

## + La litografia

Si intitola *L'inhumaine* (1924) l'opera del pittore francese modernista Jean Burkhalter (1895-1984). Da collezione privata

nea definisce il suo personaggio un teppista, un pagliaccio, un buffone, uno di quei tipi scalmanati che provocano scandalo nei luoghi pubblici. L'esule sconvolge convenzioni ed esistenze nella tensione fra la società che lo ha espulso e quella che apparentemente lo accoglie. L'esilio lo sottopone a un gioco di specchi mobili, che interrono costantemente qualsiasi tentativo di costruire una storia logica con un inizio, uno svolgimento e una fine. «Il privilegio della sofferenza! Con o senza ombra, non è questo il problema di questi nomadi che nell'ombra ci vivono da sempre».

Attraverso *L'ombra in esilio* corre, come un filo rosso, la storia di Peter Schlemihl, l'eroe dell'omonima fiaba magica di Adalbert von Chamisso del 1814, che racconta di un uomo che vende la sua ombra al diavolo in cambio di un sacco di ricchezze senza fondo, per poi scoprire che un uomo senza ombra non ha posto nella società umana. A differenza dell'eroe di Chamisso, il protagonista di Manea compie le sue peregrinazioni accompagnato dalla sua ombra, ma è lui o l'ombra, o tutti e due, che ripetono la storia dell'Esodo?

*L'ombra in esilio* è un potente capolavoro ammonitore, un «romanzo collage» lo chiama Manea, e non potrebbe essere altrimenti. Collage di brandelli autobiografici, letture eclettiche, feroci scene satiriche, frammenti documentali di informazione che fanno le veci di permessi di soggiorno, lettere di presentazione e documenti di identità, i requisiti vitali e quasi irraggiungibili di un esule. Queste finzioni burocratiche sono tradotte, dalla brillante mano di Manea, in un *Bildungsroman* dal sapore fiabesco.

Il libro comincia con storie dal passato comunista della Romania, quando il protagonista, il teppista, è accusato di soffrire di «fobia della realtà». La cura proposta è l'esilio, «riscatto dalla miseria e dalla tirannia [...] La rinascita, l'ennesima, dopo la lunga morte incompiuta, la regressione verso l'infanzia». Manca, al termine della sua lista di definizioni da dizionario di «esule», osserva che il significato di «uccello migratore» è ormai «obsoleto, raro». Ma diventare un uccello migratore appare inevitabile. E lì segue una serie di scontri burocratici, erotici, politici, ostacoli che un Poseidone ossessivo getta sulla strada dell'esule (una strada che l'esule non ha scelto). L'ultimo ostacolo, ma non veramente l'ultimo, è accademico, quando l'esule vuole imparare il mestiere del pagliaccio e deve confrontarsi con le regole e i regolamenti di una scuola circense negli Stati Uniti. «Credevi nelle illusioni post-Auschwitz?», gli chiedono in una delle ultime pagine. «Che non si ripeta, mai, mai! Così urlavano isopravvissuti? E quelli che avevano avviato e assistito alla messa in funzione dei forni crematori? Credevi davvero che non si sarebbe ripetuto? E perché non dovrebbe ripetersi?». Guardando lo stato odierno del pianeta, la domanda, ahimè, è puramente retorica.

(Traduzione di Fabio Galimberti)

© FOTOGRAFIA PUBBLICA

NOVECENTO

# Il formalista rivoluzionario

Un inedito del grande Viktor Šklovskij fa tornare d'attualità uno scrittore e un critico dall'anima divisa in due

di Leonardo G. Luccone

C'è un'onda Šklovskij che si ripresenta negli anni, si infila nella riflessione letteraria e si rinnova, seduce con la magia del formalismo e poi s'inabissa fino al successivo sbocco. Provate a consultare il catalogo di una libreria antiquaria e vi accorgete che dalla fine degli anni Sessanta a oggi (la testa di ponte fu *I formalisti russi* di Todorov) c'è stato un battere di comparse e sussulti, riapparizioni, sparizioni, riproposte — decine e decine di libri di editori grandi e piccoli e paratesti a libri di altri, una foderata di riflessioni nella spezzata e cantabile prosa di Šklovskij che si prefiggono di rispondere a una manciata di domande: «Che forma hanno le opere di valore?», «Cosa succede quando si fa arte?».

Šklovskij esordisce nel 1917 con *L'arte come procedimento* — un articolo da conferenza, come si usava allora. Ha ventiquattro anni e si capisce subito dove vuole arrivare. Esibisce un disordine, ha scritto Ripellino, che è «lievito, ariosità, visione inconsueta del mondo». Šklovskij conia il termine che lo ha reso famoso, *ostranenie*, straniamento, la sterzata semantica per rendere estraneo l'abituale, trasferendo ciò che sentiamo come consueto su un «diverso piano di valori». Mostra che c'è un altro mondo e che l'atteggiamento poetico permette di affrancarsi dal riciclo e di dedicarsi — come sarà evidente in *Teoria della prosa* del 1925 — alla «complicazione della forma», l'atto supremo per prolungare la percezione. Come? Attraverso la digressione che produce una «sensazione di dissimiglianza» e con il coraggio della frammentazione che obbliga chi legge a ricostruire la forma dell'opera.

Šklovskij — sezionatore di testi — ha colto le innovazioni di Gogol' e Tolstoj e le annovera con furore di esempi, per poi, da scienziato della parola, nota Lucio Villari, farne il tesoro del suo stesso stile. *Zoo o lettere non d'amore* (ora Scelerio, curato da Maria Zalambani) è un manifesto di struttura d'opera straniante: un russo a Berlino si innamora di una russa e le chiede il permesso di scriverle. Lei, gentile, lo concede ma a patto che non le parli mai d'amore. *Viaggio sentimentale*, la sua opera più famosa (ora Adelphi), è un diario d'amore e rivoluzione dopo le rivoluzioni, dove la frammentazione diventa un continuum.

Se è vero che ci sono due Šklov-

skij, il primo è dirompente e cubo-futurista; il secondo, dal 1930 in poi, è conformato al realismo socialista. Per saggiarne la dissonanza vale la pena rileggere un passaggio che Arbasino scrive su *Il Giorno* il 13 ottobre 1965 dopo averlo incontrato a Roma. È del secondo Šklovskij che parla, ma nella luce inaspettata del primo: «Nemico della psicologia, indifferente alla storia culturale, positivista squisito (ma non sociologo), Šklovskij attacca il Pensiero per Immagini (immobili, indifferenti, a ogni livello del linguaggio); e tende a un metodo morfologico "specificatorio" per individuare quel connotato di "letterarietà" che fa di un'opera, appunto, un'opera letteraria». «Mai avuto talento, mettevo in atto una furia», dirà qualche anno dopo Šklovskij a Serena Vitale che era andata a intervistarlo a Mosca.

Così il padre del formalismo è tornato ancora una volta — e con un inedito, almeno in Italia — grazie alla collana Ostranenie di Wojtek. *Rozanov* è del 1921 e si concentra sull'intenzione e sul «genere assolutamente nuovo» ed eterogeneo per forma e aspetto del lavoro di Vasilij Rozanov, uno scrittore-filosofo morto nel 1919, e sull'intreccio, l'elemento che precede l'organizzazione del materiale narrativo. Šklovskij lo considera manifestazione e funzione dello stile, dispositivo e legge organizzativa. L'intreccio è la catapultata straniante sul materiale, in grado di deformarlo fino al paradosso di una prosa senza «la schiavitù dell'intreccio».

In *Viaggio sentimentale* Šklovskij scrive di sé inventando il personaggio che è sé stesso: «Ho visto onestamente la rivoluzione. Non ho annegato nessuno, non ho calpestato nessuno, non ho accettato compromessi spinto dalla fame. (...) I libri li ho scritti in fretta e furia».

Come nota Zalambani nella postfazione a *Rozanov*, nel 1981 il tardo Šklovskij deve ammettere: «Sono vissuto e vivo senza ancora avere un'idea chiara di cosa sia l'intreccio».

© FOTOGRAFIA PUBBLICA



Viktor Šklovskij  
**Rozanov**  
Wojtek  
A cura di F. Arnoldi  
L. Mignola,  
A. Zucchi  
Traduzione  
Maria Zalambani  
pagg. 84  
euro 16  
**Voto 8/10**