 2-4, pp. 233-249.
- JOHNSON 2006b D.B. Johnson, *Background notes on Sokolov's School for Fools and Between Dog and Wolf: Conversations with the Author*, «Canadian-American Slavic Studies», 2006, XL, 2-4, pp. 331-339.
- KACOV 2017 G. Kacov, *Meždu sudoku i voplem. O Saše Sokolove, mastere plesti intrigu*, «Znamja», 2017, 8. Disponibile online: <http://literaryamerica.ru/almanakh/pub/mezhdu-sudoku-i-voplem.html> (ultimo accesso: 20/10/2019).
- KALININ 2018 A. Kalinin, *Meždu sobakoj i volkom Saši Sokolova: tri formy jazyka*, «Diskurs», 26/12/2018. Disponibile online: <https://discours.io/articles/culture/mezhdu-sobakoy-i-volkom-sashi-sokolova-tri-formy-yazyka> (ultimo accesso: 20/10/2019).
- KARBYŠEV, KULJAPIN 2007 A. Karbyšev, A. Kuljapin. *Problema adresacii i povestvuemogo mira v romanach Saši Sokolova*, «Izvestija Altajskogo gosudarstvennogo universiteta», 2007, 2, pp. 61-66.
- KARBYŠEV 2008 A. Karbyšev, *Ekfrasis i narrativ v romane S. Sokolova Meždu sobakoj i volkom*, «Mir nauki, kul'tury, obrazovanija», 2008, 1, pp. 59-62.
- KARRIKER 1979 A. Karriker, *Double Vision: Sasha Sokolov's School for Fools*, «World Literature Today», 1979, 3, pp. 610-614.

- KARRIKER 1987 A. Karriker, *Narrative Shifts and Cyclic Patterns in A School for Fools*, «Canadian-American Slavic Studies», 1987, XXI, 3-4, pp. 287-300.
- KASACK 2000 W. Kasack, *Motiv raspjatija v Škole dlja durakov Saši Sokolova*, in A. Moryganov (a cura di), *Potaennaja literatura. Issledovanija i materialy*, Ivanovo, Ivanovskij gosudarstvennyj universitet, 2000, pp. 215-226.
- KASATKINA 1997 T. Kasatkina, *V poiskach utračennoj real'nosti*, «Novyj mir», 1997, 3, pp. 200-212. Disponibile online: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1997/3/kasat1.html (ultimo accesso: 20/10/2019).
- KAZARINA 1997 T. Kazarina, *Estetizm Saši Sokolova kak npravstevvaja pozicija*, in V. Skobelev (a cura di), *Literatura tret'ej volny*, Samara, Izd-vo Samarskogo universiteta, 1997, pp. 189-194.
- KISLOV 2012 V. Kislov, *Repeticija reinkarnacii*, «Novoe Literaturnoe Obozrenie», 2012, 113. Disponibile online: http://magazines.russ.ru/nlo/2012/113/k38.html#_ftnref17 (ultimo accesso: 20/10/2019).
- KOLB 2000 H. Kolb, *The Dissolution of Reality in Sasha Sokolov's Mezhdubakoi i volkom*, in A. McMillin (a cura di), *Reconstructing the Canon: Russian Writing in the 1980s*, Amsterdam, Harwood, 2000, pp. 193-223.
- KOLESNIKOFF 2000 N. Kolesnikoff, *Metafictional Strategies of Russian Post-modern Prose*, in K.L. Ryan, B.P. Scherr (a cura di), *Twentieth-Century Russian Literature. Selected Papers from the Fifth World Congress of Central and East European Studies*, London, MacMillan, 2000, pp. 280-293.
- KOMAROVA 2013 E. Komarova, *Recepcija tvorčestva Saši Sokolova v kritike russkogo zarubež'ja 1970-1980-ch godov*, «Filologičeskie nauki: Voprosy teorii i praktiki», 2013, 28, pp. 85-89.
- KOMAROVA 2016 E. Komarova, *O refleksii v strukture literaturno-kritičeskogo metateksta Saši Sokolova*, V. Aksėnova i A. Źolkovskogo, «Vestnik RGGU. Serija "Psichologija. Pedagogika. Obrazovanie"», 2016, 4, pp. 101-109.
- KOPEJKIN 1985 A. Kopejkin, *Bezotčetnyj soldat istorii: o novom romane Saši Sokolova*, «Russkaia mysl'», 27/09/1985, p. 15.
- KORMIŁOV 2011 S. Kormiłow, *Ritmičeskaja, metrizovannaja i rifmovannaja proza v romanach Saši Sokolova*, «Polilog. Studia Neofilologiczne», 2011, 1, pp. 67-75.

- KOROVAŠKO 2008 A. Korovaško, *Zagovornaja poezija* Meždu sobakoj i volkom, «Vestnik Nižegorodskogo universiteta im. N. I. Lobačevskogo (Filologija. Iskusstvovedenie)», 2008, 5, pp. 273-277.
- KRAVCHENKO 2013 E. Kravchenko, *The Prose of Sasha Sokolov: Reflection on/of the Real*, London, The Modern Humanities Research Association, 2013.
- KREJD 1981 V. Krejd, *Zaitil'sčina*, «Dvadcat' dva», 1981, 19, pp. 213-218.
- KUČERSKAJA 2011 M. Kučerskaja, *Po časti reči*, «Vedomosti», 06/10/2011, 2871. Disponibile online: http://www.vedomosti.ru/newspaper/articles/2011/06/10/po_chasti_rechi (ultimo accesso: 20/10/2019).
- LANIN 1998 B. Lanin, *Postmodernistskaja proza Saši Sokolova*, in L. Bronskaja, L. Egorova (a cura di), *Russkij postmodernizm: predvaritel'nye itogi. Mežvuzovskij sbornik statej*, Stavropol', Izd-vo Stravropol'skogo universiteta, 1998, pp. 128-133.
- LEJDERMAN, LIPOVECKIJ 2010 N. Lejderman, M. Lipoveckij, *Romany Saši Sokolova*, in Idd., *Russkaja literatura XX veka (1950-1990-e gody), Tom 2: 1968-1990*, Moskva, Akademija, 2010, pp. 401-411.
- LIPOVECKIJ 1995 M. Lipoveckij, *Mifologija metamorfoz: Poetika Školy dlja durakov Saši Sokolova*, «Oktjabr'», 1995, 7, pp. 183-192.
- LIPOVETSKY 1999 M. Lipovetsky, *Russian Postmodernist Fiction. Dialogue with Chaos*, Armonk – New York – London, M.E. Sharpe, 1999.
- LITUS 1997 L. Litus, *Saša Sokolov's Škola dlja durakov: Aesopian Language and Intertextual Play*, «Slavic and East European Journal», 1997, XLI, 1, pp. 114-134.
- LITUS 1998 L. Litus, *Intertextuality in Škola dlja durakov revisited: Sokolov, Gogol and the Others*, «Russian Language Journal», 1998, 171-173, pp. 99-140.
- LITUS 2006 L. Litus, *Sasha Sokolov's Journey from Samizdat to Russia's Favorite Classic*, «Canadian-American Slavic Studies», 2006, XL, 2-4, pp. 393-424.
- LITUS, JOHNSON 2006 L. Litus, D.B. Johnson, *Sasha Sokolov: A Selected Annotated Bibliography. 1967-2006*, «Canadian-American Slavic Studies», 2006, XL, 2-4, pp. 425-494.
- MARCHESINI 2012a I. Marchesini, «*A Distortion in the Mirror of Being*»: *Verso un modello liquido di personaggio. Da Nabokov alle*

- sperimentazioni contemporanee in ambito slavo*, tesi di dottorato, 2012, Università di Bologna.
- MARCHESINI 2012b I. Marchesini, *Per un recupero della izjaščnaja slovesnost': osservazioni sul linguaggio proetico di Saša Sokolov*, «Slavica Tergestina», 2012, 14, pp. 38-77.
- MARCHESINI 2012c I. Marchesini, *Il personaggio scontornato in Škola dlja durakov. Dal romanzo di Saša Sokolov agli adattamenti teatrali*, «Between», 2012, II, 4, pp. 1-19.
- MARCHESINI 2018a I. Marchesini, *Lo specchio del tempo: la permanenza del retaggio linguistico-culturale anticorusso nella prosa russa contemporanea*, Roma, UniversItalia, 2018.
- MARCHESINI 2018b I. Marchesini, *Levigati dall'assenza: la costruzione del personaggio nella prosa metafinzionale russo-sovietica*, Roma, UniversItalia, 2018.
- MARUTINA 2001 I. Marutina, «*Etot mir očarovanij...*». *Svoeobrazie mira i geroja v povesti Saši Sokolova Škola dlja durakov*, «Literatura», 2001, 46. Disponibile online: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200104610> (ultimo accesso: 20/10/2019).
- MATIČ 1985 O. Matič, *Palisandrija: Dissidentskij mif i ego razvenčanie*, «Sintaksis», 1985, 15, pp. 86-102.
- MATICH 1986 O. Matich, *Sasha Sokolov's Palisandriia: History and Myth*, «The Russian Review», 1986, 45, pp. 415-426.
- MATICH 1987 O. Matich, *Sasha Sokolov and His Literary Context*, «Canadian-American Slavic Studies», 1987, XXI, 3-4, pp. 301-319.
- MATIČ 2017 O. Matič, *Neobaročnaja Palisandrija: vremja, al'ternativnaja istorija, pamjat'*, «Novyj žurnal», 2017, 289. Disponibile online: <http://magazines.russ.ru/nj/2017/289/neobarochnaya-palisandriya-sashi-sokolova-vremya-alternativnaya.html> (ultimo accesso: 20/10/2019).
- MCMILLIN 1990 A. McMillin, *Aberration or the Future: The Avant-Garde Novels of Sasha Sokolov*, in Id. (a cura di), *From Pushkin to Palisandriia: Essays on the Russian Novel*, London, School of Slavonic and East European Studies – University of London, 1990, pp. 229-243.
- MKHEIDZE, LITUS 2006 G. Mkheidze, L. Litus, *Snežnyj čelovek*, «Canadian-American Slavic Studies», 2006, XL, 2-4, pp. 379-388.

- MOODY 1979 F. Moody, *Madness and the Pattern of Freedom in Sasha Sokolov's A School for Fools*, «Russian Literature Triquarterly», 1979, 16, pp. 7-32.
- MYŠALOVA 1995 D. Myšalova, *Škola dlja durakov S. Sokolova*, in Id., *Očerki po literature russkogo zarubež'ja*, Novosibirsk, Nauka, 1995, pp. 133-170.
- NAGIBIN 1987 Y. Nagibin, *A Few Words About Sasha Sokolov*, «Canadian-American Slavic Studies», 1987, XXI, 3-4, pp. 201-202.
- NAPOLITANO 2018 M. Napolitano, *Il principio ekphrastico nel quadro proetico di Saša Sokolov*, in E. Dammiano, E. Gironi Carnevale, E. Mari, O. Trukhanova, *(S)confinamenti. Rapporti fra letteratura e arti figurative in area slava*, Roma, UniversItalia, 2018, pp. 199-212.
- NEMZER 1993 A. Nemzer, *Nesbyvšeesja*, «Novyj mir», 1993, 4, pp. 226-238.
- ORLICKIJ 1997 Ju. Orlickij, *Stichovoe načalo v russkoj proze «tret'ej volny»*, in Id., *Literatura tret'ej volny. Sbornik naučnych statej*, Samara, Samarskij universitet, 1997, pp. 44-54.
- OROBIJ 2012 S. Orobij, *Istorija odnogo učeničestva (Vladimir Nabokov – Saša Sokolov – Michail Šiškin)*, «Novoe literaturnoe obozrenie», 2012, 118. Disponibile online: <http://www.intelros.ru/readroom/nlo/118-2012/17388-istoriya-odnogo-uchenichestva-vladimir-nabokov-sasha-sokolov-mihail-shishkin.html> (ultimo accesso: 20/10/2019).
- OSINKIN 2000 S. Osinkin, *Roman Saši Sokolova Škola dlja durakov v kontekste filosofii vseedinstva Vl. Solov'eva*, in M. Maksimov (a cura di), *Vladimir Solov'ev i filosofsko-kul'turologičeskaja mysl' XX veka: Materialy meždunarodnoj naučnoj konferencii*, Ivanovo, Izdatel'stvo Ivanovskogo gosudarstvennogo energetičeskogo universiteta, 2000, pp. 267-269.
- PEREL'MAN 1986 V. Perel'man, *Po stranicam žurnalov 22 i Sintaksis: Somnitel'naja mifologija*, «Vremja i my», 1986, 91, pp. 181-193.
- PETRUŠANSKAJA 2002 E. Petrušanskaja, *Transformacii «ljubovnoj temy» russkoj literatury v muzyke XX veka*, in H. Pessina Longo, G. Imposti, D. Possamai (a cura di), *Amore ed eros nella letteratura russa del Novecento*, III Conferenza sulla letteratura russa del Novecento, Bologna 2002, Bologna, CLUEB, 2004, pp. 204-218.
- POTAPOV 1989 V. Potapov, *Očarovannyj točil'sčik: Opyt pročtenija*, «Volga», 1989, 9, pp. 103-107.

- POTAPOV 1992 N. Potapov, *Spisok mesti, ili Prevratnosti ljubvi*, «Pravda», 11/01/1992, 26762, pp. 1-3.
- RYAN 2000 K. Ryan, *Sokolov's Palisandriya. The Art of History*, in K. Ryan, B.P. Scherr (a cura di), *Twentieth-Century Russian Literature. Selected Papers from the Fifth World Congress of Central and East European Studies*, London, MacMillan, 2000, pp. 215-227.
- RUDNEV 2007 V. Rudnev, *Škola dlja durakov Saši Sokolova*, in Id., *Filosofija jazyka i semiotika bezumija. Izbrannye raboty*, Moskva, Territorija budućčego, 2007, pp. 438-453.
- RUDOVA 2000a L. Rudova, *Paradigms of Postmodernism: Conceptualism and Sots-Art in Contemporary Russian Literature*, «Pacific Coast Philology», 2000, XXXV, 1, pp. 61-75.
- RUDOVA 2000b L. Rudova, *Reading Palisandriia: Of Menippean Satire and Sots-Art*, in M. Balina, N. Condee, E. Dobrenko (a cura di), *End-Quote: Sots-Art Literature and Soviet Grand Style*, Evanston, Northwestern University Press, 2000, pp. 211-224.
- RUDOVA 2006 L. Rudova, *The Dystopian Vision in Sasha Sokolov's Palisandriia*, «Canadian-American Slavic Studies», 2006, XL, 2-4, pp. 163-177.
- ŠATIN 2013 Ju. Šatin, «Kurs diskursa» v Triptiche Saši Sokolova: ot ritoriki k poetike, «Kritika i semiotika», 2013, XVIII, 1, pp. 200-208.
- SAVEL'ZON 1996 I. Savel'zon, *Palisandr i Palisandrija: zaglavnyj geroj v strukture romana S. Sokolova*, «Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo instituta "Filologičeskie nauki"», 1996, 4, pp. 141-154.
- SAVEL'ZON 2008 I. Savel'zon, *Maskarad v zerkal'noj komnate: O romane Saši Sokolova Palisandrija*, «Voprosy literatury», 2008, 4, pp. 212-228.
- SAVICKIJ 1987 D. Savickij, *V sadach russoj slovesnosti*, «Sintaksis», 1987, 18, pp. 151-164.
- SCHMID 2000 U. Schmid, *Flowers of Evil: The Poetics of Monstrosity in Contemporary Russian Literature (Erofeev, Mamleev, Sokolov, Sorokin)*, «Russian Literature», 2000, XLVIII, 2, pp. 205-222.
- SIMMONS 1986 C. Simmons, *Cohesion and Coherence in Pathological Discourse and its Literary Representation in Saša Sokolov's Škola dlja durakov*, «International Journal of Slavic Linguistics and Poetics», 1986, 33, pp. 71-96.

- SIMMONS 1989 C. Simmons, *Incarnation of the Hero Archetype in School for fools*, in A. Mandelker, R. Reeder (a cura di), *The Supernatural in Slavic and Baltic Literature: Essays in Honor of Victor Terras*, Columbus, Slavica, 1989, pp. 275-289.
- SIMMONS 1993 C. Simmons, *Their Fathers' Voice: Vassily Aksyonov, Venedikt Erofeev, Eduard Limonov and Sasha Sokolov*, Bern and New York, Peter Lang, 1993.
- SKOROPANOVA 1999 I. Skoropanova, *Russkoe «dejà vu»: Palisandrija Saši Sokolova*, in Id., *Russkaja postmodernistskaja proza*, Moskva, Flint-Nauka, 1999, pp. 283-308.
- SKVORCOV 2018 A. Skvorcov, *Javivšiesja v inom obličii*, «Oktjabr'», 2018, 9. Disponibile online: <http://www.intelros.ru/readroom/oktyabr/o9-2018/36755-yavivshiesya-v-inom-oblichii.html> (ultimo accesso: 20/10/2019).
- SMIRNOV 1987 I. Smirnov, *Nepoznavaemyj sub'ekt. Bessub'ektnost', polisub'ektnost', ino-sub'ektnost'*, «Beseda», 1987, 6, pp. 127-143.
- SMIRNOV 1993 I. Smirnov, *Evolucija čudoviščnosti (Mamleev i drugie)*, «Novoe literaturnoe obozrenie», 1993, 3, pp. 303-307.
- SMITH 1987 G. Smith, *The Verse in Sasha Sokolov's Between Dog and Wolf*, «Canadian-American Slavic Studies», 1987, XXI, 3-4, pp. 321-345.
- SMITH 2002 G. Smith, *Stichi v romane Saši Sokolova Meždu sobakoj i volkom*, in Id., *Vzgljad izvne: Stat'i o russkoj poezii i poetike*, Moskva, Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2002, pp. 357-373.
- SPYCHER 2012 S. Spycher, *Ende der Handlung – Ende des Erzählens? Die Romane Saša Sokolovs als Herausforderung für die Erzählanalyse*, in S. Behensky (a cura di), *m*OST 2010: Österreichische Studierenden Tagung für Slawistinnen*, Sagner, 2012, pp. 124-130.
- VON SSACHNO 1979 H. von Ssachno, *Valentin Katajew und Sascha Sokolow*, in G. Lindemann (a cura di), *Sowjetliteratur Heute*, München, Beck, 1979, pp. 208-218.
- SUPA 1999 V. Supa, *Filosofskaja poezija Puškina i russkaja avangardnaja proza II-oj poloviny XX veka*, in K. Šarafadinova (a cura di), *Nacional'nyj genij i puti russkoj kul'tury: Puškin, Platonov, Nabokov v konce XX veka*, Omsk, OmGPU, 1999, pp. 108-113.
- SUSLOV 1977 A. Suslov, *Te, kto prišli*, «Posev», 1977, 5, pp. 59-60.

- TERNOVSKIJ 1980 E. Ternovskij, *Sostav prozy (Novaja povest' Saši Sokolova)*, «Russkaja mysl'», 26/06/1980, p. 13.
- TOKER 1987 L. Toker, *Gamesman's Sketches (Found in a Bottle): A Reading of Sasha Sokolov's Between Dog and Wolf*, «Canadian-American Slavic Studies», 1987, XXI, 3-4, pp. 347-367.
- TOLSTAJA 1988 T. Tolstaja, *Vstupitel'noe slovo k publikaciji otryvka iz romana Saši Sokolova Škola dlja durakov*, «Ogonëk», 1988, 33, pp. 20-21.
- TUMANOV 1994 V. Tumanov, *A Tale Told by Two Idiots – Krik idiota v Škole dlja durakov Saši Sokolova i Šume i jarosti Uil'jama Folknera*, «Russian Language Journal», 1994, 48, pp. 137-154.
- TURBIN 1994 V. Turbin, *Vmesto postskriptuma. Evgenij Onegin epochi razvitogo socializma: Po povodu romana Saši Sokolova Palisandrija*, in Id., *Nezadolgo do Vodoleja*, Moskva, Radiks, 1994, pp. 104-111.
- URNOV 1989 D. Urnov, *Plochaja proza*, «Literaturnaja gazeta», 08/02/1989, 5228, pp. 4-5.
- VAJL', GENIS 1980 P. Vajl', A. Genis, *Literaturnye mečtanija*, «Čast' reči», 1980, 1, pp. 204-233.
- VAJL', GENIS 1986 P. Vajl', A. Genis, *Cvetnik rossijskogo anachronizma. Soslagatel'noe naklonenie istorii*, «Grani», 1986, 139, pp. 159-164.
- VAJL', GENIS 1993 P. Vajl', A. Genis, *Uroki Školy dlja durakov: O romane Saši Sokolova Škola dlja durakov*, «Literaturnoe obozrenie», 1993, 1, pp. 13-16.
- VAVULINA 2006 A. Vavulina, *Saša Sokolov: Osobennosti chronotopa v Škole dlja durakov*, «Canadian-American Slavic Studies», 2006, XL, 2-4, pp. 251-278.
- VEJDLE 1976 V. Vejdle, *Begstvo v nevmenjaemost'*, «Russkaja mysl'», 22/04/1976, 3100, p. 10.
- VOJVODIĆ 2002 J. Vojvodić, *Otkliki simul'tanizma v postmodernistskoj proze: Škola dlja durakov S. Sokolova*, «Russian literature», 2002, LI, 3, pp. 355-370.
- VOLGIN 1994 M. Volgin, *Bessmertnoe včera: Čechov i Saša Sokolov*, «Literaturnoe obozrenie», 1994, 11-12, pp. 13-15.
- VOROB'EVA 2003 E. Vorob'eva, *Roždenie jazyka v romane S. Sokolova Meždu sobakoj i volkom*, in S. Manskov (a cura di), *Dialog kul'tur:*

- Sbornik materialov mežvuzovskoj konferencii molodych učenych*, Barnaul, BGPU, 2003, pp. 149-154.
- VOROB'eva 2004 E. Vorob'eva, *Sobaka i volk v romane Saši Sokolova* Meždu sobakoj i volkom, in N. Lebedeva, E. Kosye (a cura di), *Filologija: XXI vek (teorija i metodika prepodavanija). Materialy vserossijskoj konferencii*, Barnaul, BGPU, 2004, pp. 155-157.
- WAKAMIYA 2006 L.R. Wakamiya, *Transformation, Forgetting and Fate: Self-Representation in the Essays of Sasha Sokolov*, «Canadian-American Slavic Studies», 2006, XL, 2-4, pp. 317-329.
- WITTE 1989 G. Witte, *Text als Spiel – Saša Sokolovs Škola dlja durakov*, in Id., *Appell – Spiel – Ritual. Textpraktiken in der russischen Literatur der sechziger bis achtziger Jahre*, Wiesbaden, Harassowitz, 1989, pp. 93-144.
- WITTE 2007 G. Witte, *Saša Sokolov: Škola dlja durakov (Die Schule der Dummen)*, in B. Zelinsky (a cura di), *Der russische Roman*, Köln, Böhlau Verlag, 2007, pp. 441-458.
- ZARECKAJA 2010 Ž. Zareckaja, *Durak – delo tonkoe. Roman Saši Sokolova v postanovke Andreja Mogučego*, «Kul'tura», 2010, 10.
- ZHOLKOVSKY 1987 A. Zholkovsky, *The Stylistic Roots of Palisandriia*, «Canadian-American Slavic Studies», 1987, XXI, 3-4, pp. 369-400. Disponibile online: <https://dornsife.usc.edu/alexander-zholkovsky/palissandria> (ultimo accesso: 20/10/2019).
- ZIOLKOWSKI 1987 M. Ziolkowski, *In the Land of the Lonely Goatsucker: Ornithic Imagery in A School for Fools and Between Dog and Wolf*, «Canadian-American Slavic Studies», 1987, XXI, 3-4, pp. 401-416.
- ŽOLKOVSKIJ 1987 A. Žolkovskij, *Posvjaščajtsja S.*, «Sintaksis», 1987, 18, pp. 203-212.
- ŽOLKOVSKIJ 1994 A. Žolkovskij, *Bluždajuščie sny i drugie raboty*, Moskva, Vostočnaja literatura, 1994.
- ZORIN 1989 A. Zorin, *Nasyľajuščij veter*, «Novyj mir», 1989, 12, pp. 250-253.

c. Testi teorici di riferimento

- ADORNO 1962 T. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica*, Torino, Einaudi, 1962.
- ALEKSEEV 1918 M. Alekseev, *Turgenev i muzyka*, Kiev, Izdanie Obščestva Issledovanija Kul'tur, 1918.
- AUGÉ 1993 M. Augé, *Nonluoghi: introduzione a una antropologia della surmodernità*, trad. di Dominique Rolland, Milano, Eléuthera, 1993.
- BACHELARD 1984 G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, trad. di Ettore Catalano, Bari, Dedalo, 1984.
- BACHTIN 1968 M. Bachtin, *Dostoevskij: poetica e stilistica*, trad. di Giuseppe Garritano, Torino, Einaudi, 1968.
- BACHTIN 1979a M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, trad. e cura di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979.
- BACHTIN 1979b M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. di Mili Romano, Torino, Einaudi, 1979.
- BARTHES 1991 R. Barthes, *L'avventura semiologica*, trad. e cura di Camilla Maria Cederna, Torino, Einaudi, 1991.
- BLANCHOT 1967 M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, trad. di Gabriella Zanobetti, Torino, Einaudi, 1967.
- BELOUSOV, CIV'JAN 2000 A. Belousov, T. Civ'jan (a cura di), *Russkaja provincija: mif-tekst-real'nost'*, Moskva, Tema, 2000.
- BENVENISTE 1971 É. Benveniste, *Comunicazione animale e linguaggio umano*, in Id., *Problemi di linguistica generale*, trad. di M. Vittoria Giuliani, Milano, Il Saggiatore, 1971, pp. 70-78.
- BERNARDINI 1995 M. Bernardini, *Giardino*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1995. Disponibile online: www.treccani.it/enciclopedia/giardino (ultimo accesso: 20/10/2019).
- BROGI BERCOFF 1996 G. Brogi Bercoff, *La cultura letteraria barocca in Russia*, in Id. (a cura di), *Il Barocco letterario nei paesi slavi*, Roma, NIS, 1996, pp. 223-260.
- BROWN 1949 C. Brown, *Music and Literature: A Comparison of the Arts*, Hanover, University Press of New England, 1949.

- CANZIANI 1978 A. Canziani, K. Elam, R. Guiducci, P. Gullì-Pugliatti, T. Kemeny, M. Pagnini, R. Rutelli, A. Serpieri, *Come comunica il teatro*, Milano, Il formichiere, 1978.
- CARATOZZOLO 2003 M. Caratozzolo, *I concetti di provincija e provincial'nyj gorod nell'opera di Don Aminado*, «Europa Orientalis», 2003, XXII, 1, pp. 151-163.
- CASARI 2003 R. Casari, *Spazi liminari della provincia letteraria russa*, «Europa Orientalis», XXII, 2003, 1, pp. 117-125.
- CIV'JAN 2001 T. Civ'jan, *Semiotičeskie putešestvija*, Sankt-Peterburg, Izd. Ivana Limbacha, 2001.
- D'ANGELO 1997 P. D'Angelo, *L'estetica del Romanticismo*, Bologna, Il Mulino, 1997.
- DELLA SETA 2009 F. Della Seta (a cura di), *Breve lessico musicale*, Roma, Carocci, 2009.
- DELLA SETA 2010 F. Della Seta (a cura di), *Le parole del teatro musicale*, Roma, Carocci, 2010.
- DI FELICE 2012 P. Di Felice, *L'universo nel recinto. I fondamenti dell'arte dei giardini e dell'estetica tradizionale giapponese* (in due volumi), Firenze, Olschki, 2012.
- DOPLICHER 1987 F. Doplicher (a cura di), *Il teatro dei poeti*, Roma, Edizioni Circuito Teatro Musica, 1987.
- ECO 1993 U. Eco, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Bari, Laterza, 1993.
- ELAM 1998 K. Elam, *Semiotica del teatro*, Bologna, Il Mulino, 1988.
- ELIK 1972 M. Elik (a cura di), *Blok i muzyka*, Moskva, Sovetskij kompozitor, 1972.
- EPSTEIN 1995 M. Epstein, *After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1995.
- EPSTEIN 2003 M. Epstein, *Russo-Soviet Topoi*, in E. Dobrenko, E. Naiman (a cura di), *The Landscape of Stalinism. The Art and Ideology of Soviet Space*, Seattle-London, University of Washington Press, 2003, pp. 277-306.
- FAGIOLO 1973 M. Fagiolo, *La scenografia dalle sacre rappresentazioni al futurismo*, Firenze, Sansoni, 1973.

- FOUCAULT 2001 M. Foucault, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, trad. e cura di Salvo Vaccaro, Milano-Udine, Mimesis, 2001.
- GASPAROV 1993 M. Gasparov, *Storia del verso europeo*, trad. di Stefano Garzonio, Bologna, Il Mulino, 1993.
- GENETTE 1969 G. Genette, *Figure. Retorica e strutturalismo*, trad. di Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 1969.
- GREIMAS 2007 A. Greimas, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, trad. e cura di Paolo Fabbri, Milano, Mondadori, 2007.
- GROJS 1987 B. Grojs, *Žizn' kak utopija i utopija kak žizn': Iskusstvo soc-arta*, «Sintaksis», 1987, 18, pp. 171-181.
- HELLER 1995 L. Heller, *A World of Prettiness: Socialist Realism and Its Aesthetic Categories*, «The South Atlantic Quarterly», 1995, XCIV, 3, pp. 687-714.
- IOFFE 1933 I. Ioffe, *Sintetičeskaja istorija iskusstv*, Leningrad, Ogiz, 1933.
- JAKOBSON 1960 R. Jakobson, *Concluding Statement: Linguistics and Poetics*, in T. Sebeok (a cura di), *Style in Language*, Cambridge, MIT Press, 1960, pp. 350-377.
- JAKOBSON 1966 R. Jakobson, *Grammatical Parallelism and Russian Facet*, «Language», XLII, 1966, 2, pp. 399-429.
- JAKOBSON 1975 R. Jakobson, *Premesse di storia letteraria slava*, trad. di Lidia Lonzi, Milano, Il Saggiatore, 1975.
- KASACK 1981 W. Kasack, *Formy inoskazanja v sovremennoj ruskoj literature*, in G. Nivat (a cura di), *Odna ili dve russkich literatury?* (Colloque international organise par la faculte des lettres de l'Universite de Geneve et la Societe Academique des slavists suisses), Lousanne, L'Age d'Homme, 1981, pp. 123-135.
- KUKULIN 2015 I. Kukulin, *Mašiny zašumevšnogo vremeni: kak sovetskij montaž stal metodom neoficial'noj kul'tury*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2015.
- KURICYN 2000 V. Kuricyn, *Russkij literaturnyj postmodernizm*, Moskva, OGI, 2000.
- LEJDERMAN, LIPOVECKIJ 2003 N. Lejderman, M. Lipoveckij, *Sovremennaja russkaja literatura: 1950-1990-e gody*, Moskva, Akademija, 2003.

- LEJDERMAN, LIPOVECKIJ 2010 N. Lejderman, M. Lipoveckij, *Russkaja literatura XX veka (1950-1990-e gody)*, Tom 2: 1968-1990, Moskva, Akademija, 2010.
- LEPACHIN 2007 V. Lepachin, *Ikona i obraz, ikoničnost' i slovesnost'*, Moskva, Palomnik, 2007.
- LICHAČEV 1968 D. Lichačev, *Vnutrennij mir chudožestvennogo proizvedenija*, «Voprosy literatury», 1968, XII, 8, pp. 74-87.
- LICHAČEV 1979 D. Lichačev, *Poetika chudožestvennogo vremeni*, in Id., *Poetika drevnerusskoj literatury*, Moskva, Nauka, 1979, pp. 209-351.
- LICHAČEV 1987 D. Lichačev, *Zametki o ruskom*, in Id., *Izbrannye raboty v trech tomach*, vol. 2, Leningrad, Chudožestvennaja literatura, 1987, pp. 418-494.
- LICHAČEV 1991 D. Lichačev, *Le radici dell'arte russa*, trad. e cura di Elena Kostjukovič, Milano, Bompiani, 1991.
- LICHAČEV 1999 D. Lichačev, *Konceptosfera russkogo jazyka. Očerki po filosofii chudožestvennogo tvorčestva*, Moskva, Puskinskij dom, 1999.
- LICHAČEV 2009 D. Lichačev, *Russkoe iskusstvo*, Sankt-Peterburg, Iskusstvo, 2009.
- LIPOVECKIJ 1997 M. Lipoveckij, *Russkij postmodernizm. (Očerki istoričeskoj poetiki)*, Ekaterinburg, Ural'skij gosudarstvennyj pedagogičeskij universitet, 1997.
- LIPOVETSKY 2001 M. Lipovetsky, *Russian Literary Postmodernism in the 1990s*, «The Slavonic and East European Review», 2001, LXXIX, 1, pp. 31-50.
- LOTMAN 1984 Ju. Lotman, *O semiosfere*, «Trudy po znakovym sistemam», 1984, 17, pp. 55-76.
- LOTMAN 1985a Ju. Lotman, *Il testo e la storia: l'Evgenij Onegin di Puškin*, trad. di Morilla Boffito, Bologna, Il Mulino, 1985.
- LOTMAN 1985b Ju. Lotman, *La struttura del testo poetico*, trad. e cura di Eridano Bazzarelli, Milano, Mursia, 1985.
- LOTMAN 1987 Ju. Lotman, *Il problema dello spazio artistico in Gogol'*, in Ju. Lotman, B. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1987, pp. 193-247.
- LOTMAN 1992 Ju. Lotman, *La semiosfera*, trad. e cura di Simonetta Salvestroni, Venezia, Marsilio, 1992.

- LOTMAN 1998 Ju. Lotman, *Il girotondo delle muse*, trad. e cura di Silvia Burini, Alessandro Niero, Cesare Segre, Nina Kauchtschischwili, Bergamo, Moretti&Vitali, 1998.
- LOTMAN, USPENSKIJ 1973 Ju. Lotman, B. Uspenskij, *Ricerche semiotiche*, trad. di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1973.
- LOTMAN, USPENSKIJ 1987 Ju. Lotman, B. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, trad. e cura di Remo Faccani e Marzio Marzaduri, Milano, Bompiani, 1987.
- MAL'CEV 1976 Ju. Mal'cev, *L'«altra» letteratura (1957-1976). La letteratura del samizdat da Pasternak a Solženicyn*, trad. e cura di Lucio Dal Santo e Tania Gargiulo, Milano, La casa di Matriona, 1976.
- MATIČ 2014 O. Matič, *Literatura tret'ej volny: granicy, ideologija, jazyk*, «Novoe Literaturnoe obozrenie», 2014, 127, p. 3.
- MCMILLIN 1989 A. McMillin, *Exiled Russian Writers of the Third Wave and the Emigre Press*, «Modern Language Review», 1989, LXXXIV, 2, pp. 406-413.
- MEJERCHOL'D 2015 V. Mejerchol'd, *Sul teatro. Scritti 1907-1912*, trad. di Leonardo Franchini, Roma, Dino Audino editore, 2015.
- MEYNET 2008 R. Meynet, *Trattato di retorica biblica*, Bologna, EDB, 2008.
- MESCHONNIK 1982 H. Meschonnik, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.
- MURIKOV 1991 G. Murikov, 'Čelovek massy' ili pretenzii 'postmodernistov', «Sever», 1991, 1, pp. 153-159.
- NGUYEN, SHREVE 2005 B.M. Nguyen, P. Shreve, *Contemporary Creative Nonfiction: I & Eye*, New York, Pearson-Longman, 2005.
- NEKLJUDOV 1966 S. Nekljudov, *K voprosu o svjazi prostranstvenno-vremennyh otnošenij s sjužetnoj strukturoj byliny*, «Tezisy dokladov vo vtoroj letnej škole po vtoričnym modelirujuščim sistemam», 1966, pp. 39-46.
- NEKLJUDOV 2003 S. Nekljudov, *Stoličnye i provincial'nye goroda v uličnoj pesne XX veka: topika i toponimika*, «Europa Orientalis», 2003, XXII, 1, pp. 71-86.
- NOLTING-HAUFF 1959 I. Nolting-Hauff, *Die Stellung der Liebeskasuistik im höfischen Roman*, Heidelberg, Carl Winter, 1959.

- ORLICKIJ 2002 Ju. Orlickij, *Stich i proza v russkoj literature*, Moskva, RGGU, 2002.
- ORLICKIJ 2008 Ju. Orlickij, *Dinamika sticha i proza v russkoj slovesnosti*, Moskva, RGGU, 2008.
- PAGNINI 1974 M. Pagnini, *Lingua e musica*, Bologna, Il Mulino, 1974.
- PALA 2015 E. Pala, *La mousiké téchne nel mito greco. 'Sentire' la musica attraverso le immagini*, «Medea», I, 1, 2015, pp. 1-46.
- PERSI 1999 U. Persi, *I suoni incrociati. Poeti e musicisti nella Russia romantica*, Viareggio, Mauro Baroni editore, 1999.
- PICCHIO 1991 R. Picchio, *Letteratura della Slavia ortodossa*, Bari, Dedalo, 1991.
- PICCOLO 2017 L. Piccolo (a cura di), *Violazioni: letteratura, cultura e società in Russia dal crollo dell'Urss ai nostri giorni*, Roma, Roma TrE-Press, 2017.
- POSSAMAI 2004 D. Possamai, *Sulla critica del postmodernismo: spunti di riflessione*, «Studi slavistici», 2004, 1, pp. 115-125.
- RIPELLINO 1965 A.M. Ripellino, *Il trucco e l'anima*, Torino, Einaudi, 1965.
- ROBIN 1992 R. Robin, *Socialist Realism: an Impossible Aesthetic*, Stanford, Stanford University Press, 1992.
- RYAN 2018 M. Ryan, *Space*, in P. Hühn et al. (a cura di), *the living handbook of narratology*, Hamburg, Hamburg University, accesso online: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/space> (ultimo accesso: 20/10/2019).
- RUBCOV 2012 A. Rubcov, *Architektonika postmoderna. Prostranstvo*, «Voprosy filosofii», 2012, 4, pp. 34-44.
- RUSSI 2005 R. Russi, *Letteratura e musica*, Roma, Carocci, 2005.
- RUSSI 2018 R. Russi, *Letteratura e musica: considerazioni provvisorie su un tema infinito*, in AAVV., *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Convegno dell'Associazione degli Italianisti (10-16 settembre 2016), Roma, Adi editore, 2018, pp. 1-9.
- ŠACHOVSKAJA 1981 Z. Šachovskaja, *Literaturnye pokolenija*, in G. Nivat (a cura di), *Odna ili dve russkich literatury?*, Lousanne, L'Age d'Homme, 1981, pp. 52-62.
- ŠATIN 2003 Ju. Šatin, *Političeskij mif i ego chudožestvennaja dekonstrukcija*, «Kritika i semiotika», 2003, 6, pp. 67-78.

- SCHER 1981 S.P. Scher (a cura di), *Literature and the Other Arts*, Innsbruck, Verlag des Institut für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck, 1981.
- SCHLÖGEL 2009 K. Schlögel, *Leggere il tempo nello spazio*, trad. di Lisa Scarpa e Roberta Gado Wiener, Milano, Mondadori, 2009.
- ŠČUKIN 2004 V. Ščukin, *O filologičeskom obraze mira (filosofskie zametki)*, «Voprosy filosofii», 2004, 10, pp. 47-64.
- SEGRE 1984 C. Segre, *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984.
- SKOROPANOVA 1999 I. Skoropanova, *Russkaja postmodernistskaja proza*, Moskva, Flint-Nauka, 1999.
- SLOVNÍK 2006 *Slovník jazyka staroslověnského – Slovar' staroslavjanskogo jazyka* (reprint s izdanija Češkoj Akademii nauk, 1966-1997), Sankt-Peterburg, SpbGU, 2006.
- STRADA 1969 V. Strada, *Tradizione e rivoluzione nella letteratura russa*, Torino, Einaudi, 1969.
- STRADA 1999 V. Strada, *L'orizzonte perduto: spazio naturale e spazio artificiale nella letteratura russa*, in R. Zorzi R. (a cura di), *Il paesaggio. Dalla percezione alla descrizione*, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 283-296.
- SZONDI 1962 P. Szondi, *Teoria del dramma moderno. 1880-1950*, trad. E cura di Cesare Cases, Torino, Einaudi, 1962.
- TARSKI 1969 A. Tarski, *Truth and Proof*, «Scientific American», 1969, CCXX, 6, pp. 64-77.
- TODOROV 1976 Tz. Todorov, *Introduction à la littérature phantastique*, Paris, Seuil, 1976.
- TOPOROV 1982 V. Toporov, *Prostranstvo*, in S. Tokarev (a cura di), *Mify narodov mira*, vol. 2, Moskva, Sovetskaja Enciklopedija, 1982, pp. 340-342.
- TOPOROV 1994 V. Toporov, *O mifopoetičeskom prostranstve*, Genova, ECIG, 1994.
- TYNJANOV 1929 Ju. Tynjanov, *O literaturnoj evolucii*, in Id., *Archaisty i novatory*, Leningrad, Priboj, 1929.
- USPENSKIJ 1995 B. Uspenskij, *Semiotika iskusstva*, Moskva, Jazyki russkoj kul'tury, 1995.

- USPENSKIJ 2012 B. Uspenskij, *Ego loquens. Jazyk i kommunikacionnoe prostranstvo*, Moskva, RGGU, 2012.
- VAJL', GENIS 1982 P. Vajl', A. Genis, *Sovremennaja russkaja proza*, Ann Arbor, Ardis, 1982.
- WATTS 2006 A.W. Watts, *La via dello zen*, trad. di Lucio Marco Antonicelli, Milano, Feltrinelli, 2006.
- WITTGENSTEIN 1984 L. Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen*, Frankfurt am Mein, Suhrkamp, 1984.
- ZAJONC 2003 L. Zajonc, *Provincija: semantika i kul'turnyj kontekst (vtoraja polovina XIX veka)*, «Europa Orientalis», 2003, XXII, 1, pp. 33-42.

d. Altre opere

- AKSENOV 1987 V. Aksënov, *Russkoe leto v Novoj Anglii*, in Id., *V poiskach grustnogo bebi*, New York, Liberty, 1987, pp. 264-275.
- ALEJNIKOV 1990 V. Alejnikov, *Bol'šoj koncert*, in Id., *Otvzuki prazdnikov. Stichi*, Moskva, Ob'edinennoe Vsesojuznyj Molodežnyj Knižnyj Centr, 1990, pp. 19-25.
- AMELIN 2017 M. Amelin, *Poet. V čest' prisuždenija Rossijskoj nacional'noj premii „Poet“*. *Dvadcat' stichotvorenij*, Moskva, Fond Dostoinstvo, 2017.
- BASSO 1988 A. Basso, *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Le biografie*, Volume VI (Pic-Schl), Torino, Utet, 1988.
- BAUDELAIRE 2003 C. Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Boston, Godine, 2003.
- BAZZARELLI 1986 E. Bazzarelli, *Invito alla lettura di Aleksandr Blok*, Milano, Mursia, 1986.
- BELTING 2005 H. Belting, *Garden of Earthly Delights*, Munich, Prestel, 2005.
- BERBEROVA 1984 N. Berberova, *Zaterjalsja mal'čik v Amerike*, in Id., *Stichi: 1921-1983*, New York, Russica, 1984, p. 117.
- BLOK 1980 A. Blok, *La nemesi*, trad. e cura di Cesare de Michelis, Torino, Einaudi, 1980.

- BORISOV 1990 V. Borisov, *Non ci sarà la morte: genesi del Dottor Živago*, trad. di Vittorio Strada e Mara Quadri, Milano, La casa di Matriona, 1990.
- BRJUSOV 1975 V. Brjusov, *Sobranie sočinenij v 2-ch tomach. Tom 2*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1975.
- BULGAKOV 1975 M. Bulgakov, *Romanzo teatrale*, trad. di Vera Dridso, Torino, Einaudi, 1975.
- CARAVAGGI 1980 G. Caravaggi, *Invito alla lettura di Garcíá Lorca*, Milano, Mursia, 1980.
- COLERIDGE 1853 S.T. Coleridge, *The Complete Works of Samuel Taylor Coleridge in 7 Volumes. Volume 4*, New York, Harper & Brothers, 1853.
- COMENIO 1952 Comenio, *Didactica magna e Pansophia*, trad. e cura di Antonio Corsano e Amelia Capodacqua, Firenze, La Nuova Italia, 1952.
- DANILOV 2017 D. Danilov, Škola dlja durakov Saši Sokolova glazami avtora Gorizonta'nogo položenija Dmitrija Danilova, «godliteratury.ru», 19/01/2017. Disponibile online: <https://godliteratury.ru/public-post/sasha-sokolov-shkola-dlya-durakov> (ultimo accesso: 20/10/2019).
- DEBENEDETTI 1982 G. Debenedetti, *Rileggere Proust*, Milano, Mondadori, 1982.
- GOL'DFARB 2017 A. Gol'dfarb, *Kak Sašu Sokolova vyvozili iz SSSR*, «Snob», 13/02/2017. Disponibile online: <https://snob.ru/selected/entry/120563> (ultimo accesso: 20/10/2019).
- GOL'DŠTEJN 2001 A. Gol'dštejn, *Ob odnoj vstreče*, in Id., *Aspekty duhovnogo braka*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2001, pp. 205-213.
- LEVKIN 1989 A. Levkin, *Rasskaz imeni Saši Sokolova*, «Mitin», 1989, 25. Disponibile online: <http://kolonna.mitin.com/archive/mj25/levkin-1.shtml> (ultimo accesso: 20/10/2019) (Ripubblicato in A. Levkin, *Sobranie sočinenij v 2 tomach*, Tom 1, Moskva, OGI, 2008, pp. 153-160).
- LORCA 2001 F. Garcíá Lorca, *Tutte le poesie*, trad. di Carlo Bo, Milano, Garzanti, 2001.
- LORCA 2007 F. Garcíá Lorca, *Gioco e teoria del duende*, trad. di Enrico Di Pastena, Milano, Adelphi, 2007.

- MANDEL'STAM 1970 O. Mandel'stam, *Il rumore del tempo; Feodosia; Il francobollo egiziano*, trad. di Giuliana Raspi, Torino, Einaudi, 1970.
- MANDEL'STAM 2003 O. Mandel'stam, *Šum vremena*, Moskva, Olma-Press, 2003.
- MATICH, HEIM 1984 O. Matich, M. Heim (a cura di), *Russian Literature in Emigration: The Third Wave*, Ann Arbor, Ardis, 1984.
- NABOKOV 1971 V. Nabokov, *Ada or Ardor: A Family Chronicle*, London, Penguin, 1971.
- PASCAL 1994 B. Pascal, *Pensieri*, trad. e cura di Gennaro Auletta, Milano, Mondadori, 1994.
- TROJANOVA 2003 E. Trojanova, *Zazerkal'e Saši Sokolova*, in Id., *Zazerkal'e Saši Sokolova i drugie rasskazy*, Tomsk, Vodolej, 2003, pp. 3-16.
- VERNIK 1982 A. Vernik, *Čitaja Sašu Sokolova*, «Dvadcat' dva», 1982, 27.

APPENDICE

1. Testi

1.1 *Старый штурман*¹

Штурман Шклярлов потягивал молодое вино и разговаривал с большой полосатой кошкой. Она сидела в тени абрикосового дерева и лакала сметану из голубого блюдца.

На стволе дерева висел медный рукомошник, и Курбатов, стоя на пороге веранды, видел: капли из рукомошника капают прямо в сметану.

«Послушай, кошка, - говорил штурман, - помнишь, как я привез тебя из Сиама? Правда, это было давно. Ну, что, нравится тебе сметана? Я налью тебе еще, если согласишься, что ты сиамская».

Капля из рукомошника упала кошке на ухо. Она встряхнула головой и фыркнула.

«А! Слышу, слышу. Согласна быть сиамской. В таком случае надо придумать, как отправить тебя на родину. Достать бы корабль и подобрать хорошую команду. Я буду капитаном – это ясно. Штурманом-то уже не могу. Штурман должен видеть горизонт лучше всех на корабле. Но ты ведь знаешь, что случилось со мной в сорок третьем, когда мы с десантниками Куникова высадились в Новороссийске... С тех пор прошло столько времени, столько врачей смотрели меня. Но глаза мои до сих пор видят только тот последний бой и Цемесскую бухту... Так что штурман из меня никудышный».

За те два месяца, что Курбатов жил здесь, он привык к чудачествам штурмана и любил слушать были и небылицы, которые рассказывал старый моряк. Шклярлов будил писателя ночью, они шли в порт ловить рыбу с пирса или на далекий мыс к маяку, слушать прибой и звон цикад в зарослях тамариска.

А когда утром они возвращались домой, старик диктовал Курбатову стихи о море. Иногда он сам записывал их карандашом на круглом столе в саду. После дождя от этих стихов ничего не оставалось. Но штурман не огорчился и говорил, что может написать еще. И писал. Он был поэтом, штурман Шклярлов...

¹ Pubblicato in: «Naša žizn'», 1971, 5, pp. 24-26.

Как все старые моряки, он любил море и все, что с ним связано. Он носил клеш, морской китель и белую форменную фуражку. И еще Шклярлов любил свою кошку. Он знал, что это обыкновенная российская кошка, но ему хотелось думать, будто она – сиамская.

Когда-то он действительно привез себе из тропиков сиамскую кошку. Она давно умерла. Он зашил ее в небольшой полотняный мешок, привязал к мешку камень и бросил с лодки в море. Потом приютил другую, вот эту, кошку. Курбатов догадывался, что с ней тоже связана какая-то история, наверное, такая же романтическая, как все, которые рассказывал штурман.

«Удивительный старик, - размышлял Курбатов, - он живет на свете всего на пятнадцать лет больше моего, а историй в его седой голове невероятное количество. Конечно, он многое сочиняет, даже в основном сочиняет. Поразительный фантазер!».

«Итак, кошка, - говорил Шклярлов, - мы нашли себе штурмана. Познакомьтесь: кошка Сиамская – штурман маэстро Курбатов. – Завтра выходим в море...»

Курбатов засмеялся.

«Почему вы смеетесь? – сказал Шклярлов. – По-моему, вам не хватает оптимизма и фантазии. Иначе бы вы не смеялись. Между прочим, что вы сейчас пишете?»

«Повесть о рыбаках, о море», - сказал Курбатов.

«Вы – смешной выдумщик, - сказал штурман, - как вы можете писать о море, если видели его только с берега и с борта прогулочного катера! Вот я – имею право писать о море. Я видел его. В свое время мне пришлось повидать столько моря, что хватит до конца жизни. И когда слышу морской прибой, я мысленно вижу гораздо больше, чем вы. Хотите поверить? Пошли!»

Улица, на которой жил старый штурман, и по которой они сейчас спускались к морю, называлась Береговой. Начиналась она недалеко от моря и шла по южной окраине города вдоль ряда белых домиков, а кончалась у виноградников на склоне большой зеленой горы.

Выше, там, где склон становился слишком крутым, виноград не рос – там начинались кизилевые леса. Только цепкий кизильник рос на том крутом склоне. И сейчас, в осеннее время, ягоды созрели, и зеленая пирамидальная пора казалась огромной новогодней елкой с множеством красных свечек. Кошка сидела на плече штурмана. Она урчала и жмурилась от солнца.

В конце улицы горбатился мост через небольшую реку, которая текла с гор и впадала в море. На мосту стоял рыжий теленок.

«У вас случайно нет с собой хлеба?» - обратился Шклярлов к писателю.

«Нет, а зачем вам?».

«Не мне, а теленку».

«Откуда вы знаете, что он здесь?» - удивился Курбатов.

«До обеда он всегда стоит здесь, на мосту. И все, кто идет к морю, несут ему поеть. Это очень умный теленок».

Они перешли мост и спустились по каменистому берегу реки туда, откуда соленый влажный ветер приносил шум прибоя.

«Если на берегу галька, - подумал Курбатов, - то во время шторма кажется, будто море чихает. Да, именно “чихает”».

«Вы уже видите море?» - спросил Шкляр.

«Вижу».

«Обратили внимание, в том месте, где впадает речка, вода сейчас очень мутная».

«Действительно. А как вы догадались?».

«Это просто. В устье даже самой прозрачной реки всегда образуется отмель из ила или песка. И когда на море волнение, прибой размывает отмель, и вода вокруг становится коричневой, мутной. Издали это особенно хорошо видно».

Они были уже совсем рядом с морем и шли по безлюдному пляжу. Под ногами хрустела мелкая галька.

«Нет, как вам нравится эта речка! – усмехнулся штурман, - ведь она ужасно глупая речка!».

«Почему?» - спросил Курбатов.

«Просто обидно за нее! Вот подумайте, она – маленькая речка, очертя голову бросается в объятия к морю. Она любит море и ничего не знает о нем. Не знает, как большие, очень большие реки бросаются в объятия к этому же самому морю. Оно встречается с ними в других местах, понимает! А эта речка думает, что она у него одна. Море же относится к ней почти безразлично, потому что другие реки дарят ему гораздо больше воды, хотя, может быть, и не такой чистой...».

Старый штурман продолжал говорить, а Курбатов думал:

«Вот черт! А у меня море чихало... что за дрянь какая-то! Даже завидно: ты всю жизнь мучаешься, стараешься найти образ получше, сравнение поудачнее. А этот старик не видит уже четверть века, и на каждом шагу рассказывает целые поэмы».

Они остановились возле лежащего на берегу вверх дном рыбацкого баркаса. Шкляр тростью постучал по давно не смоленную днищу.

«Ну что ж, будем смотреть на море, - сказал он, - кто больше увидит».

Они сели на баркас в трех шагах от моря. Прибой был очень сильным, и, разговаривая друг с другом, им приходилось почти кричать. Мокрый ветер не нравился кошке: он ерошил ей черно-серую шерсть. Штурман расстегнул китель и посадил кошку на пазуху.

«Что видно на горизонте?» - сказал Шкляр.

У берега вода была серо-зеленая, дальше – темно-синяя, а у горизонта казалась совсем черной. И вся эта большая вода – в бухте и в открытом море – вела себя беспокойно: шумно дышала, шипела.

«Кроме моря и чаек в небе, я ничего не вижу», - сообщил писатель.

«А пароход?».

«Нет парохода».

«Не может быть, маэстро. Так не бывает. Я за всю жизнь не видел пустого моря. Должен быть хотя бы один дым или парус. Ну как, теперь видите?».

Курбатов точно знал, что в море нет ни дыма, ни паруса. И вдруг – он не знал, чудится ему это или на самом деле – заметил силуэт очень далекого судна.

«Есть пароход», - сказал Курбатов.

«Я же говорил», - Шклярков засмеялся.

Они помолчали. Рядом было море. И они оба слышали и видели его. И еще они слышали, как ветер хлопает брезентовой крышей над летней столовой для пляжников. Отдыхающие уже уехали из города, потому что курортный сезон кончился.

«Скажите, штурман, - неожиданно для себя самого спросил Курбатов, - а почему вы живете один?».

«Разве? – растерянно сказал старый человек, - но ведь у меня есть прекрасная сиамская кошка, которую я привез...».

«Я не о том». – сказал писатель.

Штурман снял с головы фуражку. Его пальцы сгибали и разгибали черный пластмассовый козырек.

«А, вот вы о чем... Знаете, она была хорошая, добрая женщина. Я ни в чем не обвиняю ее. Сейчас это не имеет никакого значения. И вообще, как говорил наш боцман, это уже не о море...».

1.2 На грани блистающей тундры (отрывок)¹

Сизый город, клином летящий над тундрой в сторону океана. Лето, последние числа июля. Ночью в каждом дворе – незаходящее солнце.

Ночью, которой в сущности нет, дети поют и рисуют на синих асфальтах: солнце, горы, дымные трубы заводов. Утром, которое определяется только часами, в город придут заполярные низкие тучи. Они затуманят горы, а дождь – затяжной и тяжелой – смочит рисунки.

Но трубы заводов, но ход товарных составов по веткам железной дороги, но город, не знающий перерыва в работе, и работа сама по себе – все это останется, будет реальным и зримым.

¹ Pubblicato in: *Ballada o tret'em semestre*, a cura di Aleksandr Sokolov e altri, Krasnojarsk, Krasnojarskoe knižnoe izdatel'stvo, 1971, p. 46.

Сегодня, когда я пишу репортаж, и завтра, когда вы прочитаете эти строки, эта большая грохочущая работа продлится здесь, в Норильске, и там, на Талнахе, и там, в Дудинке и Снежногорске. Это – горячие точки Севера.

Сегодня здесь вместе с рабочими Заполярья – бойцы стройотрядов. Мой рассказ – о бауманских отрядах Норильска.

Читайте:

«МЫ, БОЙЦЫ ССО МВТУ «ТАЙМЫР-71», СЧИТАЯ ОСНОВНОЙ ЗАДАЧЕЙ ВЫПОЛНЕНИЕ РЕШЕНИЙ XXIV СЪЕЗДА ПАРТИИ И РУКОВОДСТВУЯСЬ ПРИНЦИПОМ – «ПО-ЛЕНИНСКИ РАБОТАТЬ, УЧИТЬСЯ, ЖИТЬ», ПРИНЯЛИ НА ОБЩЕМ СОБРАНИИ ОТРЯДА СЛЕДУЮЩИЕ ОБЯЗАТЕЛЬСТВА: ОПРЕДЕЛИТЬ УДАРНЫМИ ОБЪЕКТАМИ СТРОИТЕЛЬСТВО ТОПЛИВНОЙ БАЗЫ В ПОСЕЛКЕ КАЙЕРКАН, СТРОИТЕЛЬСТВО КОЛЛЕКТОРА, КРОВЕЛЬНЫЕ РАБОТЫ...»

Итого, три ударных.

Но если ты приехал на Север, если ты носишь на рукаве парадной «целинки» эмблему бауманского института, то на каком бы объекте ты ни работал – считай его ударным. Так думают те, кто ведет сейчас теплотрассу в открытой знобящей тундре Талнаха, и те, кто в поселке Надежда тянет водопровод, и те, кто трудится на строительных площадках Норильска.

1.3 Сказка о сотом¹

Где-то на востоке, если считать от Гринвича, в сотый раз обвивает Земли сотый меридиан. Говорят, что это – условность, что это – только на карте или на глобусе, как на песке. Говорят, будто это только в досужих умах ученых, и нет у Земли ни параллелей, ни меридианов, как нет у неба ни азамута, ни конца.

Но я, проучившийся столько лет в школе...

Я, немного знающий географию и другие человеческие премудрости...

Я, посвященный в прелесть абстракции...

Я однажды утром, - наверное, будет среда, солнце и тополиный пух будет летать на улице и по квартире, - я вдруг скажу себе: нет, не верю. Я не хочу верить, будто нету на этой земле сотого меридиана, сотого, считая от Гринвича.

Ладно, скажу я себе, пусть нету нулевого, потому что он – нулевой, пусть нету всех остальных... Но этот – он настоящий.

Так скажу я себе.

Это случится летом.

- Но почему же именно сотый? – спросит сосед, человек рассудительный и спокойный.

¹ Pubblicato in: *Ballada o tret'em semestre*, a cura di Aleksandr Sokolov e altri, Krasnojarsk, Krasnojarskoe knižnoe izdatel'stvo, 1971, p. 13.

- Не знаю, - отвечу я, - просто для ровного счета.

Так отвечу, соберу рюкзак и уйду на восток – искать сотый меридиан.

Я найду его там, за Енисеем, в полдень.

Плоский, полуденный и земной, он будет лежать на берегу Ангары и слушать течение реки и ветра.

- Здравствуй, лентяй, - скажу я ему. – Что же ты не работаешь?

- Неправда, - ответит он, - я рассекаю землю, и в этом – моя работа.

Он поведет меня на север.

- Видишь прокосы в лугах? – будет он гордо говорить то и дело. – Это моя работа. И мосты и плотины на реках, просеки в бору, дороги и тропинки, по которым ты идешь, и линии электропередач, с которыми мне по пути, - тоже моя работа.

- Не хвастай, - буду отвечать я, - все это сделали люди.

- И я, - будет настаивать он, - и я. Ведь если меридиан существует, значит это кому-нибудь нужно, и, видно, без меня не обойтись.

На север, все на север по снегу и по росе, через две Тунгуски, мимо шахматного города Тура, через речки Кочечум и Котуй, через Хету, где водится наверное, рыба кета, через город с этим же именем, через озеро Таймыр – и дальше...

- Дальше я пойду рассекать один, - скажет меридиан на берегу студеного, вечно шумящего океана, а ты – возвращайся.

И он уйдет, незримо рассекая моря и качающиеся на нем льдины и корабли.

Я вернусь домой вечером. Может быть, будет четверг, холодно и листопад. Мой сосед будет чинить выключатель на кухне.

- Ну как, - спросит он, - нашел?

- Да, - скажу я ему, - он отличный парень, этот сотый...

2. Interviste a Saša Sokolov

Le interviste che seguono sono le risposte scritte di Saša Sokolov a domande da me poste allo scrittore a partire dal novembre del 2017.

2.1. 17 dicembre 2017

1a. Как Вы думаете, можно сказать, что Ваши тексты носят в себе некий элемент «неопределенности»?

Я не стараюсь создать в текстах ситуацию неопределенности

Пишу как умею как подсказывает интуиция
Все эти неопределенности которые озадачивают многих читателей
появляются сами собой
Иначе сказать я делаю это неосознанно или подсознательно
Вы в своей диссертации можете так и написать
Соколов использует приём неопределенности но не специально не
умышленно а на подсознательном уровне
Кстати этот приём можно сравнить с приемом недосказанности которым
столь умело владел Хемингуэй
А ещё имеет смысл подумать о термине Шкловского остранение
Не исключено что у меня отстранённый взгляд на вещи
Остраненное мировоззрение
Способность делать текст на удивление странным
Редкий дар о котором я до сих пор не догадывался

16. Почему в Ваших романах, особенно я бы сказала в Между собакой и волком, так часто избегается слова «смерть» или же глагола «умереть»? Может быть, это как бы выражает, намекает на то, что в советской речи не было понятия «смерти»?

Руководство советской литературой тему смерти действительно не поощряло
Но в моем случае дело совсем не в этом
У слов смерть умереть огромное количество синонимов и синонимических выражений и в реальной жизни люди их постоянно употребляют
Многие синонимы смерти весьма выразительны
И писателю грех оные не использовать
Вот три ярких примера
Отбросить коньки
Двинуть кони
Дать упаковку
Кроме синонимов в народной речи часто используются иносказания и перифраз
Например
Нередко вместо того чтобы сказать что некто скоро умрет говорят
Он уже не жилец
В таких выражениях проявляется народная обходительность такт
В России вообще любят околичности
Прямота приветствуется далеко не всегда

2. Как Вы относитесь к английским переводам Ваших текстов?
Профферовский перевод не слишком удачен
Карл не понял многих оборотов и выражений
К тому же он очень торопился опубликовать Школу на английском
В силу политического момента это нужно было сделать как можно скорее
Мой английский оставлял желать лучшего и помочь Карлу я практически не мог
Перевод Хайма неплох
Богуславский перевёл три моих книги

Школу
Собаку
Сборник эссе и Триптих под одной обложкой
По английски он называется
In the house of the hanged Essays and vers libres
Все три перевода по моему очень хороши
Мы с Марлин немало помогли Александру в работе

За. Вы в разных интервью сказали, что Вам близок Н.В. Гоголь. А что особенно Вам близко – его отношение к языку, к звуку, восприятие гротеска мира? Если произведения Гоголя обязательно читать устно, громко, так, чтобы послушать музыку языка, то Ваши тексты надо бы слушать закрытыми глазами и вообразить себе картинку, произведенные словами. Они своего рода образцы синкретического искусства, не так ли?

Гоголь это прежде всего изумительный язык и фантастический юмор который впрочем не все понимают

Вы наверное правы
Я отношусь к языку как к музыке
Особенно к своему
Звук созвучия эвфония весьма важны для меня
Однако проблема в том что очень немногие умеют правильно читать мои тексты

Большинство никакой музыки не слышат
Сколько то лет назад мой приятель Максим Гуриев снял обо мне кино
Называется
А пейзаж безупречен
Дело происходит в Крыму а именно в Феодосии и Коктебеле
Вы можете найти эту ленту в Ю тьюбе
В самом конце фильма я читаю Рассуждение
К сожалению у Максима заканчивалась батарея и надо было читать в ускоренном темпе
Возможно вам этот фильм будет полезен
А насчёт синкретики сказать ничего не могу
Кроме того что если Вы ее в моих текстах усматриваете то возможно она там присутствует
Но опять же я это делаю не нарочно

Зб. Вы довольны иллюстрациями Гали Поповой? Они соответствуют Вашим текстам?

Иллюстрации Гали Поповой прекрасны
Она все поняла и все уловила
Интересно что издатели Школы на Тайване и в Турции купили у Гали все рисунки которые использовало ОГИ
Значит они тоже все поняли
Восток есть восток
В смысле тонкие люди

Зв. Интересуетесь ли Вы искусством – живописью, музыкой, например?

В детстве отрочестве и юности немного увлекался рисованием
музицировал на аккордеоне

3г. Нередко Ваши тексты сравнивались с произведениями Набокова и, иногда, Валентина Катаева. Как Вы на это смотрите?

Набоков на меня повлиять не мог потому что я прочёл его книги довольно поздно

А именно в конце семидесятых
Приязни своей к Катаеву не таю хотя он теперь не в моде
Особенно интересны поздние его вещи
Но о его влиянии сказать затрудняюсь
Думаю меня с этими классиками роднит вот что
Языковая чуткость

3д. Вы посвятили эссе Общая тетрадь Венедикту Ерофееву. Вы с ним были лично знакомы?

Москва Петушки штука забавная и мудрая
Хороша и пьеса Шаги командора
Мне повезло
Вернувшись в Союз в 89 году я познакомился с Венедиктом лично
Успели плотно пообщаться
Встречи проходили на высоком алкогольном уровне
Пили обычно коньяк потому что только это дорогое зелье могло заглушить его боль
Ерофеев в нашей словесности лицо весьма значительное

3е. Недавно Ольга Матич написала статью о «необарочности» Палисандрии. Вы согласны с этим определением?

Оля мне этого никогда не говорила
Хотя мне казалось что мы всегда были друг с другом на удивление откровенны
Возможно она права
Вероятно в моих писаниях есть нечто барочное
Может статья известная витиеватость суждений изысканность стиля
А что касается необарокко то если на то пошло то отчего бы и нет

4. Как Вы относитесь к читателю?

Никаких задних мыслей по отношению к читателю не имею
И никаких сверхзадач пред собой не ставлю
Главное сотворить достойный текст
Чтобы он нравился прежде всего мне самому
Если у кого то он вызывает катарсис и встречные думы отлично
Однако процент поклонников адекватно улавливающих звуки моей ну невелик
Большинство читателей настроены на что-нибудь попроще
Научить широкую публику понимать красоту родной речи практически невозможно
Эстетизм дело одиночек

5. Несколько вопросов о Триптихе и о Ваших последних работах. Какое значение имеют названия трех частей Триптиха – Рассуждение, Газибо, Филорнит? Почему после такого долгого молчания решили опубликовать Триптих? В некоторых интервью Вы сказали, что ждали новое Возрождение. Может быть наконец-то наступила такая эпоха? В 2006 году в «Зеркале» Вы опубликовали Дуэнде, прекрасное, нестандартное сочинение, посвященное, если не ошибаюсь, Федерико Гарсия Лорке. Не так ли это?

Рассуждение называется так потому что речь в нем идёт о будущем рассуждении

И эта беседа и становится собственно рассуждением

Беседуют несколько голосов

Помимо главной темы о рассуждении затрагивается немало других

Газибо называется так потому что голоса ведущие повествование собираются ночью в беседке см строфу 82

Филорнит значит любитель пернатых

Герой поэмы служит в музее и является филорнитом

К сожалению нового Ренессанса нам видимо не дожидаться

Наоборот в эти дни мы свидетельствуем плавное крушение столь любезной нам цивилизации

Закат Европы необратим

Нас ждут неласковые времена

Триптих я решил напечатать дабы понаблюдать за читательской реакцией на мою новую манеру письма

Это был пробный шар

Мой издатель Максим Амелин оповестил меня что даже грамотная публика оказалась совершенно неподготовленной к такого рода новаторству

Но ряд авторитетных критиков оценили книгу весьма высоко

Поэт прозаик и переводчик Валерий Кислов опубликовал в НЛО рецензию

Репетиция реинкарнации

Это лучшее из всего что было написано о Триптихе

Вам наверное будет интересно ознакомиться с этим текстом

См НЛО номер 113 год 2012

Естественно в Журнальном Зале

А Дуэнде конечно результат моей увлеченности Лоркой и вообще испанской культурой

Рад что сей стих Вам понравился

6а. Ваши произведения как бы связаны рядом сквозных символов, выражений, фигур. Можно назвать это «само-референтность». Как вы на это смотрите?

Честно сказать я за собой самореферентности не замечал хотя догадываюсь что Вы правы

Буду признателен если сможете сообщить мне несколько примеров оной

6б. В Палисандрии пишете: «Поскольку в Европе **этрусские** корни и паспорта теперь очень в моде. Отсюда и цены на всякое ископаемое барахло: брикабрак, антик. И считаться этрусским дворянством гораздо почетней, чем русским. Вот они и считаются». Почему именно этрусские?

Вспомнился старый еврейский анекдот
Он был популярен в годы большого переселения из Союза в Израиль
Анекдот гласит
Вообще все люди евреи только одни уже признались а другие ещё нет
Удивительно что и среди национально мыслящих русских имеются
подобные теории

Я не раз слышал утверждения что вся цивилизация началась в России и что
все люди в других странах на самом деле генетические русаки

И конечно по этой теории этруски были древними русскими

Отсюда и самоназвание

Было бы странно если бы Палисандр упустил возможность порассуждать на
эту тему

Данную теорию можно сравнить с новейшей украинской идеей о том что
украинцы самый древний народ на планете

И что они ничуть не славяне а особая нация под названием укры которые
некогда прилетели из космоса и начали новую жизнь с того что вырыли котлован
для Черного моря

Подобные вещи преподаются теперь в украинских школах на полном
серьезе

Поэтому в фильме Саша Соколов Последний русский писатель я называю
приятеля моего Алексея Цветкова укро-американским поэтом

Он родом из Запорожья но давно уже обосновался в Штатах

6в. Какое значение имеют Рассказы, написанные на веранде в Школе для дураков?

Рассказы написанные на веранде создают социально-бытовой фон на
котором происходит основное действие

Эти рассказы суть голоса людей живущих рядом с главным героем как в
городе так и в дачной местности

6г. Почему в Школе решили употребить слово nightingale («найтингейл»)?

В эпоху Ученика Такого-то в большинстве школ учили английский

Естественно что он подчас употребляет английские речения

Для пущей выразительности

6д. А Максима Горького Вы читали, когда жили в СССР?

Горького я практически не читал

Впрочем в детстве регулярно слушал его Сказки об Италии по радио

Возникайте¹

СС

¹ In *Triptich* il verbo *возникать* è ripetuto innumerevoli volte, introducendo o narrando la comparsa delle voci nel flusso del discorso. In particolare, in *Gazibo*, nel momento del commiato finale si sente proprio una voce augurare all'altra di comparire nuovamente: «итак, до свиданья, / всего вам самого удивительного, / возникайте в любое удобное, побормочем» [II: 86].

2.2. 26 ottobre 2018

Мартина, доброго чего бы то ни было
Вы спрашиваете о даче
Увы дача в Школе является образом собирательным
Я за свои российские годы успел побывать и пожить на многих мызах
Ведь практически у каждого из моих знакомых был загородный дом
Был он и у моих родителей но я чаще жительствовавал у друзей
Своё первое российское лето я провёл на даче для детей офицеров
Генерального штаба
Воспитатели были строги но место очаровательное
Место называется Серебряный бор
Это остров на Москве реке
Там замечательный сосновый парк и песчаные пляжи
Семья наша жила неподалёку на Хорошевском шоссе
И в отрочестве и в юности я провёл в Серборе - мальчишеский слэнг - массу
счастливых дней и ночей
Летом плаванье гребля бициклет тайные свидания
Зимой лыжи
И все это до посинения
Поезжайте осмотрите ту местность
Только не одна, возьмите с собой местного провожатого
В московских парках надо гулять с оглядкой и лучше днём
То же самое касается лесов
Если действительно решитесь поехать в Безбородово, вам понадобится кто
либо с машиной, потому что обычный транспорт туда не ходит
Впрочем в Безбородове я бывал только с целью посещения конторы
Получал там зарплату
Жил я на кордоне в восьми километрах от этого охотхозяйства
Кордон находится на левом берегу Волги
А прямо напротив на правом берегу когда то располагалась деревня
Низовка в которой жил первый русский переводчик Рильке - Спиридон Дрожжин
И Рильке у него два раза гостил в летнюю пору
Когда построили в Конакове плотину деревня ушла под воду
Дом Дрожжина сохранили
Сейчас он находится в посёлке Новозавидовский что недалёко от
Безбородова
Этот дом теперь музей
Наверное стоит заглянуть
Зимой на кордон попасть можно только на санях
Видимо надо будет дать все те же деньги
А Морки место совсем глухое

Практически кругом тайга
Думаю село изменилось за полвека
Сохранился ли дом где на первом этаже была редакция газеты а на втором
обретался Ваш покорный слуга - бог весть
Добираться туда непросто
Ближайшая железнодорожная станция в ста километрах
От неё до Морков по разбитой дороге ходит разбитый автобус
Кажется в Морках есть гостиница
Надеюсь найдётся человек который Вас туда проводит
Не знаю право стоит ли игра свеч
А в Москве надо бы посетить ещё Новодевичий монастырь
И Кремль конечно
Ведь и там и там жил Палисандр
Возникайте
С С

2.3. 30 dicembre 2018

Мартина, доброе утро
Примите мои поздравления с наступающим годом и с победой на конкурсе¹.
Старому штурману везёт, сначала он получил первую премию советского журнала,
а теперь удостоился лавров итальянский его вариант. К сожалению, редактор
Нашей жизни здорово искалечил текст, и в течение полувека я старался о нем не
думать, но премиальные деньги оказались весьма кстати. Насколько помню, я
пошёл с приятелями в Сандуновские бани и прокутил там всю сумму.

Спасибо за фотки², они мне вполне ностальгичны. Волга по-прежнему
шикарна и загадочна, энергия данных вод, снегов и лесов завораживает чисто
конкретно, я рад, что Вы уловили всю эту музыку и что тверская зима оказалась
Вам впору и столь к лицу. Будьте.

С С

2.4. 10 gennaio 2019

Вечер добрый, MARTINA
Пожалуй, к Триптиху можно относиться разнообразно

¹ La traduzione in italiano del racconto *Il vecchio ufficiale di rotta* è stata selezionata tra le cinque finaliste al concorso Raduga 2019.

² Le fotografie dalla zona lungo la Volga dove Sokolov aveva abitato e lavorato come guardiacaccia.

Можно считать его трёхчастный прозой
Или мини-романом
Или конспектом романа
Или тремя пьесами для многих голосов
В театральных делах я не очень-то, как говорится, копенгаген, но вполне себе представляю интерпретацию Триптиха на подмостках
В спектакле могут быть заняты несколько актеров
Или много
Или все роли, все речи возьмёт на себя один
Который по ходу дела должен стремглав переодеваться или менять маски

Чтобы было понятней, кто есть кто, а то ведь не понимают
Театры одного актёра нынче, в эпоху сплошной экономии, стали модны

Но авангард не успокаивается на достигнутом
Не далее как в Москве появился театр одного режиссера
Который актеров решительно упразднил
И зрители приходят туда просто помолчать на тему
Заданную им этим режиссером перед началом сеанса
И заодно отдохнуть, освежиться
Цена напитков включена в стоимость билета
Три части Триптиха можно играть подряд или наперебой, кусками
Подобно тому, как в кино действие происходит то там, то здесь
В кино или в классическом романе
Или в действительности
Или во сне

Три части этой вещи связаны рядом сквозных образов
Не говоря о стиле, об авторской точке зрения на разного рода явления прошлого и текущего, и напрочь умалчивая насчёт авторского же ощущения и осознания хаоса и себя любезного в оном

Насколько я понимаю, Триптих написан верлибром
Однако если сей текст изложить горизонтально, то получится проэзия
Обычно я начинаю писать без плана, имея в голове лишь смутную идею или сюжет

Побуждением к сочинению становится интересное словосочетание или фраза

Потом эта фраза получает развитие
Вообще очень важно сразу найти верную ноту, интонацию
Об этом писано и говорено немало
В проэзии, как и в поэзии, и в музыке без интонации никуда
Триптих складывался постепенно, долго, но не мучительно
Одной большой идеи не было

Были маленькие, которые возникали в процессе сочинения
Так почти всегда
Идеи, образы, слова появляются как бы сами собой
Или не появляются
Тогда ощущаешь себя посетителем зала ожидания
Скучаешь, мечтаешь, утешаешься мелкими радостями бытия
Ваш С С

2.5. 13 aprile 2019

Мартина, добрый вечер.

По дороге в Казань Вы сообщили мне, что читаете Расположение в домах и деревьях [роман Аркадия Драгомощенко], и я ответил, что напишу Вам о своём впечатлении об этой книге, когда прочту её в полном объеме. Прочёл. Роман не особенно увлёк меня, хотя довольно грамотное произведение. Вы правы: в нем заметны переклички с моими текстами, вернее, заимствования. Драгомощенко, провидимому [sic], был одним из тех молодых в ту пору писателей, на кого Школа и Собака более или менее повлияли. Максим Амелин где-то сказал, что этому влиянию подверглись девяносто процентов прозаиков. Об этом, в частности, пишет Геннадий Кацов в своём остроумном и познавательном эссе Между sudoku и воплем, которое, возможно, Вас заинтересует. Оно в интернете. Автор анализирует в нем не только мои сочинения, но и мою биографию, мой образ жизни. Высказывает немало забавных соображений о Триптихе, за что я ему признателен, хотя многие места показались ему слишком темными, не говоря о том, что он относит меня к шизоидному типу мыслителей. А что нового у Вас, если не секрет, и как прошли казанские каникулы?

Ваш С С

2.6. 18 aprile 2019

Любезная MARTINA, спасибо за [статьи] Александрова и Левкина, весьма забавны и познавательны их тексты, знать, не перевелись ещё на Руси серьезные интуиты, а я в свою очередь отсылаю Вас к статье берклейского профессора Ольги Матич, старинной моей приятельницы, статья была опубликована в Новом журнале не так давно, называется Необарокко Палисандрии Саши Соколова, да, несколько громоздко звучит, но размышления, кажется, очень дельные, то есть как раз насчёт того, в чем Вы меня подозреваете, тогда как сам я об этом судить не берусь, ибо если к чему-то такому имею касательство, то отнюдь не умышленно, а совершенно стихийно и безотчетно, в силу природных и

онтологических обстоятельств. А мой авторский энциклопедизм это ведь штука пародийная, так и напишите, чтобы Ваши коллеги не волновались, напишите, что С просто вышучивает всю эту отставную многоумность, он, мол, на самом деле совсем обыденный, свойский, вроде Есенина, при случае передайте, пожалуйста, мой привет и поздравления Марио [Карамитти] в связи с выходом книги и скажите, что если мои тексты подчас сложноваты, то прошу извинить, постараюсь исправиться. Желаю Вам скорейшего и наиболее блестящего написания диссертации, жму Вашу воображаемую руку и жду вестей, кстати, где же именно в этой самой Италии Вы, в сущности, обретаетесь- знак вопроса.

Ваш С

2.7. 25 aprile 2019

Мартина, здравствуйте.

Говоря об энциклопедизме в Триптихе, надо не упускать из виду такую вещь, как ирония, о которой в своё время написал профессор Владимир Чередниченко в рецензии « Саша Соколов. Триптих», которая была напечатана в журнале Знамя в 2012 году, загляните в Журнальный Зал.

Как дела? Свищут ли уже соловьи?

Ваш С

2.8. 3 luglio 2019

Мартина, приветствую Вас из прохладной Канады, точнее, из дачного Подмонреалья, где мы проживаем вот уж третий год, покинув Британскую Колумбию, меж тем как Вы, вот те раз, как ни в чем не бывало, обретаетесь в обожаемой мною Фриуле, а мы с Марлин об этом даже не подозревали, иначе давно бы уже, в ту пору, когда жили в Словении, причём на самой границе с Италией, да, давно навестили бы Вас, пригласили б в приличную тратторию и там, за бокалом какого-нибудь непенте, обменялись бы с Вами мнениями по всем ключевым вопросам, и взлетно-посадочные процедуры иноземных пилотов¹ нисколько не помешали бы нам, только будь они все же неладны, искренно говоря.

Конечно, MARTINA, я назвал спутницу лирического героя [в эссе *О другой встрече*] Фриулой в честь Вашей очаровательной земли, имя вообще хоть куда, но

¹ Sokolov fa riferimento qui alla base dell'aviazione statunitense di Aviano.

особенно в применении к такому дивному существу, к хатуле, кто бы ни карнавалил под этой маской.

Если Вам когда-нибудь придёт в голову переводить О Другой Встрече, имейте в виду, что там допущена фактическая ошибка. Вместо Работали методом буриме, надо напечатать Работали методом рэнга. Кстати, буквально вот-вот все прогрессивное человечество отметит семисотлетие крупнейшего знатока этого жанра Нидзе Есимото [Nijō Yoshimoto (1320-1388)], который писал, что рэнга своими связанными строфами выражает всеобщую связь вещей. О том же, о связи вещей, писали и говорили философы разных времён, см целый ворох статей на эту тему в инете. Когда-то, в отрочестве, я догадался об этом сам, и эта идея прекрасно вписалась в мое мировоззрение и в мои тексты, и в Триптихе она чувствует себя как рыба в воде, я бы даже сказал, она там самая главная, в данной вещи.

В науках я, как говорится, не копенгаген, ни любить ее, ни доверять ей у меня не было оснований, в отличие от искусства. Мне кажется, если у человечества есть некая миссия, то это именно сотворение изящного, а не гор мусора, не изобретение всех этих железяк, не увеличение численности себе подобных, не бесконечное пожирание продуктов, короче, не жизнь сама по себе. Искусство было всегда, через него мы познаём себя и окрестности, и оно, конечно, многое объясняет имеющим уши и глаза. Не знаю, слышны ли эти мотивы в Триптихе, Вам со стороны виднее, Вам карты в руки, фантазируйте и воспаряйте.

Филорнит из тех эстетов, которых называют художниками без картин, поэтами без стихов. Он пишет, но не на бумаге, а в пространстве своего воображения, он считает, что его призвание - созерцать пернатых, восхищаться ими, его посиделки на табурете можно рассматривать как своего рода перформанс, он мастер любования красотами мира сего, да не поклонник ли он дзенских ценностей?

И ещё.

Есть такой известный переводчик с французского Валерий Кислов, в своё время он напечатал в НЛО рецензию на Триптих, весьма достойный материал, там тоже говорится про иронию, наберите: Саша Соколов Триптих Кислов журнальный зал.

Пока все, Ваш С

2.9 10 luglio 2019

Мартина, добрый день
Конечно, я помню Ниоткуда с любовью [Бродского]
Смею думать, Рассуждение отличается от этой вещи по ритму
Сравним первые строки
НиоткУда с любОвью, нАдцатого мартобРЯ
Типа тогО, что, мол, кАк-то там, что ли, тАк

У Бродского четырнадцать слогов, у меня двенадцать
У него ударные слоги - третий, шестой, восьмой, четырнадцатый
У меня - четвёртый, седьмой, двенадцатый
У него цезура - после седьмого слога
У меня - после четвёртого
Интонация его строки, как и многих других бродских строк, классически торжественная, размеренная
Интонация моей – разговорная, летящая, ее можно и нужно читать глиссандо

Остальные строки этих вещей также различны по ритму

Далее: у Вас, как и у многих русских читателей, возникла ассоциация: Сан Микеле - Бродский

С русскими все понятно: большинству из них невдомек, что там упокоены сотни не менее известных деятелей культуры, любой из которых мог бы подвизаться в качестве ночного гондольера-призрака

Хорошо себе представляю в этой роли Стравинского, Дягилева, колоритно смотрелся бы Паунд

А Иосифа на такую должность я бы не пригласил

Но не только потому, что он был редкий мерзавец, а еще и оттого, что в силу плохой координации движений ему не удалось бы освоить искусство венецианской гребли, и я не рискнул бы сесть в его лодку, не говоря о машине

За первые три года жизни в Америке он разбил девять автомобилей

Но удача преследовала Иосифа и в этой области: он не только не отбросил коньки, но даже не попал в больницу

Короче, курилка с Микеле - не Бродский, а некий профессиональный гондольер, который восстаёт по ночам из гроба, дабы немного размяться, погрести, пообщаться с туристами, скучно ему там, на острове

И вот Вам доказательство: наш чичероне - вылитый Челентоно, чего о поэте Б никак не скажешь

Кстати, Адриано ведь Ваш сосед слева, при встрече спросите, были ли у него в роду гондольеры

Дурашливый стих о поисках Катулла в Афуле, которая довольно безлика, следует понимать как пародию на вирши Бродского, связанные с римской тематикой, их много, они высоколобы, претенциозны и тягомотны

И знатоки литературно-кладбищенских тонкостей догадываются: чтение этой вещи над высокочтимой могилой - не что иное как издевка

Все эти то-то в Рассуждении не связаны ни с Набоковым, ни с Лужиным

Здесь они играют роль местоимений в списке подробностей, который один из голосов предлагает обсудить в ходе предстоящего рассуждения

К музыке эти то-то сами по себе отношения не имеют, но, обсуждая список, голоса начинают использовать музыкальные термины, затрагивают тему контрапункта, тему кадрили

Ни с каким скандалом Сканделло не связан никак

Кажется, я прочёл о нем в музыкальной энциклопедии

Меня удивила его биография

Подумать: родиться и вырасти в дивной и вдохновенной Италии, а в расцвете лет уехать в неметчину и жить там до конца жизни: вот до чего могут довести деньги и стремление к благополучию

В России пьесу Бетховена называют На память Элизе

В Газибо рассказывается об увлечениях галльской бабки этой женщины, но искать документальных подтверждений не надо, бабка - продукт моего воображения, продукт, вложенный в уста рассказчика, не раз убитого офицера

Знаете ли Вы старинный романс Калитка?

В Газибо есть перифраз из него: И на самом пороге газибо

Найдите в Инете

Схема такая: условный лирический герой, вообразив себе Сканделло и его жизнь, решает последовать его совету и пойти ночью в садовую беседку, чтобы побеседовать с голосами об изящном

Голоса каждую ночь собираются там, как и во многих других старых беседках, но это не обязательно голоса тех людей, которые спрашивали Сканделло, где лучше сочинять, это голоса самых разных людей из разных эпох

Подойдя к беседке, объясняет голосам цель визита и, войдя внутрь, беседует и касается аспектов изящного

И объявляет, что газибо рифмуется с зиброй и т д

Нет, Невзрачная не символ искусства

Невзрачная - видение, призрак женщины, которая, даже умерев, продолжает переживать за судьбу убитых насекомых, собранных в коллекции музея

Таких энтузиастов, живых и ушедших, масса, они скорбят не только по поводу насекомых, но и многих других вещей и обстоятельств, среди этих подвижников нередко встречаются люди, что называется, со сдвигом

Невзрачную, если Вам хочется видеть в ней некий символ, можно рассматривать как символ сочувствия, соболезнования природе, но не обязательно

Однако она явно не в себе

Благодаря интенсивному культурному обмену между Союзом и Индией, Китаем, Вьетнамом, Кореей мы смотрели фильмы и читали книги тамошних прозаиков и поэтов: советские переводчики славились высоким профессионализмом

Благодаря этим произведениям мое поколение, начиная с пятидесятых, получило представление об индуизме, буддизме, конфуцианстве

Конечно, цензура пыталась урезать, отфильтровать такого рода информацию, потому что она считалась вредной

Но любознательность советских читателей не знала преград

Мы читали и понимали гораздо больше того, что позволялось

Мудрый ветер с Востока был вняттен отроку С и будил в нем воспоминания о прежних воплощениях

Дорогая коллега, наши общие стихи и рассказ¹ производят самое положительное впечатление, латиница им к лицу, она придает этим текстам европейский лоск, делает их более элегантными и шармантными

Что касается качества перевода, то, если не возражаете, поговорим о нем в следующей инкарнации, в которой, помимо русского, я буду знать итальянский

А в Словении жили мы в нулевые годы

Лето проводили в Изоле, с видом на Дуино, а зиму в деревне Ратече, откуда рукой подать до Тарвисо, куда мы нередко ездили, чтобы почувствовать, насколько в Италии все дороже

Жму руку

С

2.10 8 agosto 2019

Любезная Мартина

¹ Sokolov si riferisce qui alla mia traduzione italiana del racconto *Il vecchio ufficiale di rotta e dell'Encomio ad Afula* (Afullo).

Вы случайно бродите по моим местам, а я случайно набрел в ютьюбе на Ваше выступление в классе, если не ошибаюсь, Татьяны Касаткиной

Вобщем, впечатление весьма положительное, хотя есть спорные моменты
Забудьте об Анне Карениной, это не о ней

Старая полоумная женщина рассказывает о своём романе с видным зоологом

Сначала у них все замечательно, они развлекаются собачьими выставками, спиритическими сеансами и т д

А потом он изменяет ей с бонобками

За эти извращения он попадает в желтый дом, но тут начинается война, его в качестве музыканта отправляют на фронт, они перед отправкой венчаются, потом он гибнет и она становится той самой справедливой вдовой, которая ждёт лучшего пособия и сравнивает себя с мухой

О гибели зоолога и его соратников говорится в строфах 73 , 74 и 75: вы помните, старина фагот, нашу нелепую гибель

Зная, что английское сленговое слово faggot значит гей, перечтите строфу 54, где зоолог величает себя гвардии фагот-а-пистоном и говорит, что числится в штабе губных гармонистов, причём упомянутого инструмента реально не существует, есть корнет-а-пистон

Теперь очередь русского сленга: вставить кому-либо пистон значит вступить с тем человеком в половую связь

Логично предположить, что отношения зоолога с мастерами губной гармоники, что по-английски называется mouth organ, имеют довольно нетрадиционный характер

Хотя и не столь экзотичный, как его довоенные опыты

Да, цитата в строфе 32 Рассуждения волошинская, стих называется В вагоне, написан почти сто двадцать лет тому

К сожалению, цитата неточная, сравните с оригиналом и в своём тексте дайте правильный вариант

В строфе 29 говорится о южно-скифской железной дороге

Жаль, что такой никогда в действительности не было

Строфа 33 состоит из трёх слов

Писатель и режиссёр Максим Гуреев назвал так свой фильм, который мы сняли сколько-то лет назад в Коктебеле

Писал ли я Вам про это?

Не помню

Смотрели ли Вы эту штуку?

Она любопытна во многих отношениях

В самом конце этого кино я читаю Рассуждение

Обратите внимание на ударения в сложных словах, Вы подчас ошибаетесь

Учитывать так учитывать, перечислять так перечислять – это скорее всего цитата из руководства как статья настоящим учетчиком, что стоит на столе арифметика обок с гроссбухом, и где говорится, что статья настоящим учетчиком может лишь тот, кто, учитывая существа и вещи, их тщательно перечисляет, строфа 80

То есть это цитата не из какого-либо другого автора
Короче, это, в сущности, не цитата

У Чехова есть рассказ Цветы запоздалые, весьма известный
В строфе 44 имеется аллюзия на это название:
Запоздалым каким-то календулам рассуждения эти подобны
Календулы – цветы, из которых производят лекарство от ангины, невротозов и прочих болезней

У большинства населения слово календула ассоциируется только с этим лекарством, не с цветком

Короче, у понимающего читателя эта фраза должна вызвать улыбку
В смысле, хотелось бы верить

О Филорните

Герой служит не в петровской Кунсткамере и это слово употребляет лишь в качестве синонима слова музей

Дело происходит в одной из бывших европейских империй, возможно, в Испании, возможно, в Австрии или Германии, в музее изящных искусств

Как Вы, конечно, знаете, такого заведения в России нет, есть музей изобразительных искусств, который прежде назывался музеем изящных искусств

Соответственно, филорнит беседует с портретом не Петра, а какого-то другого императора, который тоже основал кунсткамеру, собрание зоологического толка

Газибо, строфа 3

Переехал рейн и со стражей...

Тут намёк на важную немецкую патриотическую песню Стража на Рейне

Она есть в ютьюбе

Как видите, речь в книге часто заходит о европейских реалиях

Европа - одна из связующих тем Триптиха

Тут Вам и европейская история, и политика, и искусство, литература, музыка

А другая главная тема - язык

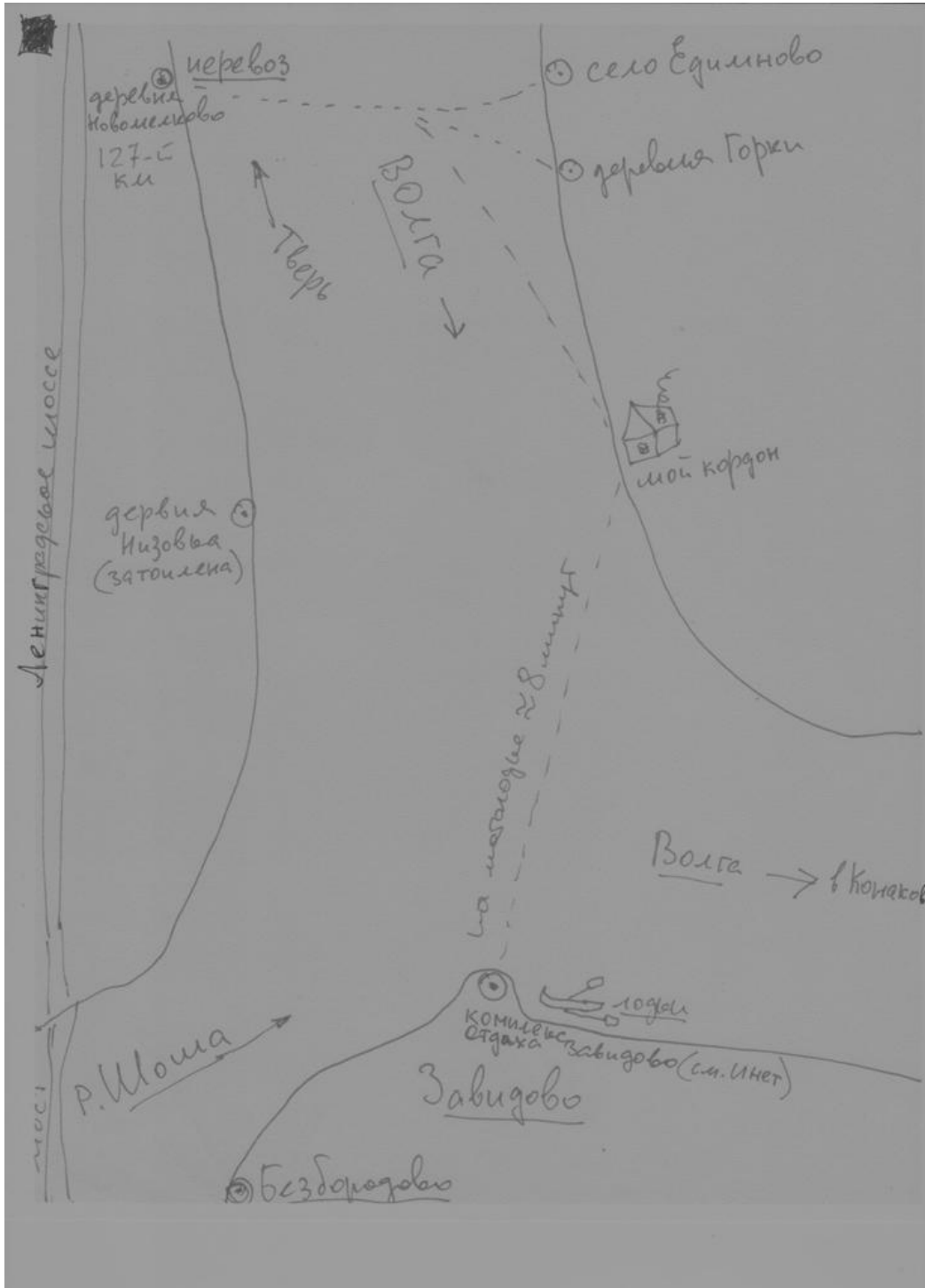
И он же, провидимому, главный герой

Мы с Вами, Марина, можем утверждать, что ряд библейских текстов не что иное как поэзия, но у нас наверняка будет масса оппонентов

Приём
СС

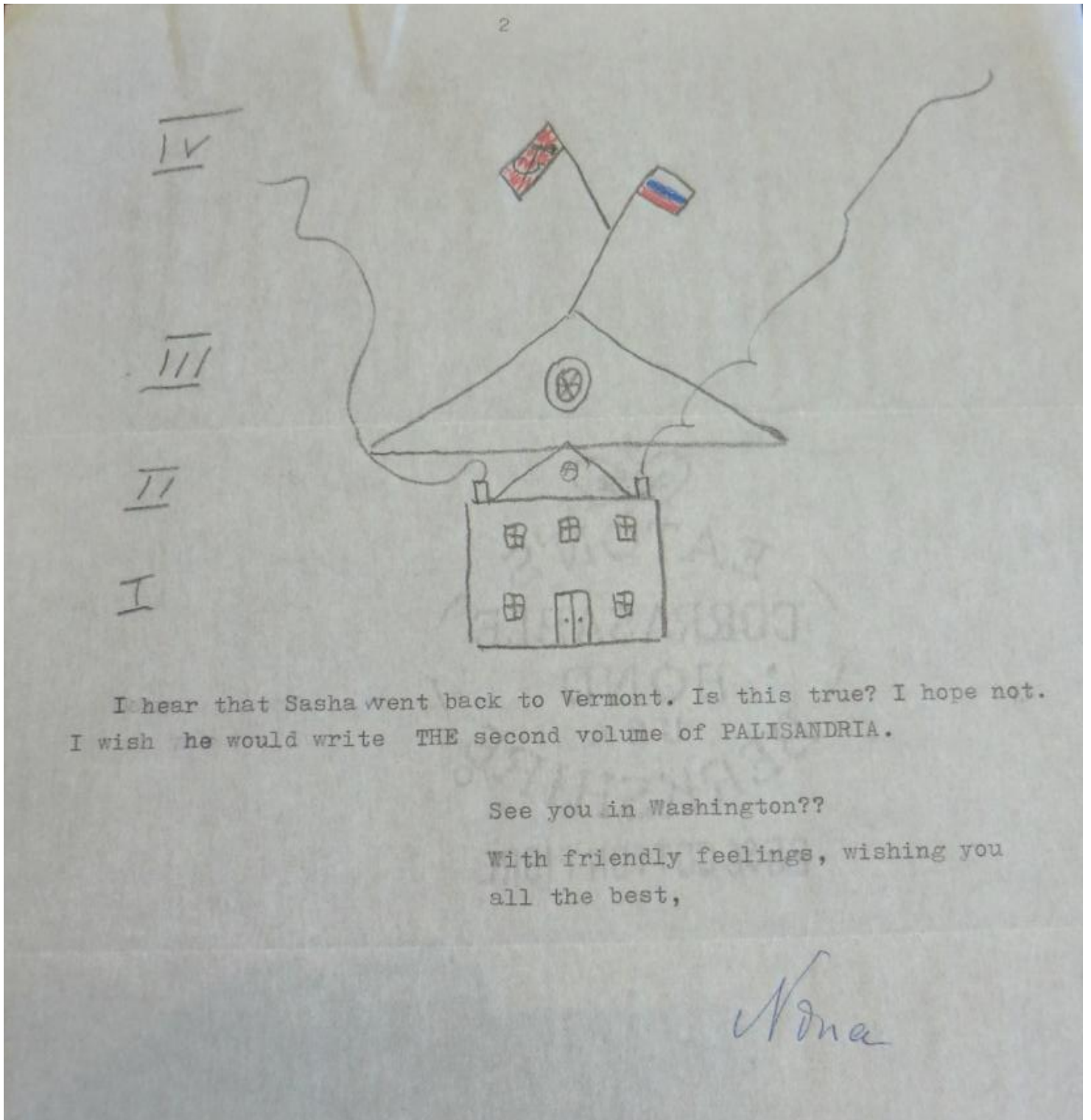
3. Altro

3.1. Disegno di Saša Sokolov (*Map of Volga by Sokolov*¹)



¹ Tale titolo è dato dall'autore a questo disegno inviatomi il 24 dicembre 2018.

3.2. Disegno di Nina Berberova (*Palisandrija*)¹



I hear that Sasha went back to Vermont. Is this true? I hope not.
I wish he would write THE second volume of PALISANDRIA.

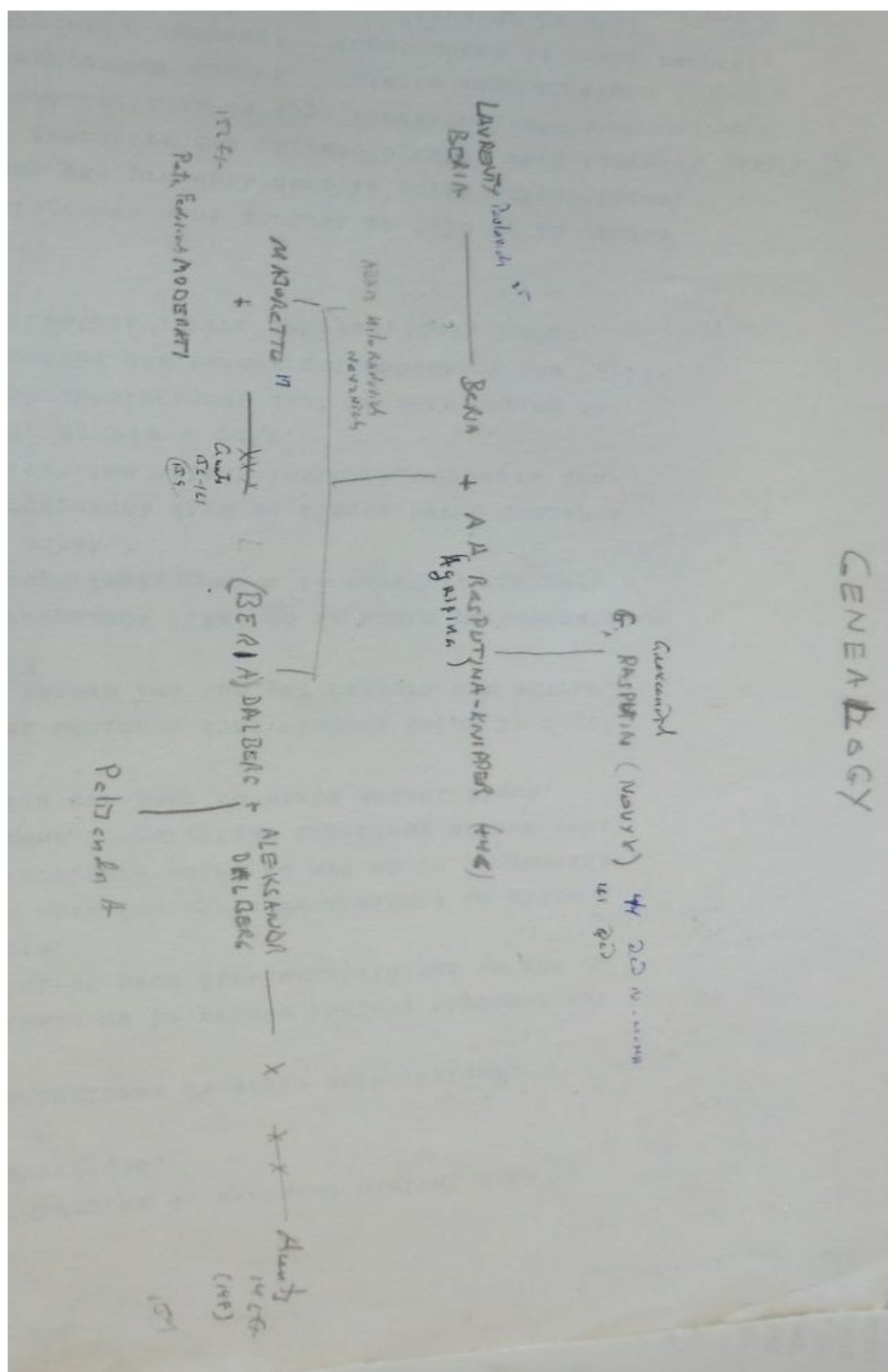
See you in Washington??

With friendly feelings, wishing you
all the best,

Nina

¹ Tratto da una lettera di Berberova a D.B. Johnson del 25 settembre 1985 [UArch FacP 60, Box 2].

3.3. «Genealogia» di Palisandr Dal'berg secondo D.B. Johnson¹



¹ Tratto dagli appunti di D.B. Johnson [UArch FacP 60, Box 13]. Nello schema del professore «Palisandr A.» (Aleksandrovič), in basso a destra, è figlio di «Aleksandr Dalberg». Quest'ultimo è, secondo Johnson, fratello di «(Beria) Dalberg» (alla sua sinistra) e ha alcune meno identificate sorelle («Aunts» di Palisandr, alla sua destra). I Dalberg sono connessi a «Majorette» (a sinistra), la quale è moglie di «Petr Fedorovich Moderati» (sotto di lei) e zia di Palisandr: nell'opera Majorette è infatti detta sorella della ignota madre di Palisandr. Entrambe sono figlie di «Lavrenty Pavlovich Beria» e «A.A. Rasputina-Knipper (Agripina)», a sua volta figlia del capostipite «G. Rasputin (Novyx)» (in alto al centro).