

L'artefatta spontaneità: alcune considerazioni sullo *skaz* e sul suo ruolo nel rapporto autore-narratore-lettore*

Stefano Aloe**

Abstract: Intento dell'articolo è tracciare un percorso di interpretazione di alcuni meccanismi dell'artificio letterario chiamato dai formalisti *skaz*, sulla base di opere ed autori fra loro molto differenti: *Kys'* di Tat'jana Tolstaja, i racconti di Isaak Babel', *Capitani della spiaggia* di Jorge Amado e *Grande Sertão: Veredas* di João Guimarães Rosa. L'elemento unificante fra queste opere è rintracciabile nella comune attitudine degli autori di concedere ad alcuni personaggi ed al narratore principale la possibilità di comunicare in maniera non filtrata il proprio punto di vista, mentre il punto di vista indiretto dell'autore tende ad eclissarsi in una posizione del tutto nascosta.

Resumo: Este artigo procura traçar um percurso de interpretação de alguns mecanismos do artifício literário que os formalistas chamaram de *skaz*, tendo como base obras e autores muito diferentes entre si: *Kys*, de Tatiana Tolstaia, os contos de Isaak Babel, *Capitães de areia*, de Jorge Amado, e *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa. O elemento unificador dessas obras está na atitude comum dos autores de permitir a alguns personagens e ao narrador principal a possibilidade de comunicar de maneira não filtrada seu próprio ponto de vista, enquanto o ponto de vista indireto do autor tende a desaparecer em uma posição completamente oculta.

Abstract: This article seeks a path of interpretation of some of the mechanisms of the literary device that the formalists called "skaz." It examines it in very different works, including Tat'jana Tolstaja's *Kys'*, Isaak Babel's *Tales*, Jorge Amado's *Captains of the Sand* and João Guimarães Rosa's *Grande Sertão: Veredas*. The element that unites these works is to be sought in the authors' common attitude: they let some of the characters and the main narrator directly convey their own point of view, while the authors' indirect point of view tends to disappear in a completely hidden position.

Parole chiave: Skaz; Narratologia; Letterature comparate Russo-brasiliana.

Palavras-chave: Skaz; Narratologia; Literatura Russo-Brasileira Comparada.

Keywords: Skaz; Theory of Narrative; Russian-Brazilian comparative literatures.

* Artigo submetido em 10 de setembro de 2019 e aprovado em 03 de outubro de 2019.

** Professor do Departamento de Língua e Literatura estrangeira da Universidade de Verona, Itália. E-mail: stefano.aloe@univr.it.

S *kaz* – questa parola che normalmente non si traduce dal russo, come trattasse di un concetto esclusivamente pertinente alla cultura russa – lo *skaz!*... –, questa parola sonora e breve indica invece una ricchezza che sta a disposizione di tutte le letterature e di tutte le lingue letterarie, e che si può incontrare in ciascuna di esse nelle forme più varie. E sta a demarcare un confine mutevole e importante, nella finzione letteraria, quello fra oralità e scrittura, ovvero, in un certo senso, il confine, sicuramente illusorio, – in quanto si parla di arte, – fra realtà e realismo.

È perciò singolare il fatto che nessuna scuola di studi letterari novecentesca abbia proposto termini efficaci alternativi ad una parola ripresa dal folklore russo, *skaz*, nonostante tutti abbiano in qualche misura seguito i formalisti russi nel ragionamento che li portò negli anni '20 del XX secolo a teorizzare sul concetto che sta dietro a questo termine.¹ Alcune scuole sembrano avere addirittura scavalcato, ignorato, omesso il concetto di *skaz*, non trovando forse nel proprio bagaglio culturale e linguistico i corrispettivi ad esso adeguati. Eppure la letteratura del Novecento è stata ovunque molto ricettiva nei confronti di questo concetto. Essa, ovunque, in tutti i continenti, ha espresso varianti molteplici e originali dello *skaz*, con fini a volte comuni, a volte differenti. Ad ogni modo, il ragionamento sulle problematiche ad esso legate è tipico di tutti quegli autori, soprattutto prosatori, che si sono seriamente confrontati con le questioni del *punto di vista* e del *narratore*, facendone una componente essenziale del proprio testo letterario e un veicolo della propria visione del mondo.

Questo articolo si prefigge quindi di dare una sintetica definizione di *skaz*, una definizione non originale, ma basata su

¹ Così, spesso si riscontra nei testi occidentali un uso limitativo del termine *skaz*, per cui esso finisce per ridursi a denominatore di un concetto tipico della letteratura russa, alla stessa stregua, per esempio, del termine *povest'*.

testi ormai classici di riferimento, per poi condurre il lettore lungo un percorso di analisi letteraria composto di esempi eterogenei, presi dalla letteratura russa e da quella brasiliana, e per proporre, attraverso questo percorso, una riflessione su alcuni fenomeni derivati da determinati usi dello *skaz*: e sarà questa, almeno negli intenti, la parte originale dell'articolo.

Il termine *skaz* deriva in russo dalla radice indicante il "dire" a voce, e, di conseguenza, il "raccontare" (сказать, da cui molteplici derivati, fra cui, per es., il genere antico-russo degli *skazanija*, cioè i racconti di avvenimenti storici o agiografici; la *skazka*, cioè la fiaba, genere dell'oralità per eccellenza, ecc.), mentre *skazitel'* è il narratore orale tradizionale.

Negli studi di teoria della letteratura il concetto di *skaz* viene introdotto per la prima volta da Boris Ėjchenbaum nel 1918². Nelle poche pagine del suo saggio dedicato alla "illusione dello *skaz*", il giovane studioso formalista imposta in una forma ancora abbastanza generica la questione dell'emancipazione della parola artistica dalla letterarietà, che talvolta può rappresentare una limitazione libresca o un ostacolo al dispiegamento espressivo dell'opera. A questo fine penetra in letteratura una parola «come viva e mobile attività creata dalla voce, dall'articolazione, dall'intonazione, a cui si aggiungono anche i gesti e la mimica».³

I lavori più compiuti di Ėjchenbaum sulla natura e l'uso dello *skaz* sono i successivi "Com'è fatto il Cappotto di Gogol" ("Как сделана Шинель Гоголя", 1919) e "Leskov e la prosa contemporanea" ("Лесков и современная проза", 1925),⁴ nel quale si definisce lo *skaz* come «quella forma di prosa narrativa che nel suo lessico, nella sintassi e nella gamma di intonazioni svela un fondamento nel discorso orale del narratore».⁵ In par-

2 ЭЙХЕНБАУМ, 1918, p.10-13.

3 «...живой, подвижной деятельности, образуемой голосом, артикуляцией, интонацией, к которым присоединяются еще жесты и мимика». *Ibidem*, p.10. Dove non diversamente indicato, le traduzioni dal russo all'italiano sono mie – S.A.

4 ЭЙХЕНБАУМ, 1919; ЭЙХЕНБАУМ, 1927 (la prima pubblicazione del saggio è del 1925).

5 «такую форму повествовательной прозы, которая в своей лексике, синтаксисе и подборе интонаций обнаруживает установку на устную речь рассказчика». ЭЙХЕНБАУМ, 1927, p.214.

ticolare la prosa di Leskov, con le sue stilizzazioni di linguaggi regionali, dialettali, sociali, ecc., divenne a partire da questo momento il paradigma di riferimento per il concetto di *skaz*.

Il punto di vista di Éjchenbaum, sollevando una serie di problemi di delimitazione e definizione dello *skaz*, diede avvio ad un vivace dibattito all'interno dell'OPOJAZ. I principali contributi in questo senso vennero da Jurij Tynjanov e da Viktor Vinogradov. Tynjanov mise in luce soprattutto il ruolo attivo che lo *skaz* veniva a sollecitare nel lettore durante il processo letterario: «Lo *skaz* – scriveva Tynjanov – rende la parola fisiologicamente percettibile: tutto il racconto diventa un monologo indirizzato a ciascun lettore, e il lettore *entra* nel racconto, comincia ad intonare, a gesticolare, sorridere, egli non legge il racconto, ma lo recita. Lo *skaz* introduce nella prosa non il protagonista, ma il lettore». ⁶ L'osservazione di Tynjanov anticipava i principali studi della seconda metà del Novecento che avrebbero attribuito al lettore un'importanza essenziale nel sistema narrativo. In quanto a Vinogradov, la sua attenzione si fissa sulla figura del narratore portatore di *skaz*. Nel suo saggio sulla stilistica letteraria (1926) Vinogradov cerca di superare la definizione di *skaz* di Éjchenbaum, limitata ad un "fondamento nel discorso orale del narratore", osservando che lo *skaz* può avere luogo in letteratura anche in assenza di un orientamento esplicito verso il parlato. Centrale, secondo Vinogradov, è invece un orientamento verso il monologo orale di carattere narrativo che rappresenta una forma di imitazione del discorso monologico, il quale, «incarnando in sé la *fabula* narrativa, appare strutturato a misura del suo immediato dirsi». ⁷ Vinogradov, inoltre, distingue due tipi di *skaz* in base alle funzioni che la finzione di oralità può svolgere nel testo, quella

⁶ «Сказ делает слово физиологически ощутимым – весь рассказ становится монологом, он адресован каждому читателю – и читатель *входит* в рассказ, начинает интонировать, жестикулировать, улыбаться, он не читает рассказ, а играет его. Сказ вводит в прозу не героя, а читателя» (ТЫНЯНОВ, 1977, p.160. Prima ed.: *Русский современник*, 1924, № 1, p. 292-306).

⁷ «Сказ это своеобразная литературно-художественная ориентация на устный монолог повествующего типа, это – художественная имитация монологической речи, которая, воплощая в себе повествовательную фабулу, как будто строится в порядке ее непосредственного говорения» (ВИНОГРАДОВ, 1926, p.33; ristampa: ВИНОГРАДОВ, 1980, p.49). Cf. anche VINOGRADOV, 1972.

di ricreare una quotidianità interna al mondo narrato ed espressa in una lingua caratterizzante di uno o più personaggi, e quella di un "io" autoriale che indossa delle "maschere stilistiche", mescolando nella propria parola (ovvero nella parola del proprio narratore) differenti tradizioni e generi (per es., stilemi linguistici propri della letteratura antico-russa, elementi dialettali o gergali, ecc.).

Un ulteriore apporto allo sviluppo e alla precisazione del concetto di *skaz*, in buona misura polemico con le conclusioni di Éjchenbaum e Vinogradov, è quello di Michail Bachtin, che, spostando le riflessioni dall'ambito strettamente formalista della teoria letteraria ad un ambito al tempo stesso anche filosofico, vide come centrale nella questione dello *skaz* l'inserimento nell'orizzonte della narrazione autoriale, monologico e autoritario, di una voce altrui, portatrice di un diverso punto di vista attraverso una parola interiormente dialogica. Una voce spesso socialmente distinta da quella dell'autore, e che entra in dialogo e polemica con essa spezzandone il dominio monologico. Come spiega Michelle Holquist nel suo glossario alla *Poetica* bachtiniana, il "discorso autoritario" «is a privileged language that approaches us from without; it is distanced, taboo, and permits no play with its framing context (Sacred Writ, for example). We recite it. It has great power over us, but only while in power, if ever dethroned it immediately becomes a dead thing, a relic», mentre il "discorso internamente persuasivo" «is more akin to retelling a text in one's own words, with one's own accents, gestures, modifications».⁸ Con questo valorizzare la "parola altrui" viene superata l'idea di uno *skaz* che sia soltanto imitazione stilizzata di oralità e il suo campo si va ad estendere a un'ampia gamma di fenomeni letterari contrassegnati da una tensione dialettica fra la parola dell'autore e quella dei personaggi (ivi compreso, in molti casi, il narratore).

È importante sottolineare che la complessa natura dello *skaz* si spiega tenendo presenti tutti i diversi approcci finora

⁸ HOLQUIST, 1984, p.424. Bachtin sviluppa la propria concezione della "voce/discorso altrui" in tutti i suoi principali lavori. Vedi in particolare БАХТИН, 1979a; ID., 1979b. Cfr. le traduzioni italiane: BACHTIN, 1969, p.73-80, 235-265; ID., 1979, p.83-230.

descritti, e non isolandone uno come esclusivo. Come sintetizza Maria Di Salvo,

Ejchenbaum insiste in particolare sull'illusione del parlato (giustificato in ciò dall'etimologia stessa del termine: insieme "dire" e "raccontare"), Vinogradov sulla figura del narratore come necessario corollario dello *skaz*, Bachtin sull'orientamento verso la parola altrui. Questa diversità di approcci fa sì che a volte sia sufficiente la presenza di una narrazione in prima persona e della stilizzazione del parlato o di un linguaggio non letterario, per far parlare di *skaz*, mentre tutti questi elementi devono essere presenti contemporaneamente per dar luogo a quella forma immediatamente riconoscibile che caratterizza tante opere di Gogol', Leskov, Zoščenko.⁹

Per riassumere, si possono riportare due definizioni di *skaz* formulate da studiosi occidentali sulla scia delle riflessioni dei formalisti russi. In una tesi dottorale degli anni '60, Irwin Robert Titunik parla di

a mode of narration in fiction brought about by the interpolation into the narrative structure of a reported-reporting text which is oriented toward the perceptibility of its speech event or, inasmuch as the interpolated text is a text A [Authorial] in function, oriented toward the perceptibility of the speech event of narration itself.¹⁰

Più completa appare però la recentissima formulazione di Wolf Schmid, che nasce dalla constatazione della grande ambiguità del concetto di *skaz* e dell'imprecisione del suo ambito.¹¹ Schmid perciò propone una definizione pragmatica, e non ontologica, del concetto, evidenziando una serie di fenomeni che appaiono come caratteristiche stilistico-semantiche distintive dello *skaz*.

Prima di tutto, lo studioso tedesco riprende la suddivisione dello *skaz* in due tipi:

Lo *skaz caratteriale* (*Характерный сказ*), motivato dalla figura del narratore il cui punto di vista dirige l'intera narrazione;

9 DI SALVO, 2011, p.87.

10 TITUNIK, 1963, p.45.

11 ШМИД, 2003, p.186. Traduz. inglese: SCHMID, 2010, p.129.

Lo *skaz ornamentale* (Орнаментальный сказ), che riflette non soltanto il profilo del narratore, ma anche un'intera gamma di voci e maschere senza rimandare ad alcuna istanza narrativa individuale.¹²

I fenomeni caratteristici dello *skaz* descritti da Schmid sono sette: *narratorialità*, che è di gran lunga quello principale, poi *limitatezza dell'orizzonte intellettuale del narratore*, *bivocalità*, *oralità*, *spontaneità*, *discorsività* e *dialogismo*. Riportiamo la definizione del primo punto, in quanto centrale nella riflessione:

Lo *skaz* è testo del narratore (è ininfluenza a quale livello, cioè se a livello del narratore di primo, secondo o terzo grado) e non testo del personaggio. Questa definizione basilare esclude dall'ambito dello *skaz* tutti i fenomeni semantico-stilistici che originano dal testo del personaggio, sia quando il narratore è "contagiato" dallo stile del personaggio (o dell'ambiente narrato), sia quando ne riporta questa o quella peculiarità linguistica. Nello *skaz* si pone l'accento sul polo del narratore. Certamente, il personaggio può agire come narratore di secondo o terzo grado, ma in quel caso lo *skaz* riflette lo stile dell'istanza narrante, e non lo stile di quella narrata.¹³

Merita approfondimento anche la seconda caratteristica proposta da Schmid, quella della *limitatezza dell'orizzonte intellettuale del narratore*, mentre le caratteristiche successive riprendono essenzialmente gli aspetti più evidenti della riflessione sullo *skaz* compiuta dai formalisti e da Bachtin.

Indizio imprescindibile dello *skaz* tradizionale è una vistosa distanza intellettuale fra il narratore e l'autore, la limitatezza dell'orizzonte mentale del narratore. Il narratore dello *skaz* tradizionale è un dilettante, un uomo del popolo la cui ingenua narrazione dà segni più o meno evidenti di goffaggine. Dal momento che il narratore inesperto non controlla perfettamente il proprio discorso in tutte le sue sfumature, emerge una sorta di dicotomia fra l'intenzione di comunicazione e la comunicazione effettivamente ottenuta: il narratore dice involontariamente più di quanto non volesse.¹⁴

12 ШМИД, 2003, p.190; SCHMID, 2010, p.133.

13 ШМИД, 2003, p.191; SCHMID, 2010, p.133.

14 Ibidem.

È importante sottolineare che le considerazioni di Schmid si riferiscono allo *skaz* tradizionale (per es., a quello gogoliano o a quello leskoviano), ma se prese in una forma meno rigida, cioè senza farne delle regole (sono infatti soltanto delle osservazioni di tendenze), esse possono chiarire, o perlomeno descrivere il fenomeno dello *skaz* anche in casi non tradizionali (per es., nello *skaz* turgeneviano, che presuppone un narratore della stessa sfera sociale e intellettuale dell'autore, ma da esso separato). Aspetto fondamentale non è quindi l'appartenenza del narratore al popolo (per quanto sia questo il caso più chiaro e frequente), ma la distanza intellettuale fra il narratore e l'autore, come cercherò di mostrare con alcuni esempi più avanti. Questa precisazione è importante, perché risulta utile sottrarre il concetto di *skaz* all'ambito esclusivo della letteratura russa e, all'interno di questo, allo schema del narratore contadino.¹⁵ Lo *skaz*, per quanto sia un concetto di difficile delimitazione, appartiene alla letteratura (e forse, per estensione, anche ad altre forme artistiche¹⁶) in senso assoluto, e può essere rintracciato in opere di qualunque provenienza linguistica e culturale.¹⁷

Vorrei iniziare la mia "ricognizione" nel territorio dello *skaz* attraverso un esempio letterario che non appartiene al fenomeno descritto: cercherò di intrecciare a partire da questo testo una "ghirlanda" di esempi che abbia come filo connettivo lo *skaz* in diverse sue declinazioni. Fondamentali sono il punto di vista (o i punti di vista, quando risultano molteplici) e la stilizzazione del parlato di singoli personaggi o del narratore stesso. Il brano di partenza, dunque, di per sé non ha nulla a che fare con lo *skaz* e con la letteratura in senso moderno, in quanto appartiene ad un'epoca pre-letteraria per la cultura russa, è un testo del XV secolo:

15 Cf. ODGEN, 2005, p.517-537.

16 Lo aveva intuito già Éjchenbaum nel suo primo studio sullo *skaz*, quando annotava: «Alcuni filologi tedeschi (Sivers, Saran e altri) anni fa insistevano sulla necessità di una filologia "uditiva" (*Ohrenphilologie*) in luogo della filologia "visiva" (*Augenphilologie*). Era un'idea proficua» (ЭЙХЕНБАУМ, 1918. Riporto qui la recente traduzione italiana di Elisa Baglioni e Sara Martinelli: EJCHENBAUM, 2010.

17 Vedi per es. gli studi sullo *skaz* del romanzo di Mark Twain *Huckleberry Finn*: TAMASI, 2001, p.129-144; LYNCH, 2006, p.172-186.

Есть в томъ Алянде и птица гукукъ, летает ночи, а кличетъ гукукъ, а на которой хороминѣ сѣдять, то тут человекъ умретъ; а кто ея хочетъ убить, ино у нея из рта огонь выйдеть. А мамонъ ходят ночи, да имають куры, а живутъ в горѣ или в каменьѣ.¹⁸

Così è descritto l'uccello "gukuk" (ovvero la civetta o il gufo) dal mercante russo che si firma «Afonasij, figlio di Mikita» nel veridico resoconto di viaggi *Choženie za tri morja* ("Viaggio al di là dei tre mari"). Nessuna stilizzazione, nessuna imitazione del parlato: da autodidatta, Afanasij Nikitin scrive "come gli viene da dire", le sue distinzioni fra lingua scritta e lingua parlata sono empiriche e si ispirano perlopiù a consuetudini stilistiche dell'epoca. Il racconto di Afanasij risulta in questo modo molto diretto e ingenuo, fatto che nel lettore moderno può ingenerare l'impressione fallace di trovarsi di fronte ad una forma di *skaz*. Mi pare piuttosto inequivocabile il fatto che questa impressione squisitamente anacronistica abbia ispirato alla scrittrice Tat'jana Tolstaja lo stile e alcuni elementi del soggetto del romanzo *Kys'*, uscito alle stampe nel 2000, dove si trova un "parente" di fantasia dello spaventoso volatile descritto da Afanasij:

На семи холмах лежит городок Федор-Кузьмичск, а вокруг городка – поля необозримые, земли неведомые. На севере – дремучие леса, бурелом, ветви переплелись и пройти не пускают, колючие кусты за порты цепляют, сучья шапку с головы рвут. В тех лесах, старые люди сказывают, живет кысь. Сидит она на темных ветвях и кричит так дико и жалобно: кы-ысь! кы-ысь! – а видеть ее никто не может. Пойдет человек так вот в лес, а она ему на шею-то сзади: хоп! и хребтину зубами: хрусь! – а когтем главную-то жилочку нащупает и перервет, и весь разум из человека и выйдет.¹⁹

18 ХОЖЕНИЕ, 1986, p.22. «In questa (città di) Aland si trova anche l'uccello coccoveggia, il quale vola notte tempo e manda un suo verso: "hukuk", e se si posa su di una casa, in quella casa qualcuno muore, e se qualcuno intenda ucciderlo, quello allora emana una fiamma dal becco» (NIKITIN, 1963, p.17).

19 «Su sette colli sorge la cittadina di Fedor-Kuz'mičsk, e attorno alla cittadina sono campi a perdita d'occhio, terre sconosciute. Al nord fitte foreste, interi boschi abbattuti dalla tempesta, i rami si sono attorcigliati e non lascian passare, i rovi pungenti si attaccano alle braghe, grossi rami secchi strappano di testa il berretto. In quei boschi, così dicono i vecchi, vive la kys'. Sta seduta sui rami più nascosti e lancia il suo grido selvaggio e lamentoso:

La comparazione dei due testi induce a non credere ad una casualità delle somiglianze che vi si riscontrano. Uno dei procedimenti più frequenti e tipicamente post-modernisti del romanzo di Tat'jana Tolstaja consiste nel ricorso a varie forme di citazione; perlopiù alla citazione nascosta in un contesto stilizzante molto complesso ed elaborato. Dunque, lo stile di Afanasij e alcuni dettagli esotici del suo *Choženie*, probabilmente accanto ad altre opere della letteratura antico-russa, vengono a servire non soltanto come fonte di citazioni, ma anche e soprattutto come modello per l'operazione caratterizzante del romanzo della Tolstaja, che consiste nel creare un *novojaz*, cioè un nuovo gergo immaginario composto dalla mescolanza di antico e moderno, di arcaismi (selezionati pescando dal lessico e dagli stilemi del folklore e della scrittura antico-russa) insieme a variegate parlate tipiche perlopiù degli strati bassi della società russa contemporanea (parole ed espressioni contadine, forme dialettali, slang e linguaggio della malavita, ecc.).

Cogliere nel passo summenzionato del romanzo *Kys'* una citazione nascosta appare abbastanza facile; molto meno facile è stabilire con precisione la natura del suo rapporto con il passo dell'opera antico-russa a cui fa riferimento: i due brani si differenziano enormemente per finalità narrative e orizzonti culturali. Senza dubbio uno degli elementi di questo rapporto è da ricercarsi in un atteggiamento ludico, e in qualche misura parodico della Tolstaja nei confronti della materia del proprio romanzo e, di riflesso, delle proprie fonti d'ispirazione. Tuttavia, ciò non esaurisce la questione, giacchè i giochi linguistici e di stile, comprese le stilizzazioni e le citazioni nascoste, sono indissolubilmente legati alla concezione stessa del romanzo *Kys'* e all'invenzione del suo immaginario panorama storico-culturale. Occorre quindi determinare per prima cosa in cosa consistano non i parallelismi, ma le differenze fra i due testi: la situazione che per Afanasij Nikitin e per i suoi con-

ky-ys'! ky-ys'!, ma vederla non ci riesce nessuno. Se uno prende e va nel bosco, quella gli si fionda sul collo da dietro: hop! e nella spina dorsale coi denti: chrus'! – e con l'artiglio va a tastargli la venuzza principale e gliela squarcia, e così da quell'uomo se ne esce tutto il senno» (ТОЛСТАЯ, 2002, p.7).

temporanei, destinatari del *Choženie*, appare come senza dubbio reale e veridica, non può in alcun modo essere scambiata con la realtà né dall'autrice, né dai lettori del romanzo *Kys'*. Per Afanasij l'uccello *gukuk* è reale, e altrettanto reali sono i suoi spaventosi comportamenti.²⁰ La Tolstaja scrive un'opera di fantasia, e solo il tacito patto fra autrice e lettore permette a quest'ultimo di coltivare l'illusione, limitata al momento della lettura, di rivivere qualcosa che accada per davvero, per quanto in un mondo fantastico. Il lugubre *kys'* nella realtà non esiste e di questo non può dubitare nessun lettore adulto, che peraltro potrà interpretarlo metaforicamente. In modo analogo, diverso è il rapporto fra ordinario e straordinario nelle due opere: gli ambienti descritti da Afanasij sono *meravigliosi*, perchè remoti e diversi dalla terra natia, ma pur sempre reali, mentre il mondo di *Kys'* è esplicitamente *fantastico*, e nella sua realtà possono credere solo i personaggi del romanzo stesso. Infine, nell'orizzonte narrativo di Afanasij non ci sono cesure fra autore e narratore, esattamente come tutti i fatti e soggetti da lui descritti sono assolutamente "reali", almeno nella sua visione delle cose; invece nel mondo creato da Tat'jana Tolstaja è necessaria una complessa distinzione di ruoli e di piani: dire che il mondo del suo romanzo è fantastico non è infatti sufficiente. Le relazioni di tale mondo con quello reale sono mediate e convenzionali, e si fondano su un principio di analogia che permette al lettore di accogliere la finzione di un reale parallelo e allusivo. L'implicito, ma netto straniamento dell'autore nei confronti del suo narratore permette a Tat'jana Tolstaja di creare un effetto di "sincerità" e di "ingenuità", proprie esclusivamente al narratore e al suo discorso, da cui nasce un *doppio piano* di trasmissione dei fatti narrati. Detto altrimenti: la "sincerità" del narratore assume i connotati della "ingenuità" nel momento in cui questi viene abbandonato dall'autore, che si estrania e si cela lasciando al lettore il compito di cogliere la sua presenza implicita fra le righe attraverso lo strumen-

20 Qui è opportuno richiamarsi agli studi teorici sul fantastico, e in particolare risultano utili i lavori di Jacques Le Goff sulla concezione medievale del *meraviglioso*, e quello di Rosemary Jackson sul fantastico moderno e contemporaneo, visto come sostituto della sfera tradizionale della metafisica quotidiana: LE GOFF, 1983; JACKSON, 1981, p.72-82. Vedi anche alcuni saggi di Stanislaw Lem, per es. ЛЕМ, 2009, p.113-146).

to dell'ironia e della complicità. Ciò si verifica allorchè alcuni degli agenti del testo letterario – l'autore ed il lettore – si collocano su un piano di superiorità rispetto ad altri – il narratore, il narratario e i personaggi – trovando in tal modo un contatto diretto (seppure implicito) fra loro: ne nasce un patto di complicità ironica. L'impressione di ingenuità del narratore, lasciato a nudo ad esprimere onestamente il proprio punto di vista diretto ad un narratario in tutto e per tutto simile a lui, riduce al massimo la distanza fra i due agenti posizionati al di sopra del loro piano, l'autore e il lettore: quasi dei "conspiratori", dal momento che la loro comunicazione è nascosta ed implicita, e si svolge come una sorta di codice segreto che corre tra le pieghe dell'unico discorso esplicito in atto – il discorso del narratore, in modo analogo a come in fotografia il positivo sorge dallo sviluppo del negativo.

Nasce lo *skaz*.

Tuttavia lo *skaz* non sempre e non necessariamente conduce all'ironia. I fini dello *skaz* possono essere molteplici e possono legarsi ad esigenze di *verosimiglianza*, al documentarismo, a forme espressive della *nostalgia*, a forme di *idealizzazione*, ecc. D'altra parte, l'esito di tipo ironico rimane importante, e soprattutto in un contesto culturale postmoderno è arduo raffigurarsi per lo *skaz* uno sbocco diverso dall'ironia. La stilizzazione, la citazione, tanto quella esplicita che quella nascosta, lo *skaz* fungono per i postmodernisti da arnese per decostruire la cultura e con essa qualunque forma di parola autorevole: la concezione delle cose si disfa in un gioco di forme e somiglianze fino a generare una parodia di *Weltanschauung*, mentre l'integrità degli oggetti, dei concetti e degli stili subisce la corrosione distruttiva dell'ironia: è lo *skaz* dell'epoca dello scetticismo e del relativismo.

Per certi versi, si può paragonare lo *skaz* dell'epoca postmoderna a quello della temperie modernista. Le affinità fra questi due momenti artistici si ritrovano principalmente nel fatto di accentuare entrambi l'arbitrarietà del rapporto che unisce significante e significato e in un'attenzione sovradimensionata per le questioni di forma, a volte a scapito del contenuto.

Si tratta del resto di un tema ben noto che non richiede ulteriore esplicazione.²¹ Limitiamoci dunque ad un'osservazione piuttosto concreta, prendendo ancora le mosse dal romanzo di Tat'jana Tolstaja, di cui, come ricordato sopra, una delle caratteristiche precipue è costituita da un complesso sistema di rimandi e citazioni nascoste. La probabile allusione al *Choženie za tri morja* va letta solo come uno dei tanti possibili esempi di rimandi analoghi, senza parlare del fatto che oltre ad un livello di citazioni concrete esiste il livello, non meno importante, delle assonanze stilistiche e di genere, che coinvolge l'intero bacino culturale di riferimento di un autore e consente al lettore un gioco di associazioni nel quale può rientrare una quantità ingentissima di opere letterarie e di riferimenti storici e culturali che con il romanzo in questione, nella fattispecie *Kys'*, possono non avere un legame diretto, o mantenerlo nell'ambito dell'ipotetico e del dubbio. Per fare un esempio di questo tipo ipotetico e non dimostrabile di associazioni si può riportare un racconto di Isaak Babel', *Iisusov grech* ("Il peccato di Gesù" – 1921).

Dal punto di vista della narrazione, il racconto è costruito esclusivamente secondo i procedimenti dello *skaz*, come caratteristico di molte opere di Babel'.²² L'azione si svolge in un ambiente basso e degradato; l'interpretazione delle situazioni, che sono in parte realistiche e in parte fantastiche, viene condotta da un punto di vista interno, ovvero quello di un narratore che, pur non coincidendo con alcuno dei personaggi, tuttavia condivide con tutti loro la visione del mondo e lo spazio "spirituale". Ne consegue che lo *skaz* del narratore è non soltanto una stilizzazione linguistica, costituita da un *mix* di parlata popolare e stile chiesastico semi-libresco e semi-orale, ma anche il riflesso interiorizzato dell'essere e della quotidianità dei personaggi, delle loro concezioni della vita, del loro modo di pensare che modella le particolarità del loro linguaggio:

21 Sul postmodernismo, vedi: CESERANI, 1997; ЛИПОВЕЦКИЙ, 1997; POSSAMAI, 2000; ALBERTAZZI, POSSAMAI, 2002.

22 Cf. ANDRUSZKO, 1987.

Жила Арина при номерах на парадной лестнице а Серега на черной – младшим дворником. Был промежду них стыд. Родила Арина Сереге на прощенное воскресенье двойню. Вода текет, звезда сияет, мужик ярится. Произошла Арина в другой раз в интересное положение, шестой месяц катится, они, бабьи месяцы, катючие. Сереге в солдаты идтить, вот и запятая. Арина возьми и скажи:

– Дожидаться тебя мне, Сергуня, нет расчета. Четыре года мы будем в разлуке, за четыре года мало-мало, я троих рожу. В номерах служить – подол заворотить. Кто прошел – тот господин, хучь еврей, хучь всякий. Придешь ты со службы – утроба у мене утомленная, женщина я буду сношенная, рази я до тебя досягну?

– Дийствительно, – качнул головой Серега.²³

²³Ma il livello linguistico del narratore non si esaurisce nella sfera dell'oralità e della quotidianità dei personaggi, del loro parlare "come fanno"... Nel proprio *skaz* il narratore riflette anche un altro livello, superiore a quello della quotidianità, e ciò perché nel suo narrare trova eco una specifica erudizione, una ingenua aulicità (da lui percepita come "stile alto"), una coscienza narrativa frutto della concezione popolare del "libresco" e del "letterario" che nel racconto di Babel' si modella sulle risonanze popolari dello stile e del lessico slavo-ecclesiastico in uso nelle chiese russe, dentro e fuori dalla liturgia. Nascono di qui i tratteggiamenti ingenuamente "agiografici" degli avvenimenti e del modo di agire e pensare dei perso-

23 Исаак Бабель, Иисусов грех (БАБЕЛЬ, 1989, p.189). La traduzione italiana di cui mi servo purtroppo non conserva che in minima parte le particolarità stilistiche e le equivalenze lessicali del testo originale (un tema derivato assai interessante sarebbe, d'altra parte, proprio quello della difficoltà di tradurre lo *skaz*): «Nell'albergo, la serva Irina viveva dalla parte delle camere e della scala principale; e Serega, l'aiuto-portiere, ai piedi della scala di servizio. Tra loro c'era una relazione vergognosa. E un giorno, due domeniche prima di Pasqua, Arina regala a Serega due gemelli. Viene il disgelo, le stelle splendono, il sangue del contadino si scalda. Presto Arina si trova incinta un'altra volta. I mesi d'una donna incinta corrono veloci: eccoci già al sesto. E Serega che deve andare soldato! Bell'affare. Così Arina va lì, e dice:

– No, Sergunja: stare qui e aspettarti, non c'è senso. Tu starai via quattro anni, e io, in quattro anni, mi metteranno incinta almeno tre volte. Servire nelle camere e tirar su la sottana, è la stessa cosa. Chiunque arriva, sia un ebreo, sia chiunque altro, è padrone. Tu ritorni dal servizio, e chi trovi? Una donna sciupata, dal grembo sfiorito. Andrei ancora bene, per te?

– Già, – disse Serega, abbassando la testa». – Isaak Babel', Il peccato di Gesù (BABEL' 1969, p.271; traduzione di Franco Lucentini).

naggi: «Был промежду них стыд. Родила Арина Серге на прощенное воскресенье двойню»...; «Благословил сей союз господь»...; «Выпало тебе, Арина, неслыханное на этой побитой земле, благословенна ты в женах!»...²⁴ ecc. Biblismi e arcaismi, usati fuori contesto, agiscono come una sorta di “linguaggio del sacrato”, ovvero come espressioni di un determinato gergo popolare tipico degli strati popolari più assidui nella vita parrocchiale e che finiscono per assimilare al quotidiano elementi dello slavo-ecclesiastico alla stregua di varianti stilistiche del russo; per questo, in tale “linguaggio del sacrato” gli elementi di origine ecclesiastica si intrecciano con la parlata più semplice e a volte rozza, e il risultato di tale intreccio viene percepito dal popolino come dotato di una speciale e autorevole letterarietà. Il narratore del racconto babeliano appartiene a questo orizzonte di valori e condivide con i personaggi tale tipo di coscienza linguistica (una coscienza linguistica che a suo modo separa nettamente il semplice e basso linguaggio parlato e la “elevata” parola scritta che del resto ne è un derivato), egli si identifica negli stessi valori morali, fondati su una pietà popolare assai distante dalla religiosità ufficiale e dalla cultura dei ceti alti; per questo tipo di narratore, sembra essere questa l’unica lingua (nelle sue varianti “letteraria” e “parlata”) e l’unica possibile concezione delle cose. Di nuovo nasce un effetto di straniamento, quando, di fronte al discorso internamente conchiuso e all’autoreferenzialità del sistema linguistico-culturale del narratore e dei suoi personaggi, trovano una complicità implicita gli agenti narrativi che ne sono “esclusi”, ovvero l’autore,²⁵ del tutto assente dal processo narrativo, e il lettore, attivamente impegnato nel processo di decifrazione del testo grazie al fatto di non potersi identificare con i personaggi, né di solidarizzare con il narratore, e che quindi reagisce al testo stesso decodificando la presenza e gli intenti dell’autore con l’ausilio

24 «Facevano cose sconce. Arina partori a Serëga due gemelli l’ultima domenica prima di Quaresima»...; «Benedisse Iddio questo connubio»...; «Ti è toccata, Arina, in sorte una cosa inaudita su questa percossa terra, sii tu benedetta fra la donne!»

25 Qui e altrove, per autore si intende quell’istanza narrativa che è emanazione interna, implicita o esplicita, dell’autentico autore. Cf. ШМИД, 2003, p.39-57; SCHMID, 2010, p.32-51.

dell'umorismo e dell'ironia, che scattano automaticamente nel corso di questo processo. Così, accomuna il racconto di Babel' e il romanzo della Tolstaja un medesimo procedimento. Per fare un esempio, in entrambe le opere menzionate l'atteggiamento dei personaggi (e insieme ad essi anche del narratore) nei confronti delle donne non può che essere inaccettabile per i loro autori, così come per un lettore culturalmente adeguato:

Как заснули – она на Альфреда брюхом раскаленным, шестимесячным, Серегиным, возьми и навались. Мало ей с ангелом спать, мало ей того, что никто рядом на стенку не плюет, не храпит, не сопит, мало ей этого, ражей бабе, яростной, – так нет, еще бы пузо греть вспученное и горячее²⁶

Вот, думаешь, баба: ну зачем она, баба? Щеки, живот, глазами мыргает, говорит себе чего-то. Головой вертит, губами шлепает, а внутри у ей что? Темнота мясная, кости скрипучие, кишки колечком, а больше и нет ничего. Смеется, пугается, брови хмурит – а есть ли у ей и вправду чувства какие? Мысли? А ну как она притворяется бабой, а сама оборотень болотный?²⁷

Va da sé che in entrambi i casi l'ironia (e lo *humor*, in Babel' in forma più marcata) non escludono diversi livelli di lettura, in quanto i fini della narrazione non si esauriscono nella funzione ironica o umoristica. Per esempio, è legittimo cogliere nel racconto di Babel' un accento di compassione e di intenerimento nei confronti dei suoi sventurati eroi, e insieme una polemica verso certe forme di religiosità,²⁸ mentre il romanzo della Tolstaja riflette complessivamente una critica

26 БАБЕЛЬ, 1989, p.191-192. «Dormivano da poco, quando lei si rotolò nel letto ed eccola addosso all'angelo con la sua calda pancia grossa di sei mesi, ingravidata da Serëga. Non le bastava dormire con un angelo, e che nessuno accanto a lei sputasse contro il muro, russasse e ruttasse. Non le bastava a quell'arrabbiata. No, doveva anche riscaldarsi la pancia, la sua grossa pancia già piena e bruciante!» (BABEL, 1969, p.273).

27 «Tu pensi: una femmina... e a che ti serve una femmina? Le guance, il ventre, sbatte gli occhioni, sta lì a parlare... Scuote la testa, mette in mostra i denti, ma dentro che ci tiene? Un groppo di carne, ossa scricchiolanti, budella arrotolate, niente di più. Se la ride, si prende paura, aggrotta le ciglia, ma poi ce li avrà mica davvero dei sentimenti? Delle idee? E se poi vien fuori che quella si finge soltanto che è una femmina, mentre invece è una creatura delle tenebre?» (ТОЛСТАЯ, 2002, p.53).

28 Per es., il critico Vjačeslav Polonskij vede in questo racconto un'implicita polemica con l'idea di religiosità popolare di Dostoevskij (ПОЛОНСКИЙ, 1988); mentre Czesław Andruszko identifica in alcuni racconti babeliani una "teologia negativa" (ANDRUSZKO, 1993, p.35).

severa dell'odierna società russa, nella quale si rispecchia metaforicamente la "nuova età della pietra" dipinta nel romanzo, come un'ipotesi minacciosa di imbarbarimento culturale a compimento dei processi socio-culturali innestati negli anni '90 con la caduta dell'URSS. *Humor* e ironia sono perciò strumenti funzionali ad una concezione artistica e ideologica ben precisa, e lo *skaz* ne è l'arma principale, il "cavallo di Troia" di questa lotta contro la barbarie.

Un produttivo paradosso tipico dello *skaz* consiste nel fatto che, funzionando come accentuazione artistica di autenticità e sincerità, esso genera la naturalezza più artificiale, la più costruita spontaneità. È il procedimento della ricerca della narratività immediata, del non-libresco. Per questo motivo lo *skaz* di un personaggio risulta essere al tempo stesso la sua parola e il suo mondo, di fronte al quale l'autore, con la propria lingua e cultura, "si eclissa", lasciando sul campo visuale il "nudo" discorso del narratore (e in subordine, eventualmente anche dei personaggi, come avviene nei casi riportati sinora); soltanto nelle forme oblique dell'ironia e/o dell'idealizzazione (quasi si può parlare in certi casi di mitizzazione, laddove nasce un accento nostalgico) di certe irripetibili particolarità dei personaggi portatori di un dato *skaz* e del loro cronotopo, l'autore con la sua ideologia riprende il proprio posto dominante nel sistema gerarchico del testo, e ciò avviene con la cosciente o inconscia collaborazione del lettore, che non può liberarsi dai filtri culturali che separano la sua realtà e la sua espressione della stessa, in qualche misura affini a quelle dell'autore, dalle forme di espressione della realtà percepite come *skaz*.

Lo *skaz* "nostalgizzante" si incontra in Babel' spesso, non meno dello *skaz* ironico. Se il secondo tipo è tipico soprattutto (ma non esclusivamente) dei *Racconti di Odessa*, il primo tipo caratterizza principalmente il ciclo di *Konarmija* ("L'armata a cavallo"). In Babel' l'ironia comunque non esclude mai una nota idealizzante e, viceversa, la nostalgia non è mai slegata da una sfumatura ironica. Tra gli elementi che concorrono all'unicità stilistica di *Konarmija* sta il fatto che i suoi principi ispiratori, per quanto possiamo indovinare, non vengono mai allo scoperto in forma esplicita: l'ironia mescolata alla nostal-

gia, ma anche altri sentimenti, come per esempio il terrore e la compassione, emergono nell'opera in virtù di una reazione "chimica", agente della quale è il lettore, che intercorre nel contatto con il documentarismo all'apparenza asciutto dei quadri tratteggiati dal narratore-testimone e con le dirette autorivelazioni dei personaggi: in quel *vacuum* concettuale che langue fra le azioni e le parole autorappresentative/autoaffermtorie dei personaggi, da un lato, e la reazione del lettore dall'altro, si delineano i contorni dell'ideologia dell'autore, il suo implicito punto di vista. In altre parole: dall'apparente latitanza della parola autoriale può generarsi la sensazione di un contatto non mediato fra parola/azioni dei personaggi (fra di essi va annoverato in primo luogo il narratore, interno o contiguo ai fatti) ed il lettore; e al tempo stesso proprio la "brutalità" immediata di questo contatto rende palese l'incolmabile distanza che li divide: infatti lo *skaz* è illusione di una oralità dei personaggi capace di rappresentarne l'esistere e il concepire il mondo in un determinato *hic et nunc*, e proprio per questo non può non straniare il lettore da quella realtà, da quel presente riproposto in cui lo si "convoca". Lo *skaz* del narratore non tiene in alcun conto il vero lettore, essendo rivolto esclusivamente ad un narratario a sé vicino e collocato sul suo stesso piano. È lì, in quella mancata corrispondenza di piani, che la reazione del lettore recupera la parola autoriale, ricostruendola. Il lettore funziona dunque come reagente chimico, e il plurivoco *skaz* babeliano come il liquido del presente, del trascorrere del mondo, il liquido destinato a solidificarsi soltanto per contatto con tale reagente, facendosi *Storia*. Da qui trova origine l'*epos* moderno dei racconti di *Konarmija*, con la sensazione di eterno presente fluire dei suoi personaggi, dei suoi istanti, dei suoi fatti.

Воля кругом меня полегла на поля, трава во всем мире хрустит, небеса надо мной разворачиваются, как многорядная гармонь, а небеса, ребята, бывают в Ставропольской губернии очень синие. И пасу я таким манером, с ветрами от нечего делать на дудках переигрываюсь, покада один старец не говорит мне:

– Явись, – говорит, – Матвей, к Насте.

– Зачем, – говорю. – Или вы, старец, надо мной

надсмежаетесь?

– Явись, – говорит, – она желает.

И вот являюсь.

(Жизнеописание Павличенки, Матвея Родионыча)²⁹

– Правда всякую ноздрю щекочет, – сказал Суровков, когда я кончил, – да как ее из кучи вытащить, а он бьет сразу, как курица по зерну.

Это сказал о Ленине Суровков, взводный штабного эскадрона, и потом мы пошли спать на сеновал. Мы спали шестеро там, согреваясь друг от друга, с перепутанными ногами, под дырявой крышей, пропускавшей звезды.

Я видел сны и женщин во сне, и только сердце мое, обогренное убийством, скрипело и текло.

(Мой первый гусь)³⁰

L'epica dei racconti del ciclo di *Konarmija* non appartiene al genere eroico, perlomeno nel senso tradizionale del termine, ma piuttosto a quello lirico, che sa ospitare con naturalezza la nostalgia e il senso di caducità e di inadeguatezza che spesso assalgono il narratore, e persino alcuni personaggi. A determinare tale epica è in primo luogo un utilizzo specifico dello *skaz*, con l'autonomia della parola dei personaggi e la particolare posizione del narratore, testimone e al contem-

29 И. Бабель, *Конармия* (БАБЕЛЬ, 1989, p.61-62). «La libertà mi giaceva in cerchio, nei campi, l'erba fruscava per me in tutto il mondo, i cieli si svolgevano su me come una fisarmonica a molti ventagli, ed i cieli, o ragazzi, nella nostra provincia di Stavropol' son sempre molto azzurri. E così io pascolo le mie bestie, e per non aver nulla da fare modulo la mia zampogna insieme coi venti, quando ecco un vecchio che mi viene a dire:

– Matvjej, presentati a Nastja.

– Perché? – dico, – forse voi, vecchio mio, volete burlarvi di me?

– Presentati, – dice, – essa lo desidera.

Ed ecco che io mi presento». – I. Babel', *Biografia di Matvjej Rodionyč Pavličenko* (BABEL', 1969, p.53). Traduzione di Renato Poggioli.

30 БАБЕЛЬ, 1969, p.41. «La verità salta al naso, – disse Surovov quando io ebbi finito, – ma il bello è tirarla fuori dal mucchio. Ma lui batte un sol colpo, come una chioccia nel grano...

Così parlò di Lenin Surovov, maresciallo d'alloggio dello squadrone comando. Dopo andammo a dormire in fienile. Là dormimmo in sei, riscaldandoci a vicenda, con le gambe accavallate, sotto un tetto sfondato che lasciava piover le stelle. Io sognai, e vidi femmine in sogno: ma il mio cuore, insanguinato da un delitto, gemeva e grondava». – I. Babel', *La mia prima vittima: un'oca* (BABEL', 1969, p.33).

po partecipe delle azioni, ma mai in grado di raggiungere la piena identificazione con l'ambiente nel quale è immerso, perché da esso lo separano la sua educazione, coscienza e provenienza etnica e sociale. Perciò, il lettore trova nel narratore un'eco, per quanto indiretta e quasi negata, della parola autoriale, e finisce per orientarsi sull'estraneità del narratore stesso all'ambiente descritto per fissare la propria distanza straniante. In questo modo, lo straniamento genera il mito, la spaventosa maestà della guerra da fatto storico e quasi documentaristico si trasforma in fatto mitico.

Я скорблю о пчелах. Они истерзаны враждующими армиями. На Волыни нет больше пчел.

Мы осквернили ульи. Мы морили их серой и взрывали порохом. Чадившее тряпье издавало зловонье в священных республиках пчел. Умирая, они летали медленно и жужжали чуть слышно. Лишенные хлеба, Мы саблями добывали мед. На Волыни нет больше пчел.

Летопись будничных злодеяний теснит меня неутомимо, как порок сердца. Вчера был день первого побоища под Бродами. Заблудившись на голубой земле, мы не подозревали об этом – ни я, ни Афонька Бида, мой друг. Лошади получили с утра зерно. Рожь была высока, солнце было прекрасно, и душа, не заслужившая этих сияющих и улетающих небес, жаждала неторопливых болей.

(Путь в Броды)³¹

Nella percezione del narratore, le usanze rozze e crudeli dei cosacchi, la loro mentalità per lui inconcepibile, il loro primitivismo etico, da motivo di repulsione si trasformano in uno dei tratti distintivi per la loro idealizzazione storica. Il tempo,

31 БАБЕЛЬ, 1989, p.45. «Io piango per le api. Esse sono sterminate dagli eserciti belligeranti. In Volinia non ci sono più api.

Noi abbiamo profanato portentosi alveari. Noi li abbiamo avvelenati con lo zolfo e distrutti con la polvere. Gli stracci inceneriti ammorbavano le sacrosante repubbliche delle api. Morendo, esse volavano lentamente e ronzavano adagio adagio. In mancanza di grano, noi tagliavamo il miele con le sciabole. In Volinia non ci sono più api.

La cronaca di tanti delitti quotidiani mi opprime senza requie come un vizio cardiaco. Ieri fu il giorno della prima strage nei dintorni di Brody. Fuorviati nei solchi azzurri, andavamo senza sospetto, io ed Afon'ka Bida, l'amico mio. I cavalli avevano avuto all'alba il loro grano. La segale era alta, il sole bellissimo, e l'anima, immeritevole di così splendidi e fuggevoli cieli, aveva sete di lente torture». – I. Babel', Sulla strada di Brody (BABEL', 1969, p.37).

l'epoca: raccontati dal punto di vista di questi uomini; ed è in questo l'unicità, il tratto irripetibile, il mito.³²

Allo stesso modo, se non di più ancora, viene idealizzato dall'interno, con l'ausilio dello *skaz*, il microcosmo dei contrabbandieri ebrei nei *Racconti di Odessa*. Qui avvertiamo nel narratore una contiguità con la parola autoriale, che è quindi più presente, ma ambigua: ideologicamente orientata a sostenere il cambiamento sociale ed etico imposto dal nuovo ordine sovietico, e al contempo permeata da una vena nostalgica, a momenti quasi apologetica del "vecchio ordine" banditesco; nostalgia la cui responsabilità viene però completamente addossata sul narratore, che si mantiene sempre interno a quel mondo. Così, il mondo dei *Racconti di Odessa* prende vita nella narrazione attraverso un sistema di autovalutazioni e definizioni interne che ancora una volta sono generate dalle argute finezze dello *skaz* babeliano. È dall'interno che si danno le spiegazioni che permettono al lettore di penetrare nel codice etico e comportamentale dei personaggi. Ed è dall'interno che i fatti vengono giudicati, esclusivamente dall'interno, e il lettore viene direttamente coinvolto e spinto ad entrare in quel mondo, a prenderne parte, almeno come spettatore.

И похороны состоялись на следующее утро. О похоронах этих спросите у кладбищенских нищих. Спросите о них у шамесов из синагоги, торговцев кошерной птицей или у старух из второй богадельни. Таких похорон Одесса еще не видала, а мир не увидит.

(Как это делалось в Одессе)³³

32 Sotto questo aspetto è acuta l'osservazione di Czesław Andrzejko, secondo cui «Babel' priva completamente di contenuto intellettuale il tema blokiano del popolo come portatore di valori spirituali, divenuto popolare all'epoca, per lasciare al centro dell'attenzione una sorta di massa biologica che cerca un via d'uscita nel tempo storico, che è il limite della sua esistenza. Questa peculiarità del concetto babeliano di tempo storico si lega organicamente con il piano di esposizione dello *skaz*. L'autore di Konarmija ricorre alla tecnica dello *skaz* per la voce "altrui", che riporta un punto di vista immediato sugli avvenimenti dei partecipanti del processo storico stesso» (ANDRUSZKO, 1993, p.13).

33 И. Бабель, *Одесские рассказы* (БАБЕЛЬ, 1989, p.156). «Il funerale si fece la mattina dopo; e se volete sapere come fu, chiedetelo ai mendicanti del cimitero, alle vecchie del Secondo Ospizio, o alla sinagoga dei pollivendoli kasher: funerali simili, a Odessa, non s'erano mai visti, e non si vedranno più in tutto il mondo». – I. Babel', *Gente di Odessa* (BABEL', 1969, p.160; traduzione di Franco Lucentini).

Соломончик Каплун, сын бакалейщика, и Моня Артиллерист, сын контрабандиста, были в числе тех, кто пытался отвести глаза от блеска чужой удали. Оба они прошли мимо нее, раскачиваясь, как девушки, узнавшие любовь, они пошептались между собой и стали двигать руками, показывая, как бы они обнимали Баську, если б она этого захотела.

(Отец)³⁴

Analoghe forme di mitizzazione del microcosmo della malavita urbana, di un mondo di *outsider*, si possono incontrare nel romanzo di Jorge Amado *Capitães da areia* (1937), che descrive la vita dei *meninos da rua* della città portuale di Bahia. Amado, da scrittore comunista fortemente *engagé*, non poteva ignorare gli obiettivi ed i procedimenti della letteratura sovietica, in quegli anni ormai completamente dominata dal realismo socialista. La sua difesa dei diritti e delle motivazioni dei piccoli *malandros* del romanzo, *meninos da rua* rigettati dalla società e dalle strutture socio-istituzionali, sembra ricordare il grande lavoro del pedagogista Anton Makarenko con i *besprizorniki* russi, lavoro a cui Makarenko aveva dato dignità letteraria nel celebre romanzo *Педагогическая поэма* (“Poema pedagogico”, 1933-1935). Non è del resto probabile che Amado potesse aver letto l’opera di Makarenko, che non era tradotta in portoghese. Però, gli anni ’30 erano in Brasile un’epoca di autentica “esplosione editoriale” russa (quella che il critico José Brito Broca arrivò a definire “febre de eslavismo”), estesa non solo ai classici, ma anche, per la prima volta, ai nuovi prosatori sovietici.³⁵ I giovani intellettuali di sinistra leggevano avidamente gli scrittori proletari russi, nelle mediocri traduzioni che riviste ed editori offrivano in quegli anni. In un’intervista concessa ad un settimanale sovietico nel 1972, lo stesso Amado accennava al ruolo significativo giocato dalla letteratura sovietica nella sua formazione di scrittore, e fra gli autori sovietici che

34 БАБЕЛЬ, 1989, p.160. «Salomončik Kaplun, il figlio del droghiere, e Monja l’Artigliere, figlio del contrabbandiere, erano tra quelli che cercavano di distogliere gli occhi dallo splendore della gloria altrui. Passarono davanti a Baska bisbigliando tra loro, ancheggiando come ragazze che hanno imparato l’amore, e mostrando col gesto come avrebbero abbracciato la piccola Baska, se la piccola Baska ne avesse avuto voglia». – I. Babel’, *Il padre* (BABEL’, 1969, p.164. Traduzione di Franco Lucentini).

35 GOMIDE, 2011, p.436.

avevano influenzato la coscienza dei giovani brasiliani della sua generazione rammentava il nome di Babel':

Моя жизнь писателя началась в тридцатых годах... когда стала разрываться железная блокада – блокада клеветы, которой реакционные, ретроградные правительства пытались скрыть правду об СССР. В ту пору в Бразилии появились первые переводы произведений первой великой фазы советской литературы. Я говорю о книгах Серафимовича («Железный поток»), Фадеева («Разгром»), Бабеля («Конармия»)... если вспомнить по меньшей мере трех авторов и три произведения, нашедшие большой отклик в то время, уже не говоря о величайшем, неизмеримом влиянии Максима Горького, первого учителя моего поколения, а также о других советских литераторах тех лет. В огромной степени их книги воздействовали на тогдашних молодых бразильских писателей – определили, так сказать, путь создания литературы, обращенной к проблемам народа, к поискам решения этих проблем. Все мы чем-то обязаны советской литературе того времени, рожденной в пламени революционных событий, в гражданской войне, – литературе плоти и крови, живой, свободной, бессмертной³⁶.

36 ДАШКЕВИЧ, 1972, p.15. «La mia vita di scrittore iniziò negli anni '30... quando cominciò a squarciarsi il ferreo sbarramento: lo sbarramento delle calunnie con cui governi reazionari e retrogradi tentavano di nascondere la verità sull'URSS. A quel tempo in Brasile apparvero le prime traduzioni di opere della prima grande fase della letteratura sovietica. Parlo dei libri di Serafimovič (Il torrente di ferro), Fadeev (La disfatta), Babel' (L'armata a cavallo)... per ricordare perlomeno tre autori e tre opere che ricevettero grande risonanza a quel tempo, senza poi parlare dell'enorme, incommensurabile influsso di Maksim Gor'kij, il primo maestro della mia generazione, e ancora di altri letterati sovietici di quegli anni. I loro libri influenzarono enormemente i giovani scrittori brasiliani di allora, determinarono, per così dire, il cammino per la creazione di una letteratura rivolta ai problemi del popolo, ai tentativi di risolvere quei problemi. Tutti noi siamo in qualche modo debitori alla letteratura sovietica di quel tempo, nata nell'avvampare degli avvenimenti rivoluzionari, nella guerra civile, una letteratura di carne e sangue, viva, libera, immortale». Cf. un'altra testimonianza di Amado, tratta da un recente saggio di Eduardo de Assis Duarte: «Em 1931 entrei para a Faculdade de Direito, no Rio de Janeiro, e aí começo a ter meus primeiros contatos com intelectuais e estudantes de esquerda. Logo estava militando na juventude comunista. Nutria um grande entusiasmo pela Revolução de 1918 e, embora não tivesse um conhecimento palpável, era extremamente sectário naquele momento. Tudo para mim era a Rússia, a Revolução Russa, a literatura russa. Meus livros Cacau e Suor foram fortemente influenciados pelos romances da primeira fase da Revolução, fase romântica e de uma grande força criadora, com A derrota, de Fadeiev, A torrente de ferro, de Serafimóvitch, A cavalaria vermelha, de Bábel, As doze cadeiras, de Ilf e Pietrov, os primeiros romances de Ehreburg, enfim, obras ao mesmo tempo inovadoras e críticas dos erros cometidos. Muitos desses escritores foram depois

La testimonianza di Amado, viziata dal suo venire *a posteriori* e dal propagandismo sovietico, andrebbe meglio verificata attraverso un confronto più approfondito con altre fonti e con studi specifici sullo scrittore brasiliano e sulla sua epoca,³⁷ ad ogni modo, essa sembra indicativa di una sua indipendenza artistica (stante la dipendenza ideologica) nei confronti dei dettami assai rigidi del realismo socialista, e del fatto che lo *skaz* babeliano potesse costituire un modello di libertà narrativa straordinaria e controcorrente anche per un autore ideologicamente allineato alla politica sovietica. Sarebbe quindi importante potere verificare se nello scrivere i suoi *Capitães da areia* Amado fosse a conoscenza dei *Racconti di Odessa*, con i quali il suo romanzo presenta non poco in comune. Le analogie qui non si limitano agli ambienti in cui le opere si svolgono, Odessa e Bahia, due importanti città portuali, pittoresche, chiassose e multiculturali, nelle quali banditi e contrabbandieri costituivano una sorte di società speciale con regole e usanze proprie e indipendenti, e si servivano di codici linguistici, culturali ed etici interni. I parallelismi sono interessanti già a questo livello, che tuttavia precede ogni questione inerente alle strategie narrative dei due scrittori. E invece è proprio in rapporto ad alcune di queste strategie che i parallelismi diventano particolarmente produttivi per un'analisi comparata. Amado conduce il proprio lettore nel cuore stesso

liquidados pelo Stálin» (DUARTE, 1996, p.274).

37 A questo proposito, vedi GOMIDE, 2011, p.436-443. Le assicurazioni di Amado sulla fondamentale importanza della letteratura sovietica su quella brasiliana, per quanto significative, appaiono esagerate rispetto a quanto effettivamente il panorama culturale brasiliano degli anni '30 potesse offrire. Un unico articolo, a quanto risulta, fu dedicato in quegli anni a Babel', mentre la prima traduzione portoghese di *Konarmija*, che porta proprio il nome di Jorge Amado (ma è forse da attribuire ad altro traduttore, cf. GOMIDE, 2008), risale soltanto al 1945: come riporta Bruno Barretto Gomide, il nome di Babel' «despontou por aqui na década de trinta, em meio a uma embaralhada de citações de nomes. Nas poucas referências que lhe eram feitas, Bábel foi apresentado como um inequívoco exemplo da nova literatura soviética. A *Revista Acadêmica*, por exemplo, no número de julho de 1935, trazia um informe intitulado "Os escritores revolucionários nos falam de si mesmos: I. Babel e Boris Pilniak". Um "falar" de tons bastante ambíguos, diga-se, dado o ambiente do primeiro congresso dos escritores soviéticos, realizado um ano antes, e no qual Bábel se valeu de sofisticados circunlóquios para explicar o porquê de, afinal, não se manifestar artisticamente. O percurso continuou de forma mambembe em meados dos anos quarenta, quando apareceu uma tradução de *A Cavalaria Vermelha* atribuída de modo duvidoso a Jorge Amado» (GOMIDE, 2008).

del microcosmo dei suoi piccoli *capitães da areia*, servendosi della loro lingua, guardando il mondo dal loro punto di vista, in una parola, creandone lo *skaz*. Nel romanzo, va detto, è sempre presente e dominante un narratore onnisciente abbastanza tradizionale, che commenta razionalmente i fatti ed i pensieri dei suoi eroi dal punto di vista di una persona istruita il cui obiettivo è essenzialmente educativo ed ideologico: puntare il dito sul problema e mostrare alla società quale possa essere la sua concreta soluzione. I bambini di Amado hanno bisogno di affetto, di istruzione e di una funzione sociale riconosciuta: se la società smetterà di perseguirli e li accoglierà nel suo grembo, la salvezza sociale di questi minori diventerà possibile. Fin qui possiamo riconoscere l'*engagement* quasi realsocialista di Amado; ma il suo slancio educativo non gli impedisce né di servirsi magistralmente dello *skaz*, che crea lo sguardo dall'interno dei suoi piccoli eroi, né di dare vita ad alcuni momenti profondamente lirici, nei quali la vita dei *capitães da areia*, – libera, solidale, governata da un singolare bisogno di giustizia, – si colora di autentica poesia. Il narratore stesso è un osservatore non neutrale, e in questi momenti si lascia coinvolgere completamente dall'ambiente dei *capitães da areia*, fino al punto di discendere dal suo punto altolocato e onnisciente di osservazione per fondersi con il microcosmo dei suoi osservati, ora in un impeto di lirismo, ora in flusso di coscienza nel quale si riflette e si dilata pienamente il punto di vista dei bambini.³⁸

Os Capitães da Areia olham a mãezinha Dora, a irmãzinha Dora, Dora noiva, Professor vê Dora, sua amada. Os Capitães da Areia olham em silêncio. A mãe-de-santo Don'Aninha reza oração forte para a febre que consome Dora desaparecer. Com um galho de sabugueiro manda que a febre se vá. Os olhos febris de Dora sorriem. Parece que a grande paz da noite da Bahia está também nos seus olhos.³⁹

Il narratore riproduce spesso nel suo discorso, mescolandoli alla propria parola colta e letteraria, anche il linguaggio, il lessico e il punto di vista della popolazione afro-americana e

³⁸ A momenti il narratore accenna alla propria infanzia, come a sottintendere un suo passato di *capitão da areia*.

³⁹ AMADO, 2010, p.225.

meticciata della città brasiliana, con le sue credenze, superstizioni e divinità, e più in generale, con la sua metafisica non-europea:

Contam no cais da Bahia que quando morre um homem valente vira estrela no céu. Assim foi com Zumbi, com Lucas da Feira, com Besouro, todos os negros valentes. Mas nunca se viu um caso de uma mulher, por mais valente que fosse, virar estrela depois de morta. Algumas, como Rosa Palmeirão, como Maria Cabaçu, viraram santas nos candomblés de caboclo. Nunca nenhuma virou estrela.⁴⁰

Omolu mandou a bexiga negra para a cidade. Mas lá em cima os homens ricos se vacinaram, e Omolu era um deus das florestas da África, não sabia destas coisas de vacina. E a varíola desceu para a cidade dos pobres e botou gente doente, botou negro cheio de chaga em cima da cama [...]. Mas como Omolu tinha pena dos seus filhinhos pobres, tirou a força da bexiga negra, virou em alastrim, que é uma bexiga branca e tola, quase um sarampo.⁴¹

In simili momenti il narratore cessa di essere il cronista onnisciente e al posto della narrazione tradizionale compare un'esperienza dall'interno delle vicende e delle sensazioni dei personaggi, senza filtri, direttamente dal loro punto di vista.

Quello di Amado non è di certo un esempio isolato nella letteratura brasiliana (ma altrettanto proficuo sarebbe pescare nelle letterature dell'America ispanofona e in quella anglofona nordamericana): l'attitudine allo *skaz* appare infatti più che naturale per letterature che sono espressione di culture multietniche e meticciate, nelle quali le varianti di gerghi, dialetti e parlate assumono rilevanza non soltanto sociale, ma anche storica e mentale. In più, il Novecento ha fatto del punto di vista una questione centrale della prosa, e la figura del narratore assume connotati estremamente variegati. Così, per esempio, il punto di vista soggettivo di un narratore postumo che si racconta in prima persona (in una forma non dissimile dall'"anti-confessione" dell'*Uomo del sottosuolo* dostoevskiano) è l'espedito narrativo delle *Memórias Póstumas de Brás Cubas* di Joaquim Maria Machado de Assis (1881), opera che anticipa molti aspetti delle letterature latino-americane

40 *Ivi*, p.231.

41 *Ivi*, p.149.

del Novecento. Ma un esempio principe che si potrebbe trarre dalla letteratura brasiliana del Novecento per rintracciare un utilizzo importante dello *skaz* è quello del *Grande Sertão: Veredas* di João Guimarães Rosa (1956), dove il racconto in prima persona avviene in una forma anti-letteraria e in una lingua socialmente e geograficamente connotata: nella narrazione di Riobaldo sono presenti tutte le sette condizioni dello *skaz* richieste da Wolf Schmid nel descrivere il procedimento:

Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. Alvejei mira em árvore, no quintal, no baixo do córrego. Por meu acerto. Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade. Daí, vieram me chamar. Causa dum bezerro: um bezerro branco, eroso, os olhos de nem ser se viu; e com máscara de cachorro. Me disseram; eu não quis avistar. Mesmo que, por defeito como nasceu, arrebitado de beiços, essa figurava rindo feito pessoa. Cara de gente, carão de cão: determinaram era o demo. Povo prascóvio. Mataram. Dono dele nem sei quem for. Vieram emprestar minhas armas, cedi. Não tenho abusões. O senhor ri certas risadas... Olhe: quando é tiro de verdade, primeiro a cachorrada pega a latir, instantaneamente depois, então, se vai ver se deu mortos. O senhor tolere, isto é o sertão. Uns querem que não seja: que situado sertão é por os campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucaia. Toleima. Para os de Corinto e do Curvelo, então o aqui não é dito sertão? Ah, que tem maior! Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade.⁴²

La lingua e le modalità di espressione diventano creazione di un particolare mondo nei confronti del quale la lingua standard, portatrice di una visione universale delle cose, sarebbe inadeguata. Il mondo del Grande Sertão nasce in primo luogo dalla lingua che lo modella nel racconto di Riobaldo. Altri sono i concetti rispetto al mondo comunemente accettato dal lettore. Non a caso Riobaldo si rivolge con insistenza al suo narratario, il contatto è richiesto ed esplicito, e coinvolge non un lettore, ma un ascoltatore, come osserva il critico Márcio Seligmann-Silva:

42 GUIMARÃES ROSA, 2001, p.23-24.

O senhor a quem ele se dirige é uma construção complexa e essenziale na situação testimonial e confessionale. Trata-se de um “outro” a quem ele se dirige. Este outro vai tornare-se testimonia secundária das histórias. Daí a espressione recorrente na punteggiatura do testo, quando o narratore se volta para este senhor e afferma: “Mire veja”. Nós todos estamos mirando e vendo, traduzindo o teatro de palavras em immagini. Toda confessione deve voltar-se para una outra persona [...]. Este senhor é descritto como molto istruído, como alguém do sexo maschile e paziente. A matéria do libro, a memória de Riobaldo, é apresentada a este ouvinte paziente de modo não lineare. Trata-se da apresentação e simultânea costruzione de um *espaço mnemônico intenso*, sem começo ou fim, com una temporalidade apenas parzialmente cronológica e molto mais emozionale.⁴³

Il narratore crea un mondo in cui passato, presente e futuro coincidono in un presente a-storico, il presente della memoria e del narrare, che è rivivere la realtà e starci nel mezzo, in uno spazio che non parte da premesse e non attende un giudizio conclusivo e risolutivo: «Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia».⁴⁴ In questa considerazione di Riobaldo possiamo focalizzare forse l'aspetto essenziale dello *skaz*, quello più necessario e caratteristico: la funzione del presente, eterno ma fluido, non cristallizzato in un meccanismo storico e ordinato di cause-effetti.

Sicché, una delle funzioni maggiori dello *skaz* consiste nel creare nel lettore l'illusione di poter fare esperienza diretta della vita “reale”, in un suo specifico luogo e momento, con quel particolare colorito, di potere entrare nel sistema circoscritto dei personaggi “come uno di loro” (in russo sarebbe «как свой»), e di sentirsi messo a parte del loro intimo codice di comportamento e di espressione. Questa illusione è tanto più attraente quanto più è ampia la separazione culturale, linguistica e cronologica fra il lettore e i personaggi (non a caso, lo *skaz* si presta ad attacchi e tende a suscitare diffidenze e scetticismo soprattutto da parte di quei lettori che, condividendo

43 SELIGMANN-SILVA, 2009.

44 GUIMARÃES ROSA, 2001, p.80.

almeno in parte le coordinate linguistico-culturali dei personaggi, possono rilevarne l'aspetto artefatto e innaturale: per il lettore di origine contadina lo *skaz* può apparire un artificio innaturale e falso, mentre il lettore colto lo percepisce come naturalezza e verità contadina⁴⁵). Nel fissare un determinato segmento di spazio-tempo, lo *skaz* di solito riflette usanze e situazioni del passato, e in tal modo sprigiona un sentimento di nostalgia per ciò che non può più tornare, persino quando si parla di epoche infauste e di strati di popolazione che vivevano in condizioni di miseria, non certo meritevoli di essere rivissute.

Quando invece si rivolge all'attualità, lo *skaz* può a volte ricordare certe forme di giornalismo moderno, soltanto con obiettivi e procedimenti differenti. Sotto questo aspetto ha senso domandarsi se un equivalente moderno dello *skaz* non sia la maniacale messa in scena, perlopiù televisiva, della vita quotidiana, per esempio nelle vesti del *reality show*, o, in una variante assai più nobile, in quei film documentari che ricorrono ad una camera inserita dentro all'azione, facendone una sorta di soggetto-testimone interno e in movimento. L'obiettivo rimane essenzialmente uguale: produrre un'illusione di realtà, fissare il presente. La variante più primitiva di questa ricerca di "sincerità", "autenticità" e "ingenuità" è forse quella delle *candid cameras*, che producono un effetto straniante sullo spettatore: infatti, grazie all'occhio nascosto della camera lo spettatore accoglie quanto sta avvenendo "per davvero" davanti ai suoi occhi *con ironia*, poiché la primitiva comicità della situazione esclude di per sé una sua autoidentificazione e solidarietà con le "vittime" della situazione stessa. Al contrario, lo spettatore si identifica con la camera, ovvero con l'agente che marchinge la situazione scabrosa e attende nascosto di poterne osservare l'andamento: più o meno come il lettore attua un patto implicito con l'autore, quando questi si è eclissato dalla narrazione lasciando campo libero alla voce

45 Proprio su questo aspetto verteva la famosa polemica fra Dostoevskij e Leskov a proposito della lingua di espressione dei loro personaggi: una lingua socialmente e lessicalmente indifferenziata per i personaggi di Dostoevskij, una lingua parcellizzata in molteplici varianti di *skaz* dialettale e gergale per quelli di Leskov.

“non filtrata”, cioè allo *skaz*, dei personaggi. Coticchè, a seconda della posizione occupata dalla parola autoriale, lo *skaz* è in grado di avvicinare o allontanare enormemente il lettore, da un lato dai personaggi, dall’altro lato dal narratario.

Partiti per quest’analisi dal richiamo ad un testo antico-russo, con l’esempio delle *candid cameras* e dei *reality shows* sembra di potere ora approdare di nuovo ad un analogo livello di ingenuità narrativa. E se così fosse davvero, ci troveremmo di fronte ad una sorta di fine tragicomica della cultura, almeno in quelle forme in cui noi la riconosciamo. Fortunatamente, il ritorno alla “ingenuità primordiale”, come ci dimostra anche lo *skaz*, è possibile soltanto nella forma di una ingenuità costruita e artefatta, e quindi finisce per esserne l’opposto. Questi ultimi esempi allora non riguardano altro che delle semplificazioni estreme, tipiche della odierna cultura di massa, nelle quali, come avviene con lo *skaz*, si manipolano i concetti di verità e di autenticità, con finalità che non sono artistiche e poco hanno a che vedere con i capolavori letterari a cui ci si è accostati in questo saggio.

Referências bibliográficas

ALBERTAZZI, Silvia, POSSAMAI, Donatella (ed. by). *Postmodernism and postcolonialism*. Padova: Il Poligrafo, 2002. AMADO, Jorge. *Capitães da areia*. Alfragide: Leya, 2010.

ANDRUSZKO, Czesław. *Сказ в повести и романе 20-х годов (Л. Леонов, И.Неверов, И. Бабель)*. Poznań: UaM, 1987.

ANDRUSZKO, Czesław. *Жизнеописание Бабея Исаака Эммануиловича*. Poznań: UaM, 1993, p.35.

BABEL', Isaak. *L'armata a cavallo e altri racconti*. Torino: Einaudi, 1969.

BACHTIN, Michail. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*. Torino: Einaudi, 1969.

_____. *Estetica e romanzo*. Torino: Einaudi, 1979, p.83-230.

CESERANI, Remo. *Raccontare il postmoderno*. Torino: Bollati Boringhieri, 1997.

DI SALVO, Maria. "Ancora sullo skaz di Leskov". In Id., *Italia, Russia e mondo slavo. Studi filologici e letterari*, a cura di A. Alberti [et alii] Firenze: Firenze University Press, 2011.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

EJCHENBAUM, Boris. "L'illusione dello skaz". In: *Sguardo mobile*, 2010, <http://www.sguardomobile.it/spip.php?article311>

GOMIDE, Bruno. "Isaac Babel, mestre di frammento". In *Estadão*, 13 de dezembro 2008, <http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,isaac-babel-mestre-do-fragmento,293465,0.htm>

_____. *Da estepe à Caatinga. O romance russo no Brasil (1887-1936)*. São Paulo: edusp, 2011.

GUIMARÃES ROSA, João. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.

HOLQUIST, Michael. "Glossary". In BACHTIN, Michail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

JACKSON, Rosemary. *Fantasy: The literature of subversion*. London-New York: Taylor & Francis, 1981.

LE GOFF, Jacques. *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*. Bari: Laterza, 1983.

LYNCH, Paul. "Not trying to talk alike and succeeding: the authoritative word and internally-persuasive word in *Tom Sawyer* and *Huckleberry Finn*". *Studies in the Novel*. Denton: University of North Texas, Vol.38, No.2, 2006, p.172-186.

NIKITIN, Afanasij, *Il viaggio al di là dei tre mari*, a cura di Carlo Verdiani. Firenze: Le Monnier, 1963.

ODGEN, J. Alexander. "The impossible peasant voice in Russian culture: stylization and mimicry". *Slavic Review*. Champaign (IL): University of Illinois, vol.64, no.3, 2005, p.517-537.

POSSAMAI, Donatella. *Che cos'è il postmodernismo russo? Cinque percorsi interpretativi*. Padova: Il Poligrafo, 2000.

SCHMID, Wolf. *Narratology: An Introduction*. Berlin-New York:

de Gruyter, 2010.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "Grande Sertão: Veredas como gesto testemunhal e confessional". *Alea: Estudos neolatinos*. Rio de Janeiro, vol.11, no.1, Jan./June 2009, http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2009000100011&script=sci_arttext#nt4.

TAMASI, Susan. "Huck doesn't sound like himself": consistency in the literary dialect of Mark Twain". *Language and Literature*. London: Sage, 2001, vol.10, No.2, p.129-144.

TITUNIK, Irwin Robert. *The Problem of "Skaz" in Russian Literature*. Berkeley: University of California, 1963.

VINOGRADOV, Viktor V. *Stilistica e poetica*. Milano: Mursia, 1972.

БАХТИН, Михаил М. *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва: Советская Россия, 1979а.

_____. *Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство, 1979б.

БАБЕЛЬ, Исаак Э. *Избранное*. Москва: Изд. Всесоюзного заочного политехнического ин-та, 1989.

ВИНОГРАДОВ, Виктор В. *Проблема сказа в стилистике. Поэтика. Временник Отд. слов. искусств. Гос. ин-та истории искусств, Ленинград, 1926, № I (ristampa: ВИНОГРАДОВ, Виктор В. О языке художественной прозы. Москва: Наука, 1980)*.

ДАШКЕВИЧ, Юрий. "Певец народа. К 50-ию Ж. Амаду". *Литературная газета*. Москва, 23 августа 1972 г., p.15 (prima ed. in *Труд*. Москва, 10 августа 1962).

ЛЕМ, Станислав. *Мой взгляд на литературу*. Москва: Аст, 2009, p.113-146.

ЛИПОВЕЦКИЙ, Марк. *Русский постмодернизм: очерк исторической поэтики*. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1997.

ПОЛОНСКИЙ, Вячеслав. "Бабель". In ID. *О литературе*. Москва: Советский писатель, 1988.

ТОЛСТАЯ, Татьяна. *Кысь*. Москва: Подкова, 2002.

ТЫНЯНОВ, Юрий Н. "Литературное сегодня". In ID. *Поэтика. Теория литературы. Кино*. Москва: Наука, 1977, p.150-166 (prima ed.: *Русский современник*, 1924, № 1, p. 292-306).

Хождение за три моря Афанасия Никитина. Ленинград: Наука, 1986.

ШМИД, Вольф. *Нарратология*. Москва: Языки славянской культуры, 2003. ЭЙХЕНБАУМ, Борис М. "Иллюзия сказа". *Книжный угол*, 1918, № 2, p.10-13 (ristampato in ID. *Сквозь литературу*. Ленинград: Academia, 1924, p.152-156).

_____. "Как сделана *Шинель* Гоголя". *Поэтика*. Петроград, 1919.

_____. "Лесков и современная проза". In ID. *Литература: теория, критика, полемика*. Ленинград: Прибой, 1927 (la prima pubblicazione del saggio è del 1925).