

RECENSIONI

Dostoïevski, *Correspondance*. Tome 1 (1832-1864). Edition intégrale, présentée et annotée par Jacques Catteau. Traduit du russe par Anne Coldefy-Foucard. Paris, Bartillat, 1998, 812 p.

Relegato spesso nel dominio del personale o analizzato come fonte d'informazione per la conoscenza della vita e dell'opera di un autore, di recente l'epistolario ha rivendicato il suo statuto di genere letterario, di creazione autonoma che non solo apre spiragli sull'anima o i progetti di un artista, ma rivendica un suo spazio particolare: "In fondo – ha scritto Cioran in *Mania epistolare* – i libri sono degli accidenti, le lettere invece degli avvenimenti e da ciò la loro sovranità".

La lettera, conversazione con un assente, ha avuto nel corso della storia dell'umanità fortune diverse e si è di volta in volta piegata anche agli usi più diversi: dalle lettere degli Apostoli alle *Lettere di Eloisa ad Abelardo*, dalle letteredocumenti dei classici latini fino alle settecentesche lettere-dichiarazioni d'estetica, dalle missive ottocentesche ai famigliari fino alle attuali, sincretiche @-mail. Ogni epoca ha affidato a questo originale strumento contenuti e messaggi diversi. E ogni epoca ha letto e riletto questi messaggi con differenti ottiche interpretative.

Anche se la tradizione di pubblicare epistolari è molto antica, è nell'epoca attuale che la fortuna editoriale di queste pubblicazioni sembra attestare la permanenza di un pubblico di lettori volto ad esplorare le corrispondenze private e ad individuare attraverso le lettere stati d'animo, vivacità stilistica, qualità estetica, aneddoti, quadri storici. Quanti i lettori, altrettanti sono i percorsi in questi testi e le possibilità di lettura!

Un itinerario particolare, iperdotto e seduttivo, è quello che Jacques Catteau propone nella traduzione francese di tutto l'epistolario di Dostoevskij in 3 volumi, di cui è apparso il primo, *Correspondance I*, centrato sugli anni 1832-1864. Anni cruciali che includono le giovanili lettere ai famigliari, le appassionate confessioni al fratello sui futuri progetti, l'esaltante esordio nell'arena della letteratura, le successive disillusioni e delusioni per la fatuità del mondo letterario; questi anni ospitano anche le pacate riflessioni dalla Fortezza dei SS. Pietro e Paolo, dove lo scrittore è rinchiuso per l'affare Petraševskij, la deportazione in Siberia, l'amicizia con Vrangel' e infine il ritorno a Pietroburgo, la progressiva ripresa dell'attività letteraria, il primo viaggio in Europa. Anni assai vividi di

impressioni, desideri, progetti. Anni di elaborazione intellettuale, di ricerca stilistica, di passioni ideologiche e svolte profonde. Anni di esaltazioni, ascese e cadute. Travolgenti e dolorosi anni di apprendistato! Un magma inventivo ed epistolare, da cui il lettore è completamente risucchiato, travolto, affascinato.

Si sa che il gesto epistolare è un gesto privilegiato – libero e codificato, intimo e pubblico, sotteso tra segreto e socialità – e che la lettera più di ogni altra espressione artistica associa spazio pubblico e privato. In questo campo dostoevskiano di alte tensioni le dotte note del curatore servono da ancora di salvataggio, i suoi appunti precisi tramano un mirabile tessuto di storia e vita che si dipana pian piano davanti agli occhi del lettore, svelando anfratti nascosti e proteggendo il testo con dovizia di particolari. “De l’écivain secret à l’homme nu” è il titolo della lunga introduzione, con cui lo studioso francese avvicina i lettori ad una delle più complesse figure della cultura russa, “l’écivain plus puissant du siècle d’or”, una personalità assolutamente coinvolgente e sconvolgente, di cui Catteau traccia in queste pagine un ritratto sfumato e ricchissimo, quale solo uno specialista come lui dell’opera di Dostoevskij poteva tracciare.

Precede la traduzione della corrispondenza una riflessione sulle lettere di questo periodo ed una ampia e assai dettagliata cronologia, relativa agli anni 1832-1864, tramata d’innumerabili rimandi alle biografie occidentali e russe dedicate allo scrittore, e arricchita dalla recente pubblicazione di *Letopis’ žizni i tvorčestva F. M. Dostoevskogo*, uscita a Pietroburgo nel 1993-1995. Come annota il curatore (p. 65) una cronologia dettagliata, ricostruita precisamente con l’intenzione di illuminare il *non-detto* di alcune lettere e di colmare i vuoti di lettere ormai distrutte o perdute.

Una pubblicazione esemplare che dovrebbe stimolare imitazioni e traduzioni! In Italia invece non hanno avuto fortuna gli epistolari dei grandi russi: di Puškin sono state tradotte pochissime lettere, di Gogol’ una raccolta che ripercorre in breve un periodo – quello italiano – della sua vita, per Tolstoj si è privilegiata la scelta dei *Diari* e delle memorie. Rispetto agli altri Dostoevskij ha avuto relativamente maggiore fortuna, poiché nel 1950 E. Lo Gatto ne ha curato due volumi di *Lettere* per le Edizioni Scientifiche Italiane di Napoli, oggi purtroppo reperibili solo in biblioteche specialistiche, mentre nel 1991 Gianlorenzo Pacini ne ha fatto una esigua scelta, privilegiando nella corrispondenza alcuni testi incentrati su dichiarazioni di poetica, una raccolta che tuttavia non ha soddisfatto né chi aveva letto l’intero epistolario dello scrittore, in quanto estrapolava alcune posizioni e talora le deformava, né tantomeno il lettore curioso che non conosceva il russo e il contesto in cui i testi si collocavano. L’auspicio oggi è che questo stupendo volume francese solleciti consimili operazioni anche in Italia.

ANTONELLA D’AMELIA

Dostoevski. *Leben und Werk*. Mit zahlreichen Abbildungen, a cura di Wolfgang Kasack. Frankfurt/Main - Leipzig, Insel Verlag, 1998, 170 p.

Presentare un lavoro come questa agile monografia su Dostoevskij è impresa non facile in un contesto dove il libro, specie quello con ambizioni che esulano dal mero intrattenimento, deve avere il suo "peso" scientifico in senso sia metaforico che oggettivo ed è patrimonio di una ristretta cerchia di addetti al lavoro. In altre realtà il libro di alta divulgazione ha una sua rispettabilissima tradizione e può contare su un vasto pubblico di lettori.

Il volume su Dostoevskij curato da Kasack è rivolto in prima istanza a un pubblico non specialistico: ripercorre la parabola umana e letteraria dello scrittore, integrando la narrazione stringata dei principali avvenimenti della sua vita e le puntuali osservazioni sulle sue creazioni con ampi brani tratti dalle sue opere. Intento dichiarato dell'autore è infatti quello di fornire una guida attraverso la vita e l'opera di Dostoevskij, che coinvolga soprattutto i neofiti, spingendoli verso ulteriori approfondimenti, ma non trascuri gli estimatori dello scrittore, sempre disposti a rileggere i passi salienti delle sue opere.

Uno degli ingredienti più interessanti del volume sono le numerose illustrazioni, pubblicate in parte per la prima volta: disegni, litografie, xilografie, incisioni, fotografie di luoghi e persone, vedute pietroburchesi, interni di casinò occidentali, lo scorcio della studio dello scrittore, austero ma confortevole, con in bella mostra la *Madonna Sistina* sopra il divano, quadri di pittori contemporanei con soggetti affini alle tematiche dostoevskiane, manoscritti, schizzi e disegni dello stesso Dostoevskij, frontespizi e illustrazioni delle sue opere. In questo percorso visivo si documenta efficacemente la trasformazione dello scrittore da giovane intellettuale in maturo pensatore, come anche la risonanza suscitata dalle sue opere nel corso del tempo. Attraverso i cambiamenti che si registrano nelle illustrazioni dei suoi romanzi e racconti si getta infatti una nuova luce non solo sulle trasformazioni dell'immaginario visivo collettivo e sulle oscillazioni delle preferenze letterarie, ma soprattutto sui mutamenti nell'interpretazione delle sue opere, laddove si voglia accettare l'illustrazione libraria come uno degli aspetti non secondari della storia della ricezione di un testo narrativo. In un contesto più ampio di echi dostoevskijani è inoltre interessante rivedere i ritratti dello scrittore eseguiti all'inizio degli anni venti da espressionisti e surrealisti tedeschi, con in primo piano Max Beckmann e Max Ernst, affascinati dal volto di uno scrittore le cui problematiche erano al centro del dibattito delle riviste espressioniste "Die Aktion" e "Die weissen Blätter" (cf. al riguardo V. Belentschikow, *Russland und die deutschen Expressionisten 1910-1925. Zur Geschichte der deutsch-russischen*

Literaturbeziehungen, parte I, Frankfurt a. M.-Berlin-New-York-Paris-Wien 1993, in particolare pp. 127-148 e 209-232). Altrettanto avvincente è scoprire le rifrazioni visive più recenti, che comprendono un disegno di Ernst Neizvestnyj del 1967, gli schizzi dell'artista pietroburghese Oleg Januševskij, creati per questo volume, ed i nuovi monumenti dedicati a Dostoevskij eretti in Russia.

Completa il volume una bibliografia ragionata, utile non solo per il lettore tedesco. In conclusione è forse opportuno ricordare che anche il lettore italiano intenzionato ad accostarsi a Dostoevskij secondo modalità analoghe a quelle che ispirano il libro di Kasack ha a disposizione una monografia sotto molti aspetti equivalente: *Leggere Dostoevskij. Viaggio al centro dell'uomo* di Milli Martinelli, pubblicata a Milano nel 1999, trattazione di piacevole lettura, che giustamente gode del consenso di studenti e amanti della letteratura russa.

MICHAELA BÖHMIG

Wolfgang Kasack, *Christus in der russischen Literatur. Ein Gang durch die Literaturgeschichte von ihren Anfängen bis zum Ende des 20. Jahrhunderts*, Verlag Otto Sagner in Kommission, München 1999, 295 p.

Questo lavoro su Cristo nella letteratura russa, unico nel suo genere e molto più vasto di quanto faccia intuire il titolo, non solo presenta le opere che offrono una raffigurazione letteraria dell'immagine di Cristo, ma fa conoscere tutte quelle composizioni in cui sono trattati temi e motivi legati al Nuovo Testamento o trova espressione una ricerca spirituale di segno cristiano.

L'indagine, che parte dalla letteratura russa antica per arrivare fino ai nostri giorni, si sviluppa in un crescendo man mano che ci si avvicina ai tempi più recenti. Le 11 pagine dedicate alla letteratura russa antica e al folklore riportano alcuni significativi esempi letterari, che spaziano dai canti spirituali alle byline, sviluppando parallelamente l'analisi critica dell'antinomia fra *pravda* e *krivda*, spesso personificata, in cui si riflette quella più vasta fra Cristo e l'Anticristo. La trattazione del XVIII secolo, età della ragione e dell'illuminismo anticlericale, si esaurisce in 4 pagine, dedicate in gran parte all'ode *Bog* (1784) di Deržavin. Le 36 pagine riservate al XIX secolo sono occupate per un terzo dalla discussione della problematica cristiana nel pensiero e nell'opera di Dostoevskij, scrittore che formula alcuni dei concetti centrali di cui si nutriranno lo sviluppo letterario e il dibattito politico successivi. In quasi 50 pagine è esplorata l'"età d'argento", che non solo è caratterizzata da una moltitudine di scrittori assai eterogenei, con in primo piano Remizov, Solov'ev, Bunin, Ivanov, Gippius, Esenin e Vološin, che ritornano frequentemente con le più diverse angolature su temi collegati alla fi-

gura di Cristo, ma vede pure riaffermarsi l'interesse per l'immagine dell'Anticristo, già presente nella letteratura russa antica e ora riproposta da Solov'ev e Belyj. Sempre nell'ambito della "età d'argento" è riservata un'ampia trattazione a opere come *Dvenadcat'* (1918) di Blok e *Išus Neizvestnyj* (1932) di Merežkovskij, in cui Gesù e il suo doppio si fondono in una unità dai tratti androgini. Grandi sorprese riservano le quasi 100 pagine dei due capitoli che trattano la letteratura sia sovietica che dell'emigrazione relativa ai periodi 1917-53 e 1953-85. L'alto numero di scrittori, spesso quasi sconosciuti, che in tempi poco propizi continuano a dedicarsi a questioni cristiane in componimenti per la maggior parte rimasti inediti in patria fino a tempi recentissimi, è una eloquente testimonianza della perdurante vitalità dei temi cristiani quale espressione di una personale ricerca spirituale o metafora di più generali questioni umane e morali, poste dalle situazioni di vita in un paese totalitario. Accanto a scrittori come Achmatova, Bulgakov, Pasternak troviamo una miriade di autori meno noti o sconosciuti, come Pavel Keller, Ivan Novgorod-Severskij, Nikolaj Pančenko, Aleksandr Dol'skij, Vladimir Leonovič, Dmitrij Bobyšev, Boris Čičibabin, Oleg Ochapkin, Vladimir Lindenberg, Dmitrij Klenovskij e tanti altri, che hanno lasciato un ampio retaggio di componimenti di carattere religioso. Le 30 pagine riservate alla letteratura della *perestrojka* e post-sovietica da un lato confermano la fioritura di una poesia autenticamente religiosa, ma prendono pure atto del proliferare di componimenti che, senza rispondere a più profonde esigenze spirituali, pagano il loro tributo al tema religioso, diventato "di moda" insieme ad altri argomenti non più soggetti a censura. Se Ajtmatov nel romanzo *Placha* (1986) – che fra l'altro è il primo in cui *Bog* si scrive di nuovo con l'iniziale maiuscola – include una scena fra Cristo e Pilato che è una pallida reminiscenza di Bulgakov, mentre Voznesenskij fa un uso di immagini della passione di Cristo che rasentano il *Kitsch*, poeti come Jurij Linnik, Veniamin Blažennyj, Sergej Averincev, Zinaida Mirkina e, soprattutto, Regina Derieva, una cristiana ortodossa convertitasi al cattolicesimo che vive in Israele, sono autori profondamente religiosi nel più ampio senso della parola.

Per sistematizzare l'ingente massa dei testi incentrati su tematiche cristiane, il materiale è organizzato in schede dedicate ai singoli autori, che si succedono in un ordine cronologico non sempre rigoroso e sono collegate attraverso numerosi rimandi interni. In questo modo si analizzano le creazioni di oltre 100 autori in cui sono presenti temi cristiani, creando una sorta di originale storia della letteratura, con la scoperta e rivalutazione di una moltitudine di scrittori marginali. Se attraverso l'ampia trattazione di autori minori si amplia l'orizzonte delle nostre conoscenze, per altri scrittori, nei quali il motivo di Cristo occupa un posto centrale, come Dostoevskij, Merežkovskij, Linnik e Regina Derieva, si è invece dovuto operare una scelta.

Gli innumerevoli componimenti in versi e in prosa permettono comunque, al di là della molteplicità dei temi trattati, di fissare alcune caratteristiche del cristianesimo russo, nonché di individuare diversi motivi ricorrenti che, in parte già presenti nel folklore, affiorano in opere distanti nel tempo. Nel cristianesimo russo, in cui occupa un posto centrale l'accettazione e la sopportazione del dolore, è frequente il motivo di un Cristo sofferente legato alla Russia che soffre. In analogia a quanto accaduto già una volta sulla via di Emmaus, egli vi ritorna e gira il paese nelle spoglie più umili, spesso senza essere riconosciuto, se non dai più puri di cuore. Deriva da qui la convinzione che Cristo possa incarnarsi in chiunque o chiedere ospitalità nelle dimore più modeste, per cui è necessario essere pronti all'incontro e all'accoglienza. Questo motivo è variamente interpretato in opere di Tjutčev, Turgenev, Leskov, Lev Tolstoj, Vjačeslav Ivanov, Esenin, Vasilij Nikiforov-Volgin, Jurij Terapiano, fino a Vladimir Lindenberg, Boris Chazanov, Vladimir Solouchin, Anatolij Kim e Veniamin Blažennyj.

Altro aspetto del legame particolare del Salvatore con la Russia è l'idea, formatasi nel corso dei secoli, di un "Cristo russo". Questa concezione, condivisa da Tjutčev e sottolineata da Dostoevskij in funzione anti-occidentale, ha più di un punto di contatto con l'"idea russa" che informa il patriottismo e il messianismo russo del XIX secolo.

Un filone peculiare della letteratura russa si interessa inoltre dell'accostamento, risalente a Belinskij, fra Cristo ed i rivoluzionari o addirittura la loro identificazione (Dostoevskij, Blok, Esenin, Narbut, Platonov).

Nel vasto panorama di componimenti religiosi non mancano nemmeno atteggiamenti critici nei riguardi del cristianesimo che prendono corpo nel sarcasmo rivolto da Dostoevskij contro il cattolicesimo e da Tolstoj contro la chiesa ufficiale, per sfociare nel capovolgimento blasfemo di Majakovskij, Esenin o Dem'jan Bednyj.

Fra i soggetti ispirati al Nuovo Testamento gode di particolare favore la crocifissione, spesso in collegamento al tema della risurrezione, sviluppato anche con il ricorso all'episodio di Lazzaro, che è ripreso da Chomjakov, Dostoevskij e, in due versioni molto personali, da Andreev e Stanislav Minakov. La risurrezione di Lazzaro acquista significato non solo come metafora di rinascita spirituale, come nel caso di Raskol'nikov, ma si colora anche di una valenza ideologica in periodi di oppressione politica.

Emblematiche risultano inoltre alcune figure del Nuovo Testamento, legate alla Passione di Gesù. È soprattutto Giuda ad attirare l'interesse di prosatori e poeti russi, che ne danno un'interpretazione contraddittoria: se per Puškin egli è strumento di Satana, per altri appare invece come martire che si sacrifica per contribuire al compimento del piano divino (Vološin, Edlis, Nagibin, Linnik) e,

mentre per Andreev e Rafal'skij egli è un personaggio ambivalente, né buono né cattivo, Iskander e Druskin o anche Margarita Aliger e Dombrovskij usano la vicenda di Giuda per indagare la fenomenologia del traditore con chiari riferimenti alla realtà sovietica del periodo staliniano.

Analogamente un altro personaggio negativo, Asvero, è presente in diversi testi da Žukovskij e Kjuhel'beker, fino a Erenburg, Chazanov e Lipkin.

Meno frequenti rispetto alla raffigurazione di avvenimenti o personaggi del Nuovo Testamento sono invece i tentativi di dare espressione a visioni mistiche, all'esperienza puramente spirituale di aver visto Cristo con occhio interiore.

Il principale pregio del presente lavoro è l'ampiezza della documentazione, che include anche autori meno noti, sebbene non meno significativi per la problematica trattata. Quale limite potrebbe apparire la tendenza a considerare l'opera letteraria innanzitutto come testimonianza di una ricerca spirituale. In tal modo i giudizi di valore sono commisurati all'autenticità del sentimento cristiano dell'autore e dell'aderenza del testo alla parola del Nuovo Testamento, elementi che non coincidono necessariamente con la validità intrinseca di un componimento letterario. In questa ottica non è ad es. apprezzato un testo dall'indubbia intensità poetica, come *Legenda ob Ivane Groznom* (1979-80) dello scrittore tagico-russo Timur Zul'fikarov. In questo racconto, scritto in una impetuosa prosa lirica senza virgole, si riprende il motivo di Cristo che attraversa la Russia, narrando del suo incontro con lo zar. L'incontro avviene d'inverno, quando il paese è avvolto dal gelo e "la neve silente copiosa calda si scioglieva sotto i sandali intrecciati polverosi del Salvatore e sotto l'asino con le sue unghie d'orso", unghie d'orso necessarie per portare "il profeta indifeso nella Russia dei lupi dominata dall'opričnina".

Come nota conclusiva va ricordato che il lavoro di Kasack è pubblicato in due versioni: un'edizione rilegata, uscita per i tipi dell'Urachhaus di Stoccarda, e la presente edizione scientifica, pubblicata da Sagner, contenente in appendice un'antologia in lingua russa che raccoglie 100 componimenti scelti, con una certa preferenza per quelli più difficilmente accessibili, fra gli innumerevoli brani in versi e in prosa tradotti nel testo.

MICHAELA BÖHMIG

Pamjat' teper' mnogoe razvoračivaet: Iz literaturnogo nasledija Kručenyh, a cura di N. Gur'janova. Berkeley, Berkeley Slavic Specialties (vol. 41), 1999, 500 p.

Dopo un lungo periodo, durante il quale Aleksej Kručenyh era considerato una sorta di fratello minore di poeti di ben altro calibro letterario, quali Majakovskij e

Chlebnikov, come rappresentante della variante ludica e a-logica del futurismo russo, sostanzialmente disimpegnata e forse anche superficiale, in tempi recenti si sono moltiplicati gli sforzi per restituire al poeta il ruolo da lui svolto nella letteratura russa ben oltre i limiti cronologici del futurismo.

Alcuni anni fa ha visto la luce la biografia *Aleksej Kručenyč. Sud'ba budet-ljanina* (München 1992), corredata di interessanti illustrazioni e di una utilissima bibliografia che fornisce l'elenco sia delle opere in versi, in prosa e drammatiche che dei testi critici e teorici. Il lavoro, apprezzabile risultato delle fatiche di Sergej Suchoparov, studioso di Cherson impegnato in una meticolosa raccolta di materiali per ricostruire la carriera del poeta, tratteggia per la prima volta la sua parabola artistica e umana dagli esordi in provincia, attraverso l'esperienza del futurismo, fino ai tardivi, sebbene sporadici, riconoscimenti degli anni '60.

Sempre a cura di Suchoparov è uscita poco dopo la raccolta di documenti e testimonianze *Aleksej Kručenyč v svidetel'stvach sovremennikov* (München 1994), che ci restituisce la figura del poeta attraverso i giudizi dei contemporanei.

Ad un anno di distanza è stato pubblicato, nella serie "Archive of Russian Avantgarde", *Our Arrival. From the History of Russian Futurism* (Moscow 1995), un volume a cura di Rudol'f Duganov, Aleksandr Nikitaev e Vera Terečina, che propone, in traduzione inglese, due scritti autobiografici del poeta: il testo stilato per il volumetto di materiali e commenti *Pjatnadcat' let russkogo futurizma* (Moskva 1928) e la raccolta di saggi sul futurismo e i suoi protagonisti *Naš vychod. K istorii russkogo futurizma*, completata nel 1932, ma rimasta inedita. L'edizione russa di questi testi è stata approntata dagli stessi curatori nel 1996. Una selezione più ampia di materiali inediti del retaggio letterario di Kručenyč, comprendente il lungo arco di tempo dal 1913 al 1960, è proposta infine nella versione originale russa nel ponderoso volume *Iz literaturnogo nasledija Kručenyč*, curato da Nina Gur'janova per la serie "Berkeley Slavic Specialties" e uscito nel 1999.

Prima di passare alla presentazione più dettagliata di questo lavoro, va ricordato che anche in Russia la figura e l'opera di Kručenyč, a lungo emarginate, vengono finalmente rivalutate nell'ambito di un generale recupero delle avanguardie artistiche. Se pertanto il poeta mancava ancora fra i futuristi presentati nell'antologia *Poetičeskie tečenija v russkoj literature konca XIX-načala XX veka* (Moskva 1988), che pur tentava una prima parziale panoramica delle correnti letterarie dell'inizio del Novecento attraverso una scelta di manifesti programmatici e testi poetici, egli è ampiamente rappresentato nel volume della "Novaja biblioteka poeta" dedicata a *Poezija russkogo futurizma* (Sankt-Peterburg 1999).

Il lavoro di Nina Gur'janova è articolato in tre sezioni, intitolate rispettivamente "Vospominanija. Pis'ma. Materialy", "Iz vystupenij i statej", "Drama.

Stichotvorenija". Oltre metà della prima parte è occupata dal testo di carattere memorialistico *Naš vychod. K istorii futurizma*, proposto in una versione più completa di quella utilizzata per la traduzione inglese. Oltre a un capitolo comprendente documenti rimasti inediti ai tempi della preparazione per la stampa delle memorie e scelti dallo stesso Kručenyč in quanto non privi di interesse per lo storico della letteratura, troviamo infatti anche una bibliografia delle pubblicazioni sia singole che collettive dei futuristi russi (da O. Brik, passando per D. Burljuk, Kručenyč, Majakovskij, Chlebnikov e tanti altri, fino a V. Šklovskij), la quale, soprattutto per la parte riguardante lo stesso autore, rimane a tutt'oggi uno degli elenchi più completi e circostanziati. A complemento e integrazione delle memorie trovano collocazione in questa sezione anche alcuni documenti e una selezione di lettere degli anni 1913-17.

Nella seconda sezione rientrano i rifacimenti successivi di alcuni capitoli di *Naš vychod* in versioni rivedute, corrette e notevolmente ampliate, come gli appunti in due parti *O vojne*, scritte nel 1944, in cui Kručenyč stabilisce un parallelo fra *Germania*, protagonista di *Pikovaja Dama*, e *Germanija* e ricorda le proprie opere dedicate alla guerra e ai tedeschi, a cominciare da *Voennaja opera* del 1914, rimasta incompiuta, incentrata su un Guglielmo II megalomane e folle. Seguono *Vospominanija o V.V. Majakovskom i futuristach*, scritti con la fiera consapevolezza di essere uno degli ultimi testimoni di una stagione artistica e letteraria straordinaria. La sezione si chiude con il testo *Ob opere "Pobeda nad solncem"*, dal quale emergono notizie inedite sulla stesura e la messa in scena di una delle opere centrali del futurismo russo.

La terza sezione, che occupa metà del volume, raccoglie il dramma breve *Most*, scritto fra la fine del 1913 e l'inizio del 1914 e inteso come una sorta di satira o parabola del futurismo. Segue un'ampia scelta di componimenti poetici dedicati ai compagni delle battaglie giovanili di Kručenyč e ai protagonisti delle sue memorie (Chlebnikov, Majakovskij, Matjušin, Filonov, Pasternak): le poesie tratte dai quaderni dedicati a Boris Pasternak (1942) ci fanno cogliere, attraverso un dialogo poetico a distanza, i molteplici fili che legano due poeti apparentemente diseguali, mentre il ciclo di versi *Slovo o podvigach Gogolja* (dic. 1943-genn. 1944), unico per stile e genere, alterna acute caratterizzazioni di uno degli scrittori più amati da Kručenyč con una lettura e interpretazione assai personale delle sue opere.

Sia gli scritti di carattere propriamente memorialistico che i componimenti poetici riuniti in questa raccolta si snodano lungo il filo conduttore del ricordo di persone e delle reminiscenze letterarie. Da un lato si collegano pertanto a un tema, quello della storia e della tradizione, considerato estraneo alle istanze anti-passatiste del futurismo, mentre dall'altra attualizzano inattesi legami intertestuali

e insospettati nessi metapoetici, in sintonia con l'ottica, se non dissacratoria, certamente estrosa, sperimentata dai futuristi nella rilettura dei classici russi.

Completano il volume una postfazione della curatrice, un ampio e circostanziato apparato critico, nonché una quarantina di pagine di materiale illustrativo, comprendente riproduzioni di autografi, di frontespizi o pagine interne di libri a stampa o ciclostilati, di collage e fotografie. Se commenti e note, anche attraverso l'apporto di una notevole messe di materiali paralleli, ricostruiscono tutte le sfaccettature ed i molteplici rimandi dei testi, dipingendo nel contempo un vivido quadro del fermento di idee ed esperimenti in ambito futurista, la postfazione della curatrice, lontana dall'approccio fattografico scelto da Kručenyč per i suoi ricordi, predilige un andamento che oscilla fra la puntigliosa cronaca di fatti e notizie della prima parte e le divagazioni per libere associazioni della seconda, sfociando talora in accostamenti e paragoni assai suggestivi (che spaziano da Meister Eckhart e Nicola Cusano a Nietzsche, Berdjaev e Artaud), ma, in assenza di un stringato percorso critico, non sempre del tutto convincenti. La tentazione di sovrainterpretare il proprio oggetto di studio, la quale deve comunque fare i conti con l'oggettivo orizzonte culturale dell'autore esaminato, va tenuta a freno specie in un discorso sui quei movimenti d'avanguardia che, per affrancare l'arte dalla *zavorra* del "sapere", riscoprono il diletterantismo, il primitivismo e l'infantilismo, ponendo al centro della loro poetica concetti come intuizione, spontaneità e soggettività. D'altronde, la stessa Gur'janova ricorda in conclusione che per Kručenyč il processo di creazione artistica (ma anche quello di rilettura critica), senz'altro più importante dell'opera d'arte in sé, è un gioco non finalizzato alla produzione di valori costituiti e diventa quindi, a mio avviso, una sorta di *work in progress*, di esperimento e rischio, senza pretese "culturali" in senso tradizionale.

MICHAELA BÖHMIG

B. S. Kuzin, Vospominanija. Proizvedenija. Perepiska. / N. Ja. Mandel'stam, 192 pis'ma k B. S. Kuzinu. Sankt-Peterburg, Inapress, 1999, 776 p.

"Della sua personalità è impregnata sia la mia prosa che tutto l'ultimo periodo del mio lavoro. A lui e solo a lui devo tutto ciò che alla letteratura ha portato questo periodo del Mandel'stam maturo". Così scrive Osip Emil'evič Mandel'stam il 5 aprile 1933 a M. S. Šaginjan ed è proprio da questa lettera che N. I. Krajneva, collaboratrice della Biblioteca Nazionale di San Pietroburgo, inizia nel 1978 la sua ricerca su Boris Sergeevič Kuzin.

Il nome di Boris Sergeevic Kuzin è conosciuto in ambito letterario come il biologo amico di Osip Emil'evič. Dai saggi di Mandel'stam e dalle memorie di sua moglie Nadežda appare subito chiaro come Kuzin si collochi non solo fra i pochi cari amici dei Mandel'stam, ma fra coloro che hanno contribuito ad ampliare il respiro della creatività del poeta. Ad esempio, in *Razgovor o Dante* Mandel'stam scopre come nelle parole di Dante risuoni il linguaggio scientifico del tempo, come nella Commedia si incontrino poesia e scienza; una dimostrazione ne è il commento alla discesa di Dante e Virgilio in groppa a Gerione (Inferno, XVII): "I contemporanei di Dante erano divorati dall'ansia del volo non meno che dall'alchimia; anelavano fendere lo spazio... La velocità e la direzione si possono intuire solo dall'aria che sferza il viso. La macchina volante non è stata ancora inventata, i disegni di Leonardo non esistono ancora, ma il problema della discesa planata è già risolto".

Si intraprende così la lettura di questo volume con l'aspettativa di intravedere e trovare qualcosa di nuovo che riguardi Osip Mandel'stam, scoprire attraverso Kuzin ancora (e ancora) Mandel'stam. Kuzin ha evidentemente svolto un ruolo importante nello sviluppo dell'interesse naturalistico di Mandel'stam (si pensi alla fine ossessione del poeta per gli insetti e il loro apparato visivo), ma soprattutto questi trovò nel naturalista un amico di grande intelletto, un appassionato di letteratura con cui dialogare: Boris Sergeevič, una personalità sensibile, equilibrata e "sana", deve aver rappresentato per il poeta un sicuro punto di riferimento artistico ed umano, come ricorda Nadežda Jakovlevna, un autentico interlocutore cui leggere le proprie opere e al cui giudizio sottoporsi volentieri.

Il volume si presenta come una raccolta degli scritti di Boris Sergeevič Kuzin, curata da N. I. Krajneva e E. A. Perežogin che nella premessa ricostruiscono la scoperta di Kuzin scrittore e le peripezie subite dalle sue carte. Nella premessa non ci è data però notizia, se Kuzin stesso avesse in qualche forma già organizzato e suddiviso i suoi scritti – mancanza questa, seppure minima, non indifferente, poiché il criterio con cui sono stati raccolti e organizzati i testi influisce sul ritratto che l'intera opera suggerisce di Kuzin, soprattutto quando appare chiaro che è intento dei redattori evidenziarne la levatura di scrittore, finora sconosciuto. E in effetti il volume *Memorie. Opere. Corrispondenza* raccoglie tutta la produzione letteraria di Boris Sergeevič Kuzin.

Quando fu trovato l'archivio di Kuzin, le lettere a lui indirizzate da N. J. Mandel'stam suscitarono un notevole interesse negli editori e avrebbero facilmente trovato una loro collocazione sul mercato, lasciando lo scrittore ancora nell'oblio. Per questo la signora Kuzin pose la condizione che le lettere potessero essere pubblicate solo congiuntamente alle carte del marito e sono infatti presentate in questo volume come un capitolo dal titolo *192 lettere a B. Kuzin*.

Da un primo sguardo all'indice si capisce subito che siamo di fronte ad un'opera variegata: vari sono infatti i generi in cui Kuzin si cimenta, pur non essendo scrittore di professione. Alcuni sottotitoli, scelti dai redattori, suddividono il *corpus* in blocchi di saggi (a volte brevissimi), poesie, lettere e pagine di diario. Ci si muove da *Prosa memorialistica ed autobiografica* a *Poesie* - fra queste una sotto-raccolta di *Versi buffi e indecenti* - e ancora da *Prosa filosofica* a *Produzione umoristica*, fino alla corrispondenza dell'autore con quattro interlocutori intellettuali: A. V. Apostolova sua moglie, O. S. Kuzin sua sorella, A. P. Semënov-Tjan-Šanskij, L. N. Gumilëv.

I saggi o brani all'interno di ogni sezione hanno soggetti assai diversificati: ogni brano è un elemento a sé stante, come una miniatura. In *Prosa memorialistica ed autobiografica* ad esempio, leggiamo *Di O. E. Mandel'stam*, dove si ricorda come l'autore abbia casualmente conosciuto Mandel'stam mentre stava bevendo un tè nei pressi di una moschea ad Erivan in Armenia e ne offre un prezioso ritratto; segue *Un caso alla fermata del tramvai*: l'incontro con una giovane donna che perde il tanto atteso tramvai per soccorrere uno storpio, quasi una *moralité* sulla forza, la semplicità e l'umanità della donna russa; e poi *Ave Maria* e ancora *Sul teatro e sugli attori*. Siamo di fronte a un testo stratificato, sfaccettato (gli scritti vanno dagli anni Trenta agli anni Settanta), eppure mai dispersivo o slegato, anzi questa sua ricchezza lo rende complesso e completo al tempo stesso, sicché ogni sua parte sembra costituire un tassello di un esteso intarsio, in cui si riconosce sempre la mano dell'autore. La struttura, così articolata e segmentata, immette direttamente in una capillare ed appassionata descrizione di molteplici aspetti della vita russa. Ciò che la rende così vivida e decifrabile è lo sguardo dello scrittore che guida fin nei minimi dettagli, nei piccoli accadimenti, nei luoghi più usuali, rendendo il reale come attraverso la lente d'un entomologo.

Lo sguardo di Kuzin agisce come quello analitico ed oggettivo di un uomo di scienza, un biologo, un appassionato della natura, che all'aspetto cognitivo scientifico affianca l'amore per la lingua e la cultura russa ad una particolare sensibilità di carattere intellettuale. Ed è questa curiosità di tipo analitico che fa della scrittura una forma di indagine, in cui l'oggetto è spesso l'uomo, i suoi comportamenti, le sue modalità di interazione nella società. I racconti umoristici, che ricordano i piccoli quadri di vita cittadina di Zoščenko, sono storie quotidiane di comuni fatti domestici della realtà russa di provincia. Forse il pregio maggiore di questo volume è quello di essere una raccolta di scritti che, coprendo circa 40 anni di vita russa, si offrono come una preziosa testimonianza di diversi aspetti della cultura russa durante il periodo sovietico.

Se a volte (come nel caso dei racconti umoristici) Kuzin riesce magistralmente a mantenere la tensione narrativa a lungo e senza forzature, nelle riflessioni

"filosofiche" il suo buonsenso un po' moralista porta a un discorso fuori dal tempo, privo di un contesto riconoscibile. Le sue opinioni muovono a volte contro ogni tendenza progressista e lo scrittore si arrocca in un conservatorismo razionalistico: ad esempio, in *Lingua* promuove la conservazione linguistica a scapito dell'innovazione, fino a sostenere che la lingua russa dovrebbe rimanere impermeabile a ogni influenza apportata esterna.

Un tratto della personalità di Kuzin, interessante e insieme bizzarro, è la peculiarità di alcune sue idee e l'originalità di certi punti di vista che stupiscono il lettore, come ad esempio in *De moribus canum*, saggio sui cani e sulla loro importanza nella formazione morale dell'uomo e del suo rapporto con Dio, che muove da una citazione di Cervantes. Altrove Kuzin si confronta con temi per lui attuali e applica uno sguardo attento e reattivo ai cambiamenti nella vita della società: in una pagina di diario del marzo 1973, ad esempio, registra quanto le gonne si siano accorciate e quanto siano mutate alcune abitudini femminili.

Un pregio di quest'opera, degno di rilievo, è la qualità della lingua russa: non solo una lingua colta, ma di una particolare ricchezza, adeguata di volta in volta ai generi, agli argomenti, articolata nella varietà dei suoi registri. Forse anche per il biologo si può ripetere con Auden "Time.../ Worships language and forgives / Everyone by whom it lives"; in questo senso la sua opera davvero omaggia la lingua russa e ne esplora i territori semantici con naturalezza e sapienza. La sua scrittura, seppure contemporanea, ha un ritmo un po' *antico*, risente della passione per la letteratura e in particolare per gli scrittori del secolo precedente. Kuzin amava moltissimo Gogol', Tjutčev, ma conosceva bene molti autori stranieri e frequenti sono le citazioni che vanno da Ovidio a Goethe.

Questa raccolta include anche tutta la produzione poetica di Kuzin, per altro voluminosa, che meriterebbe uno studio specifico e approfondito poiché, sebbene risente dell'inegabile influenza di Mandel'stam, fa del suo autore una voce autonoma non priva di finezza e degna di essere identificata e apprezzata nel panorama poetico russo contemporaneo. Una parte cospicua del volume è infine composta dai carteggi; fra di essi quello di Nadežda Ja. Mandel'stam costituisce un capitolo di storia personale e letteraria, che permette di avvicinarsi ancora ad Osip Emil'evič attraverso le lettere della moglie a Kuzin, a volte di poche righe sbrigative, ma sempre corredate delle note dettagliate e precise dei redattori.

Grazie a questa opera che, postuma, si presenta al lettore quale composita testimonianza-documentario della cultura russa, Boris Sergeevič Kuzin può trovare oggi un'identità letteraria indipendente da Osip Mandel'stam, che pur è stato l'involontario tramite della riscoperta dell'amico biologo, anch'egli sottratto all'oblio della storia per una "corrispondenza" d'affetto.

A. M. Remizov, *Sobranie sočinenij*. Tom I. Prud. Roman. Moskva, Russkaja kniga, 2000, 576 p.

Capita talora che un progetto a lungo preparato e fortemente voluto infine si realizzi! È il caso di una raccolta delle *Opere* di Aleksej Michajlovič Remizov, ideata alcuni anni fa da A. M. Gračeva e sempre rinviata per motivi finanziari, di cui esce oggi il primo tomo a cura di un staff d'eccezione dell'Istituto di Letteratura Russa (Puškinskij Dom): direttore responsabile A. M. Gračeva, redattori T. G. Ivanova, A. V. Lavrov, N. N. Skatov, O. P. Raevskaja-Hughes, I. M. Solnceva (hanno dato il loro contributo all'opera anche il nipote dello scrittore B. B. Bunič-Remizov e gli eredi dell'archivio di Parigi Egor' e Andrej Reznikov).

È la prima raccolta di opere di Remizov pubblicata dopo la morte dello scrittore, in quanto l'edizione in 8 volumi di Fink (München 1971) non era stata altro che una ristampa anastatica delle edizioni di Šipovnik e Sirin 1910-12, curate dall'autore stesso.

La riscoperta dello scrittore Remizov e della sua opera ha prodotto negli anni '80 e '90 in Russia innumerevoli ristampe dei testi remizoviani, per la maggior parte superficialmente ripresi da precedenti edizioni, con introduzioni e note abborraciate o mutate da precedenti studi critici occidentali, con scarsa attenzione per l'aspetto filologico e le differenti stesure di ciascun testo (come ho già segnalato nell'articolo *La riscoperta di Remizov in Russia* del 1992). Scopo dell'attuale impresa, prevista in 10 volumi, è presentare al lettore una scelta quanto più significativa possibile delle opere dello scrittore e in una veste scientifica che preluda ad un'edizione accademica di tutta la sua produzione. Ogni tomo raccoglierà le opere di Remizov in un ordine sia cronologico che di genere, rispettando i principi editoriali usati dallo scrittore stesso nel montaggio dei suoi testi, e cioè quel gusto dell'*assemblaggio* che caratterizza non solo le opere dell'esilio, ma gran parte della sua attività creativa. Non saranno pubblicati però più volte gli stessi testi, anche se inseriti in differenti raccolte, ma nell'apparato critico sarà evidenziato il *montaggio*, proposto da Aleksej Michajlovič. Montaggio che a tutt'oggi è stato per lo più superficialmente trascurato o considerato non significativo da altri curatori, mentre invece costituisce una delle caratteristiche principali della costruzione remizoviana del testo: un montaggio pluristratificato, con riprese e riscritture di intere parti delle sue opere, che migrano da un testo all'altro, assumendo naturalmente nel nuovo contesto significati differenti. Montaggio che gli ha fatto ripercorrere negli anni dell'emigrazione a Berlino e a Parigi interi passaggi delle proprie opere, sottoponendole a parziale o totale revisione. Montaggio che fonde insieme storia e memoria, vicende esistenziali e brandelli di ricordi, pagine di diario e pensieri sparsi, appunti di viaggio e saggistica, cronaca e sogni in

un composito e assai variegato tessuto narrativo. Rielaborati negli anni dell'esilio e inseriti quindi in nuovi testi, molti brani dell'opera di Remizov si sono nel tempo intrecciati ai "nodi e viluppi" della memoria dello scrittore, venendo a costituire alcune serie: i libri del ricordo, la riscrittura di fiabe e leggende, la rielaborazione di antiche *povest'* seicentesche.

Il montaggio dei testi e il migrare di brani da un testo all'altro – che ha reso tanto complessa la stesura di una *Bibliografia* delle sue opere (alla prima compilata da Hélène Sinany per l'Institut d'Etudes Slaves si sono negli anni aggiunte integrazioni e precisazioni) – non preoccupa i curatori di questa raccolta, in quanto il loro lavoro mette insieme opere disseminate in vari archivi pubblici e privati, russi e occidentali, ricostruendo per ogni testo il percorso dal manoscritto alle diverse edizioni e, quando il manoscritto per le vicende rivoluzionarie si è perduto, il passaggio dalla prima edizione alle successive stesure e varianti. Una impresa quindi di grande impegno e rigore filologico, di cui l'opera di Remizov necessitava.

In questo primo volume – dopo il ricco e ben documentato saggio di Alla Michajlovna Gračeva "*Žizn' i tvorčestvo A. M. Remizova*" (pp. 8-28) – vengono pubblicate due redazioni (in particolare la terza inserita nell'edizione Šipovnik del 1911, ma verificata sulla copia del manoscritto conservato a Pietroburgo, e la seconda dall'edizione Sirius del 1908) del primo romanzo dello scrittore *Prud*, sottoposto nell'emigrazione a un ulteriore tentativo di riscrittura. In appendice una storia delle vicende di questo testo, *Podorožie*, scritta da Remizov stesso come prefazione per una quarta edizione del romanzo e inserita poi in quell'inusuale raccolta che è *Merlog*, e un dotto saggio interpretativo *O romane A. Remizova "Prud"* (pp. 508-524) di Aleksandr Danilevskij, cui si devono anche le ricche note che chiudono il volume.

ANTONELLA D'AMELIA

Irina Sachno, *Russkij avangard. Živopisnaja teorija i poetičeskaja praktika*. Moskva, Dialog-MGU, 1999, 352 p.

Anche negli anni Novanta si è manifestato, da parte di studiosi di differenti paesi, quell'interesse verso l'avanguardia artistico-letteraria russa, che già negli anni Settanta e Ottanta, aveva visto, oltre all'organizzazione di mostre e convegni, la pubblicazione di cataloghi, libri, saggi, articoli nei quali erano state fornite trattazioni originali della creazione del movimento avanguardista. Dei risultati ottenuti da queste numerose ricerche in tutto il mondo, a partire dagli anni Settanta fino ai

nostri giorni, il libro della Sachno, più che la summa, ne rappresenta la verifica. D'altra parte non poteva essere diversamente perché questo lavoro, che è la dissertazione presentata per la candidatura dell'A. a dottore in scienze filologiche presso l'Università Lomonosov di Mosca, doveva, più che proporre altre interpretazioni del fenomeno avanguardistico, verificare quali risultati ermeneutici avevano vinto in questo campo la sfida col tempo, tralasciando quelli che gli studi ulteriori avevano provato essere effimeri.

Avanti tutto va dato atto all'A. di aver promosso il suo riscontro, a differenza di quanto fanno solitamente gli studiosi russi che, quando affrontano un autore o un movimento letterario si limitano a controllare unicamente le fonti bibliografiche del proprio paese, disdegnando i lavori prodotti sull'argomento all'estero, su un materiale assai vasto, pubblicato nei diversi paesi in cui più attivo è lo studio dell'avanguardia russa. E proprio per aver preso in considerazione questa molteplicità di ricerche svolte in tutto il mondo, la verifica sviluppata dalla Sachno, in alcuni casi polemica con certi autori occidentali, si presenta subito assai seria e autorevole.

Individuati alcuni concetti cardine che sono propri dell'avanguardia russa, quali *zaumnyj jazyk*, *faktura*, *sdvig* e altri di non minore importanza, l'A. sviluppa la sua disamina, essenzialmente teorica, ma corroborata da molti esempi pratici, illustrando, nelle loro particolarità, le varie interpretazioni che sono state storicamente proposte sull'argomento, fino a sostenere quella (o quelle) che, a suo avviso, convince maggiormente oppure prendendo atto che possono coesistere più spiegazioni altrettanto valide. Nel caso, ad esempio, dello *zaumnyj jazyk*, dopo aver constatato, come è da tempo noto, che infrange il carattere normativo della lingua, deautomatizza il discorso spontaneo del parlante e si presenta come un insieme di codici e sistemi, opportunamente introduce, sulla scia di alcuni studiosi quali Vinokur, Janeček e altri, una differenza tra *zaumnoe slovo* e *zaum'*. Il valore semantico dello *zaumnoe slovo* è, infatti, costantemente violato, però la parola transmentale acquisisce subito un nuovo significato, un senso diverso da quello originario, mentre la *zaum'* resta in sé un'astrazione, la cui sfera di comprensibilità è minima, se non nulla. Se su questa distinzione si è, a grandi linee, tutti d'accordo, la stessa A. si accorge, però che essa non è sufficiente perché in taluni casi la *zaum'* mantiene un buon livello di comprensione, tanto che alcuni ricercatori, ad esempio Janeček, Nikol'skaja, Ziegler e Mickilwicz, si sono visti costretti a promuovere ulteriori distinzioni a seconda del grado di intelligenza che le si riconosce, quali *zaum' 1* e *2*, *zaum' pura* e *impura*, ecc. Conclude giustamente l'A. che lo *zaumnoe slovo*, che interessa il piano dei significati, delle associazioni e della produzione di nuovi sensi, dovrebbe corrispondere alla cosiddetta forma interna della parola, mentre la *zaum'*, che riguarda l'ordito fonico della parola, dovrebbe essere associata alla sua forma esterna (p. 60).

Un altro termine capitale, anzi un'autentica categoria estetica dell'avanguardia artistico-letteraria russa è la *faktura*. Per primi ne parlarono i pittori, collegandola inizialmente al colore, in un secondo tempo viene intesa come espressione "dell'insieme di tutte le componenti del materiale pittorico e della qualità della sua organizzazione" (p. 69), mentre negli anni Venti è avvicinata al concetto di *vešč'* e si esaurirà nel pragmatismo produttivista. Dopo i pittori, anche i poeti iniziano a parlare di fattura verbale (si ricordi il titolo, quantunque tardo, di un lavoro di Kručenyh *Faktura slova*) e per loro la *faktura* diventa, in senso stretto, il carattere e la qualità della parola nel linguaggio transmentale. Tale categoria, svolgendo diverse funzioni quali la creazione, la costruzione, la stratificazione, la disposizione delle lettere, delle sillabe e delle parole può essere classificata in sonora, sillabica, ritmica, sintattica, fino a investire l'aspetto grafico della poesia, il colore della carta su cui è scritta, la declamazione dei versi. Insomma ci troviamo di fronte alla concezione estetico-linguistica che presiede alla creazione della poesia avanguardista. In quest'ambito, particolare importanza assume la *zvukovaja faktura* che, pur vantando già una secolare tradizione letteraria, viene portata dagli avanguardisti ai suoi limiti estremi, per cui le allitterazioni, le assonanze, le ripetizioni sonore, le onomatopee diventano procedimenti basilari della loro poesia, fatta spesso di tautogrammi e lipogrammi. Tali procedimenti legati al suono sono talvolta connessi, nei versi degli avanguardisti, a quello che è chiamato il gesto sonoro come possiamo constatare in questa poesia di Kručenyh: "U-a!.. Rodilsja CAP v dache/ Snežki – pach! – pach! / V zubach zzudki.../ Roet jamu v parnom snegu – / U – gu – gu – gu!...Karakurt!...". Anche la *faktura* della lettera (la lettera in quanto tale) ha una tradizione letteraria non meno importante, ma anche in questo caso gli avanguardisti fanno svilupparla ulteriormente, fornendo delle prove assai originali come stanno a testimoniare molti opuscoli di versi futuristi che, sia detto per inciso, non hanno nulla da invidiare a molta poesia visiva, sorta da noi negli anni Cinquanta.

I pittori avanguardisti, che si mettono a dipingere l'oggetto non come lo vedono, ma – secondo le note parole di Picasso – come lo immaginano, giustificano questo loro comportamento rifacendosi alla nozione di *sdvig*, che, subito mutuata anche dai poeti, diventa, nella loro trattazione, un sinonimo di deformazione verbale. Kručenyh fonda una scienza particolare, la *sdvigologija*, e scopre che lo *zaimnyj jazyk* è sempre stata sottoposto a *sdvig*, anzi tutta la duttilità, la capacità di innovazione, l'attitudine al mutamento di cui fa mostra sono da attribuire, appunto, allo *sdvig*. Per lui la *sdvigologija* diventa una concezione del mondo che lo induce a svolgere una bizzarra, e ormai famosa, ricerca sulla poesia di Puškin, nella quale scopre una grande quantità di *sdvigi*, alcuni consci, molti altri inconsci, che comunque forniscono un quadro piuttosto esilarante dell'opera puškiniana.

All'A. va riconosciuto un altro merito, ossia di aver saputo collocare questo intenso lavoro verbale condotto dai poeti avanguardisti entro un più vasto disegno filosofico di "deconcettualizzazione" del mondo (si rammenti il bel titolo chlebnikoviano *Mirskónca*), perseguito da quegli stessi poeti seguendo gli insegnamenti di pensatori di vaglia, che spiega e giustifica il decostruttivismo su cui si fonda il testo avanguardista, che spesso implica una rottura dei rapporti spazio-temporali, cosicché esso può essere letto da sinistra a destra o da destra a sinistra (palindromi) o anche verticalmente.

È questo un libro-viatico da consigliare agli studenti quando arriva il difficile momento in cui devono affrontare lo studio dell'*incomprensibile* poesia dell'avanguardia russa.

LUIGI MAGAROTTO

M. Zalambani, *L'arte nella produzione. Avanguardia e rivoluzione nella Russia sovietica degli anni '20*. Ravenna, Longo Editore, 1998, 258 p.

Il costruttivismo russo è stato un vasto movimento che, a partire dall'anno 1918 e sino alla fine degli anni Venti, ha investito molte discipline artistiche: dalla pittura all'architettura, dalla letteratura al design, dal teatro al cinema, dal manifesto alla fotografia fino all'industria tessile. Nella sua prima fase, il costruttivismo fu dominato dalle teorie produttiviste, per cui, almeno fino al 1921, i termini 'produttivismo' e 'costruttivismo' vennero spesso usati come sinonimi, anche se rimane ferma la distinzione tra i due movimenti come opportunamente precisa l'A. nel suo lavoro dedicato allo studio del produttivismo, la cui fama è sempre stata per altro appannata dai successi ottenuti nei vari campi dal costruttivismo. Le finalità teoriche e pratiche di quest'ultimo movimento erano multiformi e sono state poi variamente intese e perseguite dai diversi artisti che vi presero parte, cosicché è piuttosto difficile fornirne una definizione univoca, mentre il produttivismo è stato sostanzialmente una corrente teorica che ha elaborato una teoria sociale, non estetica, di produzione dell'arte, raggiungendo anche qualche risultato pratico (p. 117). In Occidente, il costruttivismo è stato oggetto di numerose ricerche, soprattutto perché riusciva a coinvolgere specialisti di molte discipline, invece il produttivismo, non avendo raggiunto risultati particolarmente brillanti, è sempre stato trascurato dalla critica e ora questo lavoro dell'A. colma quella che era un'evidente lacuna nei nostri studi di russistica.

La concezione di un'arte produttivista si sviluppa quasi in contemporanea con quella di una cultura proletaria, fondata dal Proletkul't, e anzi molti elementi rimandano a una apparente sintonia tra le due concezioni, tuttavia, come ben evi-

denzia l'A., esse fanno riferimento a due soggetti diversi: il proletariato per il Proletku'lt e gli intellettuali per il produttivismo. Non solo, ma in realtà i due movimenti sono discordanti perché scaturivano, cosa questa che l'A. non sottolinea a sufficienza, da un approccio filosofico differente: Bogdanov pensava, infatti, che gli operai fossero autonomi in quanto produttori di esperienza lavorativa, capaci di organizzazione sociale, idonei ad instaurare relazioni con altri soggetti per il solo fatto di dominare il mezzo tecnico, mentre i produttivisti sono scarsamente operaisti e soprattutto auspicano l'intervento di svariate categorie sociali nel processo produttivo. Detto altrimenti, Bogdanov è per una prassi organizzativistica, mentre i produttivisti sono interessati quasi esclusivamente al processo produttivo.

Il dibattito sull'arte nella produzione, promosso da teorici quali O. Brik, B. Arvatov, B. Kušner, A. Babičev, N. Ladovskij, N. Tarabukin, A. Rodčenko, A. Lavinskij, V. Stepanova, A. Vesnin, L. Popova e altri, si svolge all'IZO, la sezione delle arti figurative del Narkompros, nelle riviste di sinistra fondate subito dopo la rivoluzione, come "Iskusstvo Kommuny", e soprattutto all'Inchuk, l'Istituto superiore di cultura artistica e al Vchutemas, i Laboratori superiori tecnico-artistici statali. Dopo la rivoluzione, il commissario del popolo Lunačarskij ritiene ancora che l'istanza suprema dell'arte sia l'abbellimento della vita (p. 39), ma ben presto gli artisti che avevano aderito alla rivoluzione rigettano questa concezione dell'*arte per l'arte*, dell'*arte pura* per concentrare la loro attenzione sul luogo della produzione, individuando nel rapporto tra l'uomo e la macchina, dove s'instaura un atteggiamento lavorativo cosciente, il superamento di quella contraddizione che opponeva la forza-lavoro al capitale. Partendo, infatti, dalla constatazione che non esiste più il capitalismo, i teorici dell'arte produttivista sostengono che l'operaio cosciente non è più uno sfruttato, ma il membro di un collettivo che sta edificando una nuova società. In altre parole, essi pensano che un atteggiamento coscienziale positivo da parte del lavoratore ne farà un soggetto libero, che egli, cioè, riuscirà a mutare i rapporti di produzione. Forti di questa nuova coscienza, gli operai, secondo i produttivisti, non devono temere la macchina, anzi essi asseriscono sia opportuno introdurre la NOT, l'organizzazione scientifica del lavoro, ovvero adottare tutti quei metodi inventati dal capitalismo, come il taylorismo, per far rendere al massimo la macchina, sicuri che la forza-lavoro non possa più venire cristallizzata perché la coscienza acquisita trasformerebbe l'operaio nel dominatore della macchina e non viceversa.

In realtà, proprio questa sottovalutazione del ruolo e della potenza della tecnica, che per altro l'A. del lavoro avrebbe dovuto evidenziare con maggiore vigore, condurrà la concezione dell'arte produttivista alla sconfitta. La metafisica, ossia il tipo di sapere che, almeno fino al Rinascimento, è stato considerato come la forma suprema della sapienza umana, è stata messa profondamente in crisi dalla

nascita di un sapere tecnico-scientifico, il quale non si limita ad esprimere una critica teorica al principio metafisico che consisteva nella contemplazione del mondo, ma evidenzia in maniera radicale che l'uomo, avvalendosi di concetti diversi, anzi opposti rispetto a quelli metafisici, può diventare padrone del mondo.

Accogliendo il modello capitalistico dell'efficientismo tecnologico, il produttivismo si è piegato al dominio incontrastato dell'azione produttiva-distruttiva della tecnica, di fronte alla quale in Occidente erano già cadute tutte le leggi che in passato erano state poste per regolare l'attività umana, quali la legge di Dio, la legge naturale, la legge etico-morale e che ora avrebbe violato anche le nuove leggi poste dalla rivoluzione in Unione Sovietica. Il progetto del produttivismo si colloca, dunque, all'interno della civiltà della tecnica, la quale, non conoscendo più limiti, si è incamminata ai nostri giorni verso la produzione dell'uomo stesso, del suo corpo, se non dei suoi sentimenti. Quello che sarebbe stato il cosiddetto umanesimo socialista o l'odierna ecologia o anche l'amore cristiano, si sono rivelate soltanto forme di razionalizzazione della concezione del mondo tecnico-scientifica, ritenuta, almeno per ora, ovunque insuperabile. In qualche modo i produttivisti avvertono il pericolo insito nell'accettazione acritica del progetto di una produzione senza limite della totalità delle cose propugnato dalla tecnica, per cui cercano di circoscriverlo affidandosi, come s'è detto, all'impegno coscienziale del singolo lavoratore. Essi, infatti, criticano la produzione delle cose, degli oggetti in sé, insomma l'idea di *veščizm* portata avanti dalla rivista "Vešč" di El Lisickij, che aveva suscitato anche qualche entusiasmo all'interno dell'Inchuk, sostenendo che l'oggetto deve essere prodotto all'interno di nuovi rapporti sociali di produzione che avrebbero superato l'immanente minaccia del valore di scambio, contemplando il solo valore d'uso.

Partendo da queste premesse, sicuro di poter eludere i rischi connessi al rapporto uomo-macchina, l'artista-ingegnere s'immerge, allora, nella produzione per costruire oggetti che contribuiscano alla edificazione del nuovo *byt*, la vita materiale, rivolgendo la propria attenzione, ora che il mercato è stato abolito come fase intermedia, al significato qualitativo dell'oggetto nei confronti del consumatore. Superando la dicotomia tra produttore di merci e produttori di valori artistici, l'artista-ingegnere si dà, dunque, a un'intensa creazione di oggetti e di vestiti (*prozodežda*) per la nuova vita materiale, avviando un'esperienza che, negli stessi anni, iniziavano anche gli artisti del Bauhaus, seppur partendo da presupposti teorici completamente diversi.

È forse opportuno rilevare che nel grande dibattito sull'arte che si svolge negli anni Venti in Russia e in tutta l'Unione Sovietica, le teorie produttiviste interessavano, tutto sommato, un numero limitato di artisti e di intellettuali. Essi

avevano puntato ad 'impadronirsi' dei Laboratori tecnico-artistici per far valere le loro idee, ma se anche ottennero un certo successo all'interno dell'Istituto di cultura artistica, al Vchutemas dovettero ben presto arrendersi di fronte alla tenacia di pensatori come Florenskij, le cui teorie nel campo dell'arte non prevedevano utilizzazioni produttiviste dell'oggetto artistico. Per questo suo atteggiamento, egli fu ripagato con un certo livore, come si coglie nella nota, firmata dai produttivisti e pubblicata sul n. 4 del "Lef" dal titolo *Lo sfacelo del Vchutemas*, in cui si rileva la necessità di sbarazzare la facoltà di grafica dei Laboratori, dalla 'mistica' che vi si annidava.

Ponendo al centro della loro *Weltanschauung* artistica la fabbrica, i produttivisti riconducono a questa nozione ogni altra manifestazione dello spirito umano, a cominciare dal teatro, al quale l'A. dedica, forse, il miglior capitolo del libro. Una volta posta l'associazione fabbrica/teatro, scaturiranno tutte le successive associazioni, che metteranno insieme Taylor e l'attore, il teatro e la lotta politico-economica, il teatro e il *byt* (p.172). Il primo passo verso questo nuovo teatro è stato fatto da Mejerchol'd, nella cui "biomeccanica s'incontrano e si fondono organizzazione dell'arte e quella della vita" (p. 179), ma soprattutto si rilevano le regole del lavoro in fabbrica, ossia l'adozione della psicotecnica e lo studio razionale dei movimenti. Tuttavia proprio questa perseguita volontà di fare dell'"attore sulla scena un automa, un meccanismo, una macchina" (p. 184) sarà una testimonianza ulteriore dell'incapacità, da parte dell'arte produttivista, di realizzarsi al di fuori del dominio tecnico-scientifico e proprio per questo sarà destinata al fallimento.

LUIGI MAGAROTTO

László Keresztes, *Development of Mordvin Definite Conjugation*. Helsinki, Suomalais-Ugrilainen Seura, 1999, 266 p. (Mémoires de la Société Finno-Ougrienne 233).

Il testo vero e proprio della dissertazione è di 121 pagine: le successive comprendono due appendici (I: "Suffix tables"; II: "Schematic maps"), bibliografia, abbreviazioni e "Number code of verb forms". Ma le 121 pagine sono più che sufficienti perché László Keresztes, responsabile della Cattedra di Ugrofinnistica dell'Università di Debrecen, svisceri la questione indicata dal titolo.

Tra le lingue uraliche le tre ugriche (ungherese, vogulo, ostiaco), le quattro samoiede (nenets, enets, nganasan, selcupo) e il mordvino conoscono il fenomeno della doppia coniugazione o, meglio, delle doppie desinenze verbali a seconda se il verbo (transitivo) è in rapporto con un oggetto determinato o indeterminato.

Le lingue sunnominate, per semplificare, applicano alla radice verbale una desinenza speciale a seconda se dico "Vedo un cane" o "Vedo il cane". Ciò non significa però che tipologicamente tutte si attengano allo stesso schema. Keresztes illustra i vari comportamenti dal puro punto di vista morfologico (omettendo quello sintattico) nel paragrafo "A typological survey" dell'introduzione. Essi si possono così riassumere.

In ungherese la cd. coniugazione oggettiva (*tárgyas ragozás*) o definita o determinata, ossia la sue desinenze entrano in funzione primariamente con gli oggetti determinati di terza persona singolare e plurale (nome preceduto da articolo determinativo, nome proprio, nome dotato di suffisso possessivo, pronomi personale ecc.), di qualsiasi persona sia il soggetto del verbo. Per riprendere l'esempio succitato, nel primo caso ho *Kutyát látok*, nel secondo *Látom a kutyát*. Una desinenza speciale (-lak/-lek) si impiega qualora, con soggetto di prima persona singolare, si abbia un oggetto di seconda sing. o plurale: es. *Látlak* "Ti/Vi vedo".

Nel vogulo-ostiano, denominate lingue ugriche dell'Ob, e per lo più nelle lingue samoiede le desinenze definite si riferiscono esclusivamente al numero (singolare o duale o plurale) dell'oggetto determinato e non alla persona. Così per es. vogulo *totite* (-te desinenza per oggetto di terza persona singolare) può significare: "lui lo porta", "lui ti porta", "lui mi porta", contrassegna quindi un oggetto di qualsiasi persona ma di numero singolare.

Il mordvino esibisce il paradigma oggettivo più completo e complesso, perché in teoria in questa lingua si hanno tante desinenze personali definite quante sono le persone del soggetto e dell'oggetto. Poiché le persone pronominali sono 6 (3 per il singolare e 3 per il plurale), moltiplicando le 6 del soggetto per le 6 dell'oggetto si ottiene un totale di 36 desinenze, per ogni tempo e modo finito, eccetto l'imperativo. La realtà però è un po' diversa. Mancano le desinenze oggettive per quelle che potremmo chiamare relazioni riflessive, cioè per casi (4) come "io lavo me" (all'uopo esistono appositi suffissi riflessivi); mancano le terminazioni per le relazioni illogiche (altre 4): es. * "io lavo noi". Le desinenze effettive a questo punto sono dunque 28, un numero ancora considerevole rispetto alle lingue più usuali. Queste 28 tuttavia non sono sempre, formalmente, una differente dall'altra, vale a dire spesso entra in gioco il sincretismo, in seguito al quale le desinenze veramente individuali risultano 15. Esempio di sincretismo spinto è una forma come (mordvino *erza*) *palatadiž* che può rendere: "io vi bacio", "lui vi bacia", "noi vi bacciamo", "loro vi bacciano", "noi ti bacciamo", "loro ti bacciano".

Come si nota anche da questa concisa esposizione, se nella sostanza la coniugazione oggettiva nelle otto lingue in questione rappresenta il medesimo fenomeno di determinazione, in pratica per realizzarla si utilizzano i mezzi più sva-

riati, e il suo grado di sviluppo non è certamente univoco. Ora il dilemma è se si tratta dell'erosione più o meno profonda, secondo le lingue, di un fenomeno grammaticale vivo nella sua completezza nella protolingua uralica o se invece ci troviamo di fronte a un'evoluzione più o meno imperfetta all'interno delle singole lingue. Al dilemma intende dare una risposta, nei limiti del possibile, definitiva Keresztes.

In ordine a ciò, egli inizia col collazionare non solo le desinenze oggettive delle due attuali varianti mordvine standard, *erza* e *mokša* (in seguito risp. E e M), ma anche quelle rinvenibili nei primi documenti scritti mordvini del secolo scorso e quelle ricorrenti nei dialetti di entrambe le varianti. Il raffronto dei dati "antichi" e delle decine di forme dialettali (vengono incolonnate in apposite tabelle tutte le desinenze dei dialetti occidentale, nordoccidentale, nordorientale, centrale, sudoccidentale, sudorientale, meridionale e orientale dell'E e dei corrispondenti del M) permette spesso di individuare i probabili antecedenti, assai più trasparenti sul piano etimologico, delle desinenze standard odierne.

Dopo tale ricognizione Keresztes censisce le teorie sinora enunciate sul meccanismo di genesi della coniugazione definita. Queste, in un primo momento rapportate soprattutto all'ungherese, possono condensarsi in due: la teoria dell'agglutinazione e la teoria dell'adattamento. Per la prima le desinenze determinate sono frutto di un'agglutinazione alla radice verbale del pronome personale indicante il relativo oggetto insieme con il pronome indicante il soggetto: per es. ungh. *kéri-tek* "lo/li chiedete" potrebbe analizzarsi in *kér-* radice verbale "chiedere", *-i-* oggetto "lo/li", *-tek* soggetto "voi". Per la seconda, che presuppone la priorità genetica del nome rispetto al verbo, dei suffissi possessivi applicati in origine a una radice nominale, quando questa assume pure valore verbale, vengono adattati altresì a desinenze verbali definite: ad es. ungh. *nyomja*, che prima significava "la sua impronta" (*nyom-* radice con valore nominale "orma, impronta", *-ja* suffisso possessivo di terza persona), passò a rendere anche "lo/li preme" (*nyom-* radice con valore verbale "premere", *-ja* desinenza verbale riferentesi a oggetto determinato di terza persona). Oggi, come non si accoglie apoditticamente la prima teoria, si va molto cauti con la seconda, perché non è escluso che, se di origine antica si tratta, la declinazione possessiva e la coniugazione definita si siano sviluppate simultaneamente (cf. Keresztes 1999: 51).

Con aggiustamenti entrambe le teorie si attagliano anche alle altre lingue uraliche, mordvino compreso, quantunque alla fine sia quella dell'agglutinazione che ha la meglio nella maggioranza degli studi.

Successivamente László Keresztes compie una meticolosa analisi strutturale delle desinenze definite dell'E e del M standard (Cap. 5: "Stratification of Mordvin definite conjugation"), in cui, oltre a cercare le ragioni delle anomalie osservabili

nell'una o l'altra forma, fa anche visivamente risaltare, ombreggiando le rispettive caselle, i numerosi casi di sincretismo. Un'anomalia per es. è che la desinenza E-M di prima persona singolare per oggetto di terza singolare del presente indicativo sia *-sa*, mentre ci attenderemmo **-san* (*-n* "io"), in analogia con la desinenza indefinita E-M di prima singolare del presente indicativo *-(a)n*: cf. *kundasa* "io lo prendo" di fronte a *kundan* "io prendo". È vero che in alcuni dialetti periferici E si ha espressamente *-san* (Keresztes 1999: 82), però generalmente la *-n* finale in E non cade, a meno che non intervengano motivi, per così dire, di disturbo. La *-n* della presunta **-san* in E sarebbe dileguata perché altrimenti la terminazione avrebbe coinciso col suffisso inessivo munito del suffisso predicativo di prima singolare del presente (ved. per es. *tosan* "io sono lì" <: *tos* "lì"), e inoltre per analogia con la desinenza senza nasale della corrispondente persona del preterito; in M invece lo stesso si sarebbe verificato per analogia con la desinenza *-t' ä*, riferentesi a un soggetto di prima singolare e a un oggetto di seconda singolare (cfr. *kundat'ä* "io ti prendo") (Keresztes ibid.). È una spiegazione piuttosto macchinosa, che col ricorso all'effetto analogico sposta solo il problema (infatti, perché M *-t' ä* e la persona suindicata del preterito E mancano della *-n*?), ma è difficile pensare ad altre soluzioni.

Il nocciolo del lavoro di Keresztes è il sesto capitolo, non a caso intitolato come il volume: "Development of Mordvin definite conjugation". È il capitolo in cui si riannodano tutte le fila del discorso sin qui fatto. Un tempo si tenevano per validi (e molti li ritengono ancora tali) due assiomi: 1. Le singole forme definite del verbo includono il numero e la persona e dell'oggetto e del soggetto. 2. Originariamente esisteva un paradigma completo delle desinenze determinate. Keresztes, fondandosi su dati di fatto e su quanto in precedenza esposto, obietta (ovviamente per il mordvino, in primo luogo):

1. La grande estensione del sincretismo soprattutto nelle persone dell'oggetto plurale testimonia che la distinzione tra numero e persona è a priori improponibile. Come si può affermare ad es. che nella forma E *palatamíz* è implicito il soggetto di seconda persona singolare e l'oggetto di prima plurale, vuole cioè dire "tu ci baci", quando significa pure: "egli ci bacia", "voi ci baciate", "loro ci baciano", "voi mi baciate", "loro mi baciano"?

2. Un paradigma completo oggi non si registra nemmeno nel mordvino, lingua in cui la coniugazione definita si è dilatata maggiormente, e non si arriva a ricostruirlo e a proiettarlo all'epoca primitiva nemmeno sfruttando le minime varianti dialettali e "antiche" (cf. Keresztes 1999: 103-104). La formazione della coniugazione definita E e M è stata logicamente graduale, coincidendo con vari periodi della vita autonoma del mordvino (ved. sotto). Malgrado ciò, a giudicare da alcuni relitti di desinenze forse determinate anche in lingue al di fuori delle otto qui in

parola, non è un'assurdità ipotizzare che già nella protolingua uralica esistesse alla terza persona singolare un germe di doppia coniugazione (cfr. P. Hajdú, Introduzione alle lingue uraliche, Torino 1992: 236-8).

Keresztes convincentemente propone come punto di partenza o – come lui preferisce – primo pilastro della coniugazione definita E-M la terza persona singolare per oggetto di terza singolare del preterito. A questo si sono via via aggiunti gli ulteriori pilastri costituiti dalla seconda persona singolare per oggetto di prima singolare dell'imperativo e dal participio in *-ž*. La forma citata del preterito può essere stata il modello per la creazione di altre forme determinate (una buona parte) tramite agglutinazione di un pronome personale o di un pronome dimostrativo, eventualmente con segnacaso accusativo, secondo la trafila: **kunda-j-sV* (dove *-j-* segno del preterito, *-sV* variante di pronome personale di terza persona singolare) > **kunda-j-šo* “lui prese lui” oppure *kunda-j-še(-n)* (dove *-še* pronome dimostrativo, *[-n]* segnacaso accusativo) > **kunda-j-žə(-n)* “lui prese quello”; l'una o l'altra configurazione ha preceduto odierno E *kundiže* - M *kundažə* “lui lo prese”.

La seconda persona singolare per oggetto di prima singolare dell'imperativo *-ma-k* funzionava certamente, forse sin dall'inizio, anche come seconda singolare per oggetto di prima singolare del presente indicativo: è facile ammettere che l'imperativo *palamak* sia stato più o meno contemporaneo all'indicativo **palamak* > oggi E-M *palasamak*, ossia che un sintagma come it. “bacia me” valesse senza sforzo pure “tu baci me” (si tenga presente il possibile senso imperativo di quest'ultimo!). In un momento successivo, con l'inserimento del segno del preterito *-j-*, si è probabilmente prodotta l'omologa forma **pala-j-mak* o **pala-ma-j-k* > oggi E *palimik* “tu baciasti me”.

La presenza di un elemento *-ž* nella massima parte delle desinenze plurali della coniugazione definita fa pensare immediatamente al participio-gerundio mordvino in *-ž* (cf. E part.-ger. *sodaž* “saputo; sapendo”, M ger. *sodaž* “sapendo”). In che modo questo segno sia entrato nella costruzione di parecchie forme determinate (cf. *palatadiž*, *palatamiž* cit.), Keresztes lo spiega con la grande elasticità del participio in grado di adeguarsi a qualsiasi persona agente e paziente, e quindi anche di riempire i vuoti di un paradigma verbale (Keresztes 1999: 108). L'adattamento di *-ž* da segno del participio a componente desinenziale di modo finito dev'essere iniziato ancora una volta nel preterito, e una delle prime a emergere è verosimile sia stata la terza persona plurale per oggetto di terza plurale. Va da sé che tra un participio del tipo *palaz* “baciato” e il preterito E *paliž* “loro li hanno baciati, li baciaron” la distanza non è talmente lunga: immaginiamo solo delle fasi intermedie, propiziate dal contesto e dall'opzionalità uralica della copula, quali “loro baciati da loro”, “loro furono baciati da loro”.

Ho dovuto limitarmi a un riassunto (con integrazioni) delle puntigliose argomentazioni di László Keresztes a proposito dello sviluppo della coniugazione definita mordvina. Il succo comunque è che, a desumere dal suo stato attuale, gli elementi davvero antichi sono scarsi: i tre pilastri menzionati, di ascendenza uralica. Poggiando su questi, mediante soprattutto “reanalysis, blending, analogy”, al termine dell’epoca protomordvina e al tempo dell’antico mordvino il paradigma è andato integrandosi, fino a raggiungere, ormai durante la vita separata dell’E e del M, l’estensione massima dei nostri giorni (Keresztes 1999: 120).

Col saggio di Keresztes, attento e documentato, si è posto fine a mio parere alla dibattutissima questione dell’origine e dello sviluppo della coniugazione definita non unicamente del mordvino ma delle lingue uraliche, perché, con i debiti ritocchi, il processo di evoluzione deve essere stato lo stesso per tutte, a partire dai pochi elementi essenziali su cui il paradigma è edificato. È sufficiente d’altronde dare uno sguardo alla densa bibliografia che conclude il volume (circa 300 titoli) per capire che questa era anche l’intenzione dell’autore.

DANILO GIENO