

Viktor Šklovskij
ZOO O LETTERE NON D'AMORE
(1923)

Noemi Albanese

1. “Sembra che il libro sia venuto bene, e comunque è la cosa migliore che io abbia scritto. Grazie per questo, Elsa [Èl’za]. Scrivo senza sforzo. [...] Ho subito una progressiva paralisi dell’amore, che ha distrutto la mia morale. Ma la questione non è irrimediabile. So lavorare, Elsa, so scrivere. Che bello! Grazie per il libro. Non ho bisogno di nulla. Le tue lettere sono scritte così bene, che provo per loro un senso di rivalità¹” [ŠKLOVSKIJ, TRIOLET 2002: 732], scrive Viktor Šklovskij in una lettera senza data (ma collocabile prima del 20 marzo 1923) a Elsa Triolet, nata Èlla Kagan, sorella di Lili Brik e sua musa degli anni dell’emigrazione berlinese. Il libro di cui si parla è *Zoo. Lettere non d’amore o la Terza Eloisa* (*Zoo. Pis’ma ne o ljubvi ili Tret’ja Èloiza*), testo composito, originale, definito da Jurij Tynjanov nel fondamentale articolo *Il fatto letterario oggi* (*Literaturnoe segodnja*, 1923) come “al confine” [1977: 166] della letteratura. *Zoo* non è un libro, ma tanti libri insieme, composto di frammenti che sembrano quasi assemblarsi da sé, montan-

¹ Elsa Triolet riceve, per le sue prime prove letterarie in russo e, in particolare, per il romanzo *A Tabiti* (Na Taiti, 1925) il sostegno entusiastico tanto di Šklovskij, quanto di Gor’kij, che la incoraggia a continuare. Elsa seguirà il suggerimento e si affermerà come brillante e prolifica scrittrice in lingua francese, ottenendo anche il prestigioso premio Goncourt nel 1945.

dosi (e il riferimento al *priëm* del *montaž*, ‘montaggio’, teorizzato da Šklovskij proprio in quegli anni non è affatto casuale): “Dovevo trovare una motivazione per la comparsa di frammenti tra loro slegati. [...] quando ho messo a terra i pezzi del libro già pronto, e mi sono seduto io stesso sul parquet, e ho iniziato a mettere insieme il libro, allora ne è venuto fuori un altro, non quello che avevo fatto” [ŠKLOVSKIJ 1928: 108]. La natura composita del romanzo emerge, inoltre, a livello strutturale già nei titoli, oltre che nella sua complessa storia redazionale. I titoli sono tre, come i tre generi nei quali si può iscrivere, sebbene sempre parzialmente e con i necessari distinguo, la narrazione stessa [cfr. AVINS 1983: 94]: il primo, *Zoo*, è, insieme, metafora e metonimia, espressione chiara di elementi che fanno riferimento in primo luogo alla biografia dell’autore. Il rimando diretto è allo zoo di Berlino, nel cui quartiere, il Tiergarten, viveva la maggior parte degli esuli russi; all’elemento topografico si sovrappone e mescola quello simbolico, poiché la Berlino russa è percepita da Šklovskij come chiusa su se stessa, separata dalla vita quotidiana della città, estranea ai suoi ritmi naturali. Questa percezione è certo figlia del sentimento dell’esule che anela al ritorno in patria, ma risulta fondamentale perché definisce contestualmente un altro tema cruciale del testo, ovvero quello del rapporto con l’altro, con l’alterità, incarnata nell’amata. Quella che descrive Šklovskij è una Berlino senza possibilità alcuna di sviluppo, una prigione, “un’enclave senza radici in cui non può avvenire nessun cambiamento significativo” [ivi: 95] e questo nonostante il fatto che, in quegli anni, la città fosse frequentata dalla crème dell’*intelligencija* russa: tra le sue vie si ritrovavano, tra gli altri, Aleksej Remizov, Pasternak, Gor’kij, Andrej Belyj. Il sentimento di immobilità è, nell’idea dell’autore, legato a doppio filo a quello di una politica culturale e editoriale stagnante, in cui la letteratura prodotta oltre frontiera non riesce né a trovare un proprio lettore, né una via per tornare in patria:

Cosa mi ha fatto invecchiare? Penso sia stata Berlino. [...]. Sono emigrati circa un milione di russi. Tutti alfabetizzati. Ma il livello della massa dei lettori all'estero è più basso di quanto non sia in URSS. [...]. La situazione è la seguente: un testo scientifico ha un proprio lettore in Russia, a Leningrado, ma non a Berlino, sebbene trecentomila o quattrocentomila russi berlinesi siano proprio dei lettori professionisti. Ogni uomo comprende il mondo dal punto di vista della propria professione. Dal punto di vista dello scrittore l'emigrazione russa non esiste. Non legge. [...]. Siamo scappati dalla Russia e pensavamo di portare con noi la cultura. Ma è venuto fuori che questo è impossibile, è come portare con sé la luce del sole in una bottiglia. Ideologicamente l'emigrazione non ha avuto successo. *L'intelligencija* in sé non è in grado né di creare, né di conservare la cultura. Certo, abbiamo vissuto all'estero, e non si stava così male. Ma il pane che ho mangiato mi ha avvelenato. Mi ha privato della fiducia in me stesso [ŠKLOVSKIJ 2019b: 446-449].

La densità semantica del termine 'Zoo', però, non si esaurisce qui, ampliando il gioco inter- e intratestuale nel romanzo stesso, dove, a mo' di lunga epigrafe, si legge il testo integrale di *Zoo* (Zverinec), poema in prosa del cubofuturista Velimir Chlebnikov, maestro nell'uso dello *zaumnyj jazyk* (abbreviato, *zaum*), la 'lingua transmentale', introdotta come procedimento nella prassi letteraria delle avanguardie futuriste da Aleksej Kručënych nel 1913. In questo modo Šklovskij riallaccia idealmente i rapporti con la patria e rinsalda il proprio legame con le coeve correnti russe, definendo con lucidità e consapevolezza la collocazione della propria opera nel contesto delle più attuali riflessioni e sperimentazioni letterarie. Il legame forte tra *Zoo* e il modernismo russo viene sottolineato anche da Lidija Ginzburg nelle sue memorie del 1927 dove, ragionando a partire da Proust sulle peculiarità del modernismo russo e di quello europeo, afferma che l'attenzione posta dall'autore francese sull'individualità e l'interiorità ha poco da dire alla Russia del tempo: "il

tema erotico nella sua forma pura non può esserci sufficiente oggi. È significativo il fatto che, in ‘Zoo’, Šklovskij puntelli di continuo l’amore con la professione. Alja si muove sotto le spoglie del metodo formale e dell’automobile” [GINZBURG 2002: 42-43]. Ripensando le frontiere della letterarietà e trasformando la letteratura in vita e la vita in letteratura, dunque, Šklovskij rende il modernismo russo ancora più moderno, legato a doppio filo ai *priëmy*, al loro denudamento (*obnaženie*) e alla tecnica letteraria.

Un punto fermo (nella prima edizione, nelle successive saranno una virgola e la disgiuntiva *ili*, ‘o’), separa questo primo titolo dal secondo, *pis’ma ne o ljubvi*, ‘lettere non d’amore’: il genere dichiarato, quello del romanzo epistolare, viene contraddetto dalla negazione e diventa, così, straniante. Infine, dopo un graficamente piccolissimo (nella copertina della prima edizione) *ili*, ‘o’, si trova il terzo e ultimo titolo, *Tret’ja Èloiza*, la ‘Terza Eloisa’. Anche qui il gioco è duplice: da una parte si dichiara l’inserimento del testo in una tradizione che, dalla corrispondenza epistolare medievale tra Abelardo ed Eloisa, passa per il romanzo di Jean Jacques Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761) anche se, come si vedrà, *Zoo* ha poco e niente del romanzo epistolare classico e ne rappresenta, piuttosto, la negazione. Dall’altro, *Tret’ja Èloiza* è l’anagramma quasi perfetto di Èl’za Triolet, la destinataria delle missive dell’innamorato autore/personaggio Šklovskij.

La prima edizione del romanzo viene pubblicata nel 1923 a Berlino per i tipi della casa editrice Gelikon ed è impreziosita dal fatto che la copertina e l’impaginazione vengono affidate a uno dei maggiori artisti e teorici costruttivisti, Èl Lisickij; in quegli anni, la sua ricerca e le riflessioni che ne derivavano riflettevano la volontà di perseguire la maggiore unità possibile tra testo letterario ed elementi tipografici (a loro volta anch’essi linguaggio), istituendo un rapporto inusuale tra autore e pubblico, quest’ultimo coinvolto ora in un processo di decifrazione dei diversi livelli di lettura proposti. Come spiega nel dettaglio Solivetti [2023: 175, 176],

Nella collaborazione con Šklovskij, questo “costruttore di libri” [Lisickij] sceglie di assecondare l’enigmatico gioco del formalista, imperniato su un triplo titolo e un testo sperimentale. Il romanzo epistolare si trasforma in una sorta di giallo, nel quale l’autore è un trasgressore di leggi (canoni) e il lettore quasi un investigatore, alla caccia di tracce e prove che gli consentano di risolvere l’ambiguità dell’intrigo. [...]. Entrambi sognavano un ampliamento del campo d’azione dell’artista, chiamato a farsi non decoratore o imitatore della vita, ma suo organizzatore a pieno titolo. Infrangendo le proporzioni canoniche tra elementi del libro, Šklovskij e Lisickij riformarono così il rapporto tra autore e pubblico.

A questa prima edizione ne seguono tre, tutte caratterizzate da nuove prefazioni, modifiche nei contenuti (realizzate tramite l’aggiunta o l’eliminazione di alcune lettere) e da lievi variazioni nel titolo: *Zoo ili Pišma ne o ljubvi* viene pubblicata per la casa editrice leningradese Atenej nel 1924, poco dopo il rientro di Šklovskij in Russia. Segue, sempre a Leningrado ma per l’Izdatel’stvo pisatelej v Leningrade, *Zoo, Pišma ne o ljubvi* (1929). L’ultima edizione risale al 1964 ed è inserita nella raccolta *C’era una volta. Ricordi. Memorie. Racconti sul tempo: dalla fine del XIX secolo al 1964* (Žili-byli. Vospominanija. Memuarnye zapisi. Povesti o vremeni: s konca XIX v. po 1964 g.), pubblicata a Mosca da Sovetskij pisatel’ e ristampata due anni dopo. Le differenze tra le quattro versioni sono sostanziali e permettono di ricostruire l’evoluzione del pensiero e della poetica di Šklovskij; in particolare, le modifiche apportate tra l’edizione berlinese del 1923 e quella sovietica del 1924 sono di straordinario rilievo perché dimostrano come l’autore, una volta rientrato in Russia, abbia deciso di trasformare il proprio testo da romanzo d’emigrazione a romanzo sovietico, accentuandone la componente metaforica a scapito di quella legata all’elemento più strettamente romantico ed erotico. Questa operazione, però, non viene particolarmente apprezzata da alcuni sodali di Šklovskij: “Avevo scritto *Zoo o lettere non d’amore* e quando tornai a Mosca, per non offendere mia moglie, apportai dei cambiamenti al

libro, cioè cercai di alleggerire un poco la tensione erotica. Gor'kij si arrabbiò molto con me. E Tichonov mi disse: ‘Quando una cosa è scritta appartiene ormai alla letteratura, è intoccabile, non è più solo tua’ [ŠKLOVSKIJ 1979: 50].

2. Un romanzo, dunque, solo in apparenza epistolare e d’amore: fin dalle primissime pagine emerge con chiarezza l’assenza quasi totale degli elementi peritestuali canonici [cfr. ALETTO 2022: 48-49]. Perché un romanzo epistolare possa esistere, infatti, si presuppone una distanza fisica tra gli interlocutori, distanza che già la prima lettera, inviata da Elsa (nel romanzo, Alja) alla sorella a Mosca nega: parlando dei propri spasimanti la donna racconta che ce n’è uno, in particolare, che “mi scrive tutti i giorni una o due lettere, me le recapita lui stesso, mi si siede accanto docilmente e aspetta fino a quando non le leggo”² [ŠKLOVSKIJ 2021: 33], contesto che denuncia l’inutilità della forma-lettera stessa nel caso specifico. Le lettere, inoltre, sono tutte prive dell’indicazione del luogo dal quale vengono inviate, superflua, vista la situazione, e il loro ordine non è dettato da quello cronologico di invio/ricezione, bensì da una numerazione che si definisce chiaramente ed esplicitamente come operazione editoriale e di montaggio. Su un totale di 29 lettere solo tre sono datate: la prima riporta la data del 7 febbraio, mentre la seconda e la terza rispettivamente quelle del 4 e del 5 febbraio e sono, quindi, precedenti a quella posta in apertura. Un’indicazione temporale più vaga si ritrova nella lettera XXIII, datata a metà febbraio e collegata direttamente alla XXI, alla quale risponde. Infine, la prefazione alla prima edizione riporta la data del 5 marzo 1923, che non segna, però, la fine della stesura del libro (che sarebbe il 10 marzo, secondo l’introduzione alla lettera XIX), ma un suo momento intermedio [cfr. ALETTO 2022: 48]. Lo scambio epistolare, inoltre, è fortemente squilibrato: delle 29 lettere solo 7 sono a firma di Alja. Un ulteriore elemento straniante risiede nel fatto che

² “Пишет мне каждый день по письму и по два, сам мне их приносит, послушно садится рядом и ждет, пока я их прочту” [ŠKLOVSKIJ 2019a: 270].

altri destinatari, oltre ai due protagonisti, vengono introdotti nel gioco letterario in tre missive: la I, indirizzata alla sorella di Alja, Lili, a Mosca, la XIV, che Šklovskij scrive ai compagni dell'ОРОЈАЗ rimasti in Russia, e la XXIX, destinata al Comitato Centrale Esecutivo Panrusso e che contiene l'accorata supplica, da parte dell'autore, di permettergli il rientro in patria.

Fondamentale il ruolo del paratesto, luogo d'elezione per infrangere ogni canone e mettere in atto quei procedimenti ironici e parodici che appaiono all'autore inevitabili, quali unici strumenti per descrivere la realtà ma, soprattutto, per innovare la letteratura, come dichiarato esplicitamente in apertura dell'edizione del 1924: "io vorrei scrivere come se la letteratura non fosse mai esistita. [...]. Non posso, l'ironia divora le parole. L'ironia è necessaria; è il mezzo più semplice per superare la difficoltà di rappresentare le cose. Rappresentare il mondo in modo comico è la cosa più semplice"³ [ŠKLOVSKIJ 2021: 131]. Fondamentali gli intertitoli, che forniscono un commento e una sorta di sinossi delle varie lettere, in cui la voce dell'io narrante si mescola a quella dell'autore-revisore-editore, alternando continuamente e come casualmente la prima e la terza persona. Dal punto di vista dei procedimenti utilizzati, invece, dominano "l'iperbole, lo scambio dei ruoli, le inversioni temporali, i calembours, le distorsioni e le incongruenze, l'abbassamento o l'innalzamento dei gradienti qualitativi e quantitativi" [ALETTO 2022: 41].

Attuando la tecnica del denudamento del procedimento l'autore si interroga sulla natura e la motivazione del genere epistolare già nella prefazione, e la rovescia:

Per un romanzo in lettere è indispensabile una motivazione: per quale motivo delle persone dovrebbero scriversi? La motivazione solita è data dall'amore e dalla separazione. Но

³ "А мне бы хотелось писать, как будто никогда не было литературы. [...] Не могу, прония съедает слова. Она нужна – ирония, она легчайший способ преодолеть трудность изображения вещи. Изобразить мир смешным легче всего" [ivi: 920].

preso questa motivazione in un suo caso particolare: le lettere vengono scritte da un uomo innamorato a una donna che non ha tempo per lui. A questo punto si rendeva necessario un nuovo dettaglio: dal momento che la maggior parte del materiale del libro non riguardava l'amore, ho introdotto il divieto di scrivere d'amore. Il risultato è stato ciò che ho espresso nel sottotitolo: *Lettere non d'amore*. A questo punto il libro a cominciato a scriversi da solo; richiedeva di collegare il materiale, esigeva cioè una linea lirico-amorosa e una linea descrittiva. Docile al volere del materiale ho collegato questi elementi comparandoli: così tutte le descrizioni si sono rivelate metafore amorose⁴ [ŠKLOVSKIJ 2021: 27-28].

L'elemento amoroso, dunque, cambia completamente di segno, diviene pretesto, prova tecnica di abilità, Alja perde ogni tratto reale per trasformarsi nella "realizzazione di una metafora"⁵ [ivi: 127], incarnazione per eccellenza dello scontro tra culture. La donna, infatti, che aveva trovato nell'ambiente dell'emigrazione il proprio *habitat* naturale, viene spesso descritta come un elemento ormai estraneo, che mette in discussione il rapporto stesso dell'autore con la voce altrui, incarnazione di un mondo che il protagonista/autore rifugge. Non a caso l'unico momento in cui Šklovskij riconosce una comunanza, un'appartenenza comune, è nella lettera XIX, "la migliore di tutto il libro" ma "che non bisogna leggere"⁶ [ivi: 94, 96], e per questo barrata da righe rosse che, anziché nasconderne il contenuto,

⁴ "Для романа в письмах необходима мотивировка – почему именно люди должны переписываться. Обычная мотивировка – любовь и разлучники. Я взял эту мотивировку в ее частном случае: письма пишутся любящим человеком к женщине, у которой нет для него времени. Тут мне понадобилась новая деталь: так как основной материал книги не любовный, то я ввел запрещение писать о любви. Получилось то, что я выразил в подзаголовке: *Письма не о любви*. Тут книжка начала писать себя сама, она потребовала связи материала, то есть любовно-лирической линии и линии описательной. Покорный воле судьбы и материала, я связал эти вещи сравнением: все описания оказались тогда метафорами любви" [ivi: 267].

⁵ "Для – это реализация метафоры" [ivi: 325].

⁶ "Письмо самое лучшее во всей книге, но его не надо читать" [ivi: 307].

sembrano performativamente evidenziarlo. Qui Alja racconta con toni commossi di Stěša, la sua balia russa, ed è proprio tramite questa figura, che riporta alla mente le fondamentali balie di cui è ricca la letteratura russa e tra le quali non si può non citare quella di Puškin, che riallaccia il legame con la parte più profondamente russa della propria anima: “questa lettera infrange lo schema delle due culture, perché una donna che parla di Stěša in questo modo, è una di noi”⁷ [ivi: 95]. Questo momento in cui la percezione forte dell’alterità e dell’estraneità vengono smentite rimane, però, isolato: la distanza tra i due è incolmabile e viene lucidamente riassunta da Alja nella lettera III, dove afferma: “ciò che ci divide è la vita quotidiana”⁸ [ivi: 37]. La vita quotidiana, in russo, è il *byt*, lessema estremamente più stratificato e complesso dei possibili equivalenti traduttivi e che include l’idea della ripetitività, del tran-tran. È termine cruciale anche delle riflessioni formaliste e delle avanguardie di quegli anni: se l’obiettivo dell’arte era quello di arrivare a una visione rinnovata, non automatizzata (quindi, straniata) delle cose (“Cosa facciamo nell’arte? Resuscitiamo la vita” si legge in ŠKLOVSKIJ 1979: 20), il *byt*, ovvero la dimensione all’interno della quale Alja si muove, come emerge con chiarezza dagli episodi che la donna descrive [cfr. БОУМ 2019: 83], è inaccettabile e da rifuggire ad ogni costo, mentre la vera meta è il *bytie*, l’elemento poetico, rivoluzionario, trascendente. La distanza tra i due, quindi, senza essere spaziale si caratterizza come di gran lunga più profonda, è concettuale e culturale. Nel dichiarare “tu sei la città nella quale vivo, tu sei il nome del mese e il giorno”⁹ [ŠKLOVSKIJ 2021: 35], l’innamorato svela di cercare nella donna un sostituto, quasi un rimpiazzo, della città di Pietroburgo e della patria tutta; Alja, così, “rappresenta la difficoltà che si fronteggia nel cercare di trovare il senso di una cultura straniera”¹⁰ [BULATOVA 2016:

⁷ “Это письмо нарушает схему о двух культурах потому, что женщина, написавшая так про Стешу, – своя” [ivi: 306].

⁸ “Нас разъединяет с тобой быт” [ivi: 272].

⁹ “Ты город, в котором я живу, ты название месяца и дня” [ivi: 271].

¹⁰ “Alja represents the difficulty one faces in making sense of a foreign culture”.

45]. È, al tempo stesso, nella sua instabilità ontologica, incarnazione della storia stessa, una storia che lo rifiuta, che non ha tempo per lui (un tempo occupato nel *byt*), “così occupata che non può neppure scrivere una lettera”¹¹ [ŠKLOVSKIJ 2021: 51] e che, con il suo divieto di scriverle d’amore, ne svilisce l’essenza. L’amore, dunque, si trova costretto a nascondersi in ogni metafora, in ogni storia, in ogni aneddoto, nel processo letterario stesso e nella figura, delineata nella lettera VII, dell’editore Gržebin, che pubblica a Berlino libri russi che non sembrano più riuscire a trovare la strada verso casa ma che, nonostante questo, non perde le speranze e rivendica, come fa Šklovskij, il proprio diritto alla vita:

non importa se i libri non entrano in Russia; è come uno spasimante non ricambiato, che spende tutti i soldi in fiori e trasforma la stanza della donna che non lo ama in un negozio di fioraio e si compiace di questa assurdità¹². Un’assurdità molto bella e convincente. Così, l’amante respinto dalla Russia, Gržebin, che sente il suo diritto alla vita, pubblica, pubblica, pubblica senza tregua¹³ [ivi: 53].

L’esilio, quindi, è duplice, politico e sentimentale, doppiamente lancinante nel suo essere non tanto e non solo esperienza soggettiva quanto elemento poetico [cfr. BULATOVA 2015; 2016: 50], superabile solo nella negazione, nella metaforizzazione, nel trasformare la vita in letteratura, in *priëm*, a tal punto che Alja e il testo stesso, nella loro sfuggevolezza, diventano incarnazione del metodo formale.

¹¹ “История оказалась такой занятой, что ей даже нельзя написать письма” [ŠKLOVSKIJ 2019a: 280].

¹² Il lettore scoprirà nella lettera successiva, la lettera VIII, a firma di Alja, che è proprio così che ha agito Šklovskij, che ironizza, dunque, su sé stesso.

¹³ “Пуškai не проходят книги в Россию, – как нелюбимый ухаживатель разоряется на цветы и превращает комнату женщины, которая его не любит, в цветочный магазин и любуется нелепостью. Нелепостью очень красивой и убедительной. Так отвергнутый любовник России Гржебин, чувствующий свое право на жизнь, все издает, издает и издает” [ivi: 281].

3. All'instabilità ontologica dei personaggi e del testo fa da contrappunto l'inattendibilità della voce autoriale, che confonde e mescola volutamente "il piano della *literaturnaja ličnost'* con quello della *biografičeskaja ličnost'*" [ZALAMBANI 2001: 142] e della costruzione stessa dell'opera, definibile un "antiromanzo formalista" [ivi: 151], "un esempio di prosa poetizzata" [MANON 1995] e, come dichiarato dallo stesso autore nella lettera XXII, "un tentativo di uscire dagli ambiti del romanzo tradizionale"¹⁴ [ŠKLOVSKIJ 2021: 106]. A questa confusione non sfugge, ovviamente, la figura di Alja e, quindi, vale la pena soffermarvisi ancora un po' ricorrendo a una lettera di Šklovskij a Elsa del 20 marzo 1923. Qui l'autore, dopo aver riportato i complimenti ricevuti da Gor'kij per *Zoo*, che includono anche quelli riferiti specificatamente alle lettere firmate da Alja/Elsa ("Delle tue lettere ha detto che sono molto, molto promettenti, ma letterarie. Per liberarsi della letteratura bisogna scrivere molto", ŠKLOVSKIJ, TRIOLET 2002: 733), dice di starle inviando "il *nostro* libro" [*ibidem*; corsivo mio, NA]. L'idea (e la proposta) di un'autorialità congiunta, da concretizzare nella doppia firma da apporre in copertina (che, ovviamente, non si realizzerà mai), contraddice l'equazione per la quale Alja non è altro che oggetto e incarnazione dei procedimenti letterari, ma la rende soggetto, ne riconosce l'individualità e le assegna anche delle abilità letterarie, come emerge dall'invito a correggere e modificare il manoscritto nel modo da lei ritenuto più appropriato:

Correggi le parole straniere nel manoscritto.
 Dimmi, l'ordine delle lettere è da cambiare?
 C'è qualcosa da cancellare? Se si tratta solo di frasi, prendi
 la penna e cancella.
 Per la dedica ci sarà una pagina a parte.
 Insomma, tutto il libro, tranne l'onorario, è nelle tue
 mani.
 Se sei d'accordo con la mia proposta di inserire i due co-
 gnomi, allora scrivi almeno altre 3-4 lettere. Ma che non sia-

¹⁴ "Эта книга – попытка уйти из рамок обычного романа" [ivi: 313].

no molto feroci. Non sono chiodi da mettere negli alberi¹⁵. E il mio libro non è affatto letteratura [*ibidem*].

La corrispondenza epistolare privata restituisce, quindi, un quadro diverso rispetto a quello del romanzo che, come ogni opera letteraria, è per sua natura inattendibile e vive proprio nel montaggio, nell'assemblaggio. Al contempo, però, questa lettura illumina di luce ancora più forte l'essenza dei procedimenti e di quel "gioco delle sottrazioni" per il quale "Sklovskij sostiene che il tema amoroso è solo una vile menzogna, una necessità artistica, un procedimento (*priëm*) o meglio, è la motivazione (*motivirovka*) del romanzo" [ZALAMBANI 2001: 143], svelandone ancora una volta l'essenza di incarnazione, quintessenza del metodo formale stesso.

4. Il legame forte di *Zoo* con le coeve avanguardie (in particolare con i cubofuturisti) e le loro poetiche si manifesta anche nel ruolo assolutamente preponderante ricoperto nel romanzo dall'immagine della macchina, specchio di quello assunto dalla tecnica nella vita contemporanea e in cui si avverte anche l'influenza delle teorie di Marinetti e del futurismo italiano. Le metafore sono spesso legate a elementi materici, pesanti: il sentimento amoroso si materializza in un'inondazione [ŠKLOVSKIJ 2021: 61-63; 2019a: 286-287] e di sé, tra le altre cose, il protagonista dirà "dopotutto, io sono un salvadanaio per le tue parole"¹⁶ [ivi: 85] e "come un tappeto giacevo ai tuoi piedi, Alja!"¹⁷ [ivi: 99]. Con le stesse lettere, incarnazione prima e principe tanto dell'amore, quanto della tecnica letteraria, il legame è carnale, espresso al massimo grado nella lettera XIII: "Ti scrivo ogni notte, poi strappo tutto e butto nel cestino. Le lettere si ravvivano, si ricompongono, ed io le riscrivo. Tu ricevi tutto quello che scrivo. [...] io, stracciato come una lettera, continuo a sbucare fuori dalla

¹⁵ Il riferimento è a un'antica usanza popolare per la quale bisogna inserire chiodi negli alberi vecchi per aiutarli ad assumere ferro.

¹⁶ "Ведь я для твоих слов – кошилка" [Šklovskij 2019a: 300].

¹⁷ "Я ковриком лежал у твоих ног, Аля!" [ivi: 309].

cesta dei tuoi giocattoli rotti. Sopporterò ancora numerose tue infatuazioni; di giorno mi fai a pezzi, ma la notte mi ravvivo, come le mie lettere”¹⁸ [ivi: 71-72]. Realtà e finzione si sovrappongono e nuovamente si confondono in un dedalo inestricabile, in cui, grazie ai *priëmy*, a sopravvivere sono solo la Parola e la letteratura. Ulteriore immagine sovrapposta è quella dell’automobile, uno dei leitmotiv del testo, caricata di sensi e riferimenti sempre nuovi. L’amore, negato così come negata ne è la sola stessa menzione, si infuoca ancora di più e viene paragonato a un “anticipo di scarico”¹⁹ [ivi: 72], è ‘meccanismo’; il telefono muto, che da due giorni non riceve chiamate dall’amata, “geme”²⁰ [ivi: 35]; la Berlino russa è un’auto senza trazione e, per questo, senza destino [ivi: 87; ŠKLOVSKIJ 2019a: 301], aggiogata al “gemito meccanico”²¹ di organetti che non suonano ma, appunto, di nuovo gemono [ivi: 92].

5. *Zoo*, quindi, nel suo posizionarsi *in limine* tra i vari generi, in biblico tra romanzo epistolare, autobiografico e d’amore, è e non è al tempo stesso moltissime ‘cose’. Un’ulteriore definizione la offre l’ultima lettera, la XXIX, indirizzata, come già menzionato, al Comitato Centrale Esecutivo Panrusso e che fa pensare all’opera come a un romanzo del ritorno e sul ritorno, variante moderna dei *nostoi* greci: “l’esodo verso ovest, a cui tutti avevano preso parte, viene presentato nel libro come tentativo individuale di ritorno” [AVINS 1983: 93]. La nostalgia struggente della patria che affligge Šklovskij durante il suo breve esilio berlinese lo spinge ad aprire la lettera con un appello accorato che è anch’esso una tormentata dichiarazione d’amore, in-

¹⁸ “Я пишу тебе каждую ночь, рву потом и бросаю в корзину. Письма оживают, срстаются, и я их снова пишу. Ты получаешь все, что я написал. [...] я, разорванный, как письмо, все вылезая из корзинки для твоих сломанных игрушек. Я переживу еще десяток твоих увлечений, днем ты разрываешь меня, а ночью я оживаю, как письма” [ivi: 293].

¹⁹ “В технике автомобиля это зовется опережением выпуска” [*ibidem*].

²⁰ “Пищит” [ivi: 271].

²¹ “Механический стон” [ivi: 304].

centrata sull'ingiustizia della propria condizione attuale: “Non posso vivere a Berlino. Il mio modo di vita, le mie abitudini mi legano alla Russia di oggi. Posso lavorare solo per lei. È sbagliato che io viva a Berlino. La Rivoluzione mi ha rigenerato, senza di lei mi manca l'aria. Qui si può solo soffocare”²² [ŠKLOVSKIJ 2021: 127]. Anche nella disperazione, però, l'ironia e la lucidità critica non abbandonano Šklovskij: alla dichiarazione di resa (“Alzo le mani e mi arrendo”²³, ivi: 128) si accompagnano una parodica descrizione del suo scarso bagaglio e, soprattutto, il racconto della presa della fortezza di Erzurum. Nell'avvicinarsi alla fortezza, la strada era costellata dei cadaveri dei soldati turchi, uccisi da sciabolate alla testa e al braccio destro, ovvero quello che, alzato, avrebbe indicato la resa. L'episodio, che chiude la lettera e il romanzo stesso e si trova, pertanto, in una posizione significativa e di rilievo, diventa una velata denuncia dell'inclinazione del potere sovietico (inclinazione che, purtroppo, sarebbe con gli anni solo peggiorata) a crearsi dei martiri, rivelando il desiderio di Šklovskij di tornare in Russia come scervo di ogni nostalgia passatista e illusioni di sorta: “il governo bolscevico è il mezzo di cui Šklovskij fa uso per arrivare lì, non la sua ragione per andare” [AVINS 1983: 100].

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

ALETTO 2022

I. Aletto, *Infrazioni del canone epistolare. Le 'soglie' di Zoo ili Pi's'ma ne o ljubvi di Viktor Šklovskij*, in A. Accattoli, L. Piccolo (a cura di), *20/Venti. Ricerche sulla cultura russa e sovietica degli anni '20 del XX secolo*, Roma Tre-Press, Roma 2022, pp. 39-65.

AVINS 1983

C. Avins, *Borders Crossings. The West and Russian Identity in Soviet Literature 1917-1934*, University

²² “Я не могу жить в Берлине. Всем бытом, всеми навыками я связан с сегодняшней Россией. Умею работать только для нее. Неправильно, что я живу в Берлине. Революция переродила меня, без нее мне нечем дышать. Здесь можно только задыхаться” [ivi: 324].

²³ “Я поднимаю руку и сдаюсь” [ivi: 325].

- of California Press, London 1983.
- BOYM 2019 S. Boym, *Viktor Šklovskij e la poetica dell'illibertà*, trad. di M. Morabito, "eSamizdat", 2019, XII, pp. 81-86.
- BULATOVA 2015 A. Bulatova, *Neumestnyj modernizm Viktora Šklovskogo: "Pišma ne o ljubvi" i granicy literatury*, "NLO", 2015, 133, https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/133_nlo_3_2015/article/11449/ (ultimo accesso: 20.01.2023).
- BULATOVA 2016 A. Bulatova, *Displaced Modernism: Shklovsky's Zoo, or Letters Not about Love and the Borders of Literature*, "Poetics today", XXXVII, 2016, 1, pp. 29-53.
- GINZBURG 2002 L. Ginzburg, *Zapisnye knižki. Vospominanija. Ėsse, Iskussvo-SPB, Sankt-Peterburg 2002.*
- MANON 1995 W. Manon, *Le roman de Šklovskij Zoo: un exemple de prose poétisée*, "Revue des études slaves", LXVII, 1995, 4, pp. 577-587.
- ŠKLOVSKIJ 1928 V. Šklovskij, *Recenzija na etu knigu*, in Id., *Gamburgskij sčët*, Izd. pisatelej v Leningrade, Lenigrad 1928, pp. 104-111.
- ŠKLOVSKIJ 1979 V. Šklovskij, *Testimone di un'epoca. Conversazioni con Serena Vitale*, Editori Riuniti, Roma 1979.
- ŠKLOVSKIJ 2019a V. Šklovskij, *Zoo. Pišma ne o ljubvi, ili Tret'ja Ėloiza*, in Id., *Sobranie sočinenij. Biografija*, I-II, NLO, Moskva 2019, t. I, pp. 265-325; 917-933. (Šklovskij V., *Zoo. Pišma ne o ljubvi ili Tret'ja Ėloiza*, Gelikon, Berlin 1923¹).
- ŠKLOVSKIJ 2019b V. Šklovskij, *Gibel' "Russkoj Evropy"*, in Id., *Sobra-*

nie sočinjenij. Revoljucija, NLO, Moskva 2019, t. 1, pp. 446-450.

- ŠKLOVSKIJ 2021 V. Šklovskij, *Zoo o lettere non d'amore*, a cura di M. Zalambani, note di A. Galuškin e V. Nechotin, Sellerio, Palermo 2021⁴ (2002¹).
- ŠKLOVSKIJ, TRIOLE 2002 V. Šklovskij, È. Triole, *Iz perepiski Èl'zy Triole s V.B. Šklovskim*, in *Dialog pisatelej. Iz istorii rusko-francuskich kul'turnych svjazej XX veka. 1920-1970*, IMLI RAN, Moskva 2002, pp. 731-743.
- SOLIVETTI 2023 C. Solivetti, *Titoli e veste grafica della prima edizione di Zoo ovvero la collaborazione ludica tra V. Šklovskij ed È. Lisickij*, in A. Polonskij (red.), *V krugu muz i otkrytij... Sbornik naučnych statej v čest' 70-letija professora Ugo Persi*, BELGU, Belgorod 2023, pp. 173-183.
- TYNJANOV 1977 Ju. Tynjanov, *Literaturnoe segodnja*, in Id., *Poëtika. Istorija literatury. Kino*, Nauka, Moskva 1977, pp. 150-166.
- ZALAMBANI 2001 M. Zalambani, *Esorcismo amoroso o esperimento letterario? Note su Zoo ili piš'ma ne o ljubvi*, "Europa Orientalis", xx, 2001, 1, pp. 139-166.