



Università
Ca' Foscari
Venezia

Dottorato di ricerca in Lingue Culture e Società

Indirizzo: Studi dell'Europa Orientale

Scuola di dottorato in Lingue Culture e Società

Ciclo XXIII

(A.A. 2010 - 2011)

La produzione poetica in lingua russa nell'Uzbekistan post-sovietico.

La scuola di Taškent.

SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE DI AFFERENZA: L – LIN/21

Tesi di dottorato di Boscariol Federica, matricola 955512

Coordinatore del Dottorato

Prof. Villari Enrica

Tutore del dottorando

Prof. Rizzi Daniela

Introduzione

Il presente lavoro è dedicato all'opera della Taškentskaja Poetičeskaja Škola, un gruppo di giovani poeti russofoni originari dell'Uzbekistan, che ha intrapreso la propria attività artistica nella seconda metà degli anni Novanta. La loro maturazione artistica ha avuto luogo in un periodo particolarmente delicato per la storia della Russia, che ha visto il crollo dell'Unione Sovietica e la nascita di un nuovo assetto sociopolitico per le ex repubbliche sovietiche dell'Asia centrale. Tale mutamento ha comportato uno sconvolgimento delle coordinate di riferimento di questi autori, e ha mutato profondamente la loro idea di patria e il loro senso di appartenenza non solo nazionale, ma anche culturale. Li ha inoltre costretti a misurarsi in modo profondamente dialogico con il canone letterario russo, del quale utilizzano il medium linguistico, seppure con alcune peculiarità che la presente analisi tenterà di evidenziare.

In una prima sezione del testo si fornirà una breve presentazione dei tre poeti fondatori della Taškentskaja Poetičeskaja Škola (Taškola), che introdurrà non solo coordinate biografiche relativi a Sandžar Janyšev, Vadim Muratchanov e Evgenij Abdullaev (Suchbat Aflatuni), ma offrirà alcuni spunti introduttivi sulla loro poetica, e sarà occasione per tracciare un profilo di ciascuna personalità artistica.

Una seconda sezione dell'opera è dedicata all'analisi delle pubblicazioni collettive della Taškola: in primo luogo l'almanacco in cinque volumi *Малый Шелковый Путь* (*Malyj Šelkovyj Put'*), del quale si fornirà una descrizione dettagliata, che evidenzia non solo le peculiarità dell'opera dei tre autori che costituiscono il nucleo della scuola, ma anche dei contributi dei loro sodali. Se è vero che questo tipo di analisi corre il rischio di sviare l'attenzione del lettore da quello che è il nucleo della Scuola di Taškent, non solo per il ruolo di questi tre poeti, ma anche per il loro indubbio valore artistico, ritengo che una descrizione dettagliata degli almanacchi che dia

preciso conto del loro contenuto sia doverosa, poiché rispecchia il progetto della troika fondatrice della scuola. La necessità di trasferire nel presente studio il contenuto dell'opera in modo particolareggiato è dovuta inoltre alla difficile reperibilità di questi testi.

Un ultimo capitolo di questa seconda sezione è dedicato al volume *Анор-Гранат* (*Anor-Granat*), un'antologia bilingue, russa e uzbeka, pubblicata nel 2008, nella quale si può agevolmente trovare testimonianza dell'interesse di questi autori per la produzione artistica uzbeka contemporanea. Nell'analisi di questo testo, nel quale solo Suchbat Aflatuni pubblica alcune proprie liriche, i poeti della Taškola si cimentano con la traduzione delle liriche di alcuni tra i più noti poeti uzbeki. Parte dell'analisi sarà costituita da un approfondimento sulla loro opera di traduzione, svolto con l'aiuto di Giampiero Bellingeri, che mi ha guidato nella traduzione del testo originale e nella disamina delle scelte formali compiute dai traduttori.

Infine un'ultima sezione è dedicata ad un approfondimento teorico: valuterò se sia possibile e lecito tentare di osservare la produzione di questo gruppo di poeti, nati e cresciuti anche artisticamente in una ex colonia dell'impero russo prima e dell'Unione Sovietica poi, attraverso la lente degli Studi Postcoloniali. Il capitolo evidenzierà gli elementi in comune tra queste opere e la letteratura delle ex colonie, ma, a dispetto della coincidenza indubbia di alcuni fattori storici ed artistici, tenterà anche di mettere in luce le peculiarità di questo mondo, sfruttando le caratteristiche della poetica di questi autori che l'analisi testuale dei precedenti capitoli sarà servita ad evidenziare.

La Taškentskaja Poetičeskaja Škola

La Scuola Poetica di Taškent nacque ufficialmente con la prima pubblicazione collettiva di questo gruppo di autori uzbeki russofoni, nel 1999, ma le sue radici risalgono ai primi anni Novanta, quando avvenne l'incontro tra i tre poeti fondatori, Vadim Muratchanov, Evgenij Abdullaev e Sandžar Janyšev. Fautore di questo sodalizio fu proprio quest'ultimo, di certo il più prolifico nella propria produzione poetica, e instancabile organizzatore dell'attività della scuola. Ricorda Muratchanov:

С Санджаром Янышевым я познакомился в 1991 году. С Сухбатом Афлатуни – пару лет спустя, на музыкально-литературном вечере, который устраивал Санджар. Мы вместе учились в Ташкентском университете. Выступали на вечерах, делились написанным, отмечали праздники, ездили в горы. Дружба стала перерастать в сотрудничество в 1999 году. [...]Тогда же, осенью 1999-го, мы с Санджаром Янышевым приняли участие в Первой московской биеннале поэтов, где заявили о существовании Ташкентской поэтической школы.¹

La principale opera collettiva della Taškola fu l'almanacco *Малый Шелковый Путь*, di cui uscirono cinque numeri, dal 1999 al 2004; ad esso seguì una raccolta bilingue di poeti uzbeki, *Анор-Гранат*, edita nel 2008. All'interno di queste opere i tre autori che costituiscono il nucleo di questo movimento sono affiancati da altri poeti, legati alla scuola in molteplici modi: alcuni di essi furono ospiti occasionali delle raccolte redatte dai

¹ Confronta mail in data 23 agosto 2011. Ecco come Abdullaev ricorda la trasformazione di questa amicizia in un progetto letterario:

“Так что вначале никакой концепции не было; была дружба трех стихотворствующих людей, потом из этой дружбы выросла «школа», потом книжка: «почитайте, это мы». Книжку я в том же 99м свозил в Москву, пришли люди, мы с Санджаром выступили, почитали из книжки себя и Вадима. Слышу, как Корецкий московский поэт, он тогда издавал альманах *Окрестности* говорит рядом кому-то: *Малый шелковый путь* название, подходящее, скорее, для поэтического семинара или альманаха... Но на альманах мы и тогда не замахивались. А в 2000м году, летом, както вдруг назрело. Санджар как раз в Ташкенте был, сели мы такой трехглавой гидрой: Вадим, Санджар, я, стали тексты ташкентских авторов просматривать. Стихи разных поэтов, в основном уже эмигрировавших из Ташкента.” (<http://www.tashpoetry.ru/press3.html>).

taškol'niki, altri collaborarono con la scuola più attivamente, riproponendo le proprie liriche o contributi in prosa in diversi numeri di *Malyj Šelkovyj Put'* (*MŠP*), come fecero Michail Knižnik e Vlad Sokolovskij.

Nel 2001, anno in cui la pubblicazione di *MŠP* divenne, a detta di Muratchanov, più professionale, e nel quale il gruppo organizzò anche un festival di poesia nella città natale, “Ташкентский Открытый Фестиваль Поэзии”, la Taškola pubblicò sulle pagine di “Арион” il proprio manifesto, *О русской узбекской поэзии*².

Il saggio porta le firme di Janyšev, Aflatuni, Muratchanov e Knižnik, e chiarisce sia l'atteggiamento dei poeti nei confronti della terra uzbeka e di quella russa, sia il loro rapporto con la tradizione culturale russofona che li precede, ovvero la Scuola di Fergana, che tanto peso avrà in seguito nella produzione dell'almanacco. I membri della Scuola di Taškent si mostrano perfettamente consapevoli del debito nei confronti di questo movimento letterario, che contribuì in modo notevole alla rinascita della poesia russofona uzbeka, grazie anche alla stretta collaborazione con “Звезда Востока”, rivista della quale Sabit Madaliev, uno tra i principali esponenti della Scuola di Fergana, fu per anni direttore. Tale riconoscenza si associa tuttavia alla necessità di tracciare dei limiti al legame con il movimento che fa capo a Madaliev, Chamdam Zakirov e Šamšad Abdullaev; nel fare ciò la Taškola cerca di definire i propri tratti caratteristici, la propria poetica, con un approccio nei confronti della propria opera che risulta forse eccessivamente schematico, ma è comprensibile data la volontà di questi giovani artisti di ritagliarsi uno spazio che sia esterno all'ombra protettiva, ma schiacciante, della Scuola di Fergana:

С творчеством поэтов “Ферганской школы” в России кое-кто уже знаком. Ее представители опираются на традиции западноевропейского верлибра, сохраняя при этом в своих произведениях восточную медитативность и визионарность.

² С. Янышев, С. Афлатуни, В. Муратханов, М. Книжник, *О русской узбекской поэзии*, «Арион», №3, 2001, pp. 107-108. Il testo è seguito da alcune liriche inserite nei primi due volumi dell'almanacco.

Однако узбекская русская поэзия — это не только ферганцы. Так же как журнал “Звезда Востока” — не единственный огонек над пространством вымирающей в последние годы в Узбекистане русской словесности.

Сегодня мы заявляем о существовании *Ташкентской поэтической школы*.

В чем ее своеобразие?

Прежде всего, в углубленном — “детском” — восприятии ткани пространства и времени, когда рамки каждого предмета, каждого мгновения раздвигаются до громадности. Отсюда — особая, метафизическая, “вещность” и камерность изображения.

Авторам Ташкентской школы присуще обостренное чувство прошлого, индивидуальной истории, поэтизация детства, стремление если не обратить время вспять, то, по крайней мере, осмыслить утраченное.

Объясняется это тем, что для жителей союзной периферии (особенно для “азиатского подбрюшья”) распад империи, хотя и проходил с некоторой оглядкой на бывшего “старшего брата”, сопровождался более резкой, нежели в центре, сменой идеологии и коренными переменами в культурном и языковом пространстве. Можно говорить о почти вещественном — шагреневом — исчезновении родины в привычном ее качестве.

Малая родина поэта — последнее, что ему остается, но и она понемногу вытекает сквозь образовавшуюся брешь. Не поэт в данном случае эмигрирует из родной страны — она покидает его, словно почва, уходя из-под ног. [...]

Еще одно отличие Ташкентской и Ферганской школ — “пейзаж за окном”. Подобно тому, как эллинистический глинобитный Ташкент — так называемый “старый город” — все больше уступает современным сейсмоустойчивым постройкам, антураж в творчестве ташкентских поэтов преимущественно городской: на смену кишлакам и предгорьям приходит среднеазиатский мегаполис. Точно так же вместо рассчитанных на глубокое дыхание верлибрических оползней — сформованные метрические строфы, создающие тесноту стихового ряда.

В своей поэтике Ташкентская школа обращается преимущественно к традициям философской лирики. Мы не приемлем эпатажа и псевдоноваторства в любом их проявлении. Вместе с тем мы стараемся использовать все добытое современной русской поэзией в области рифмовки, мелодики, композиции.

Ташкент переводится как “каменный город”. Мы надеемся, что наше творчество займет *свое* место в поэтическом саду камней.³

Da un lato è evidente da parte dei taškol’niki un tentativo di definirsi in opposizione ai propri predecessori, insistendo su tratti distintivi che, se sono in effetti reali, non risultano tuttavia così nettamente marcati; dall’altro appare estremamente interessante la presa di coscienza di appartenere ad un mondo culturale definito non solo dalla sua matrice orientale, ma anche dalla sua appartenenza ad un impero, quello sovietico, che ne ha determinato sia la compagine storica, sia i tratti culturali e linguistici distintivi. L’accento alla scomparsa della “малая родина”, l’Uzbekistan sovietico nel quale i poeti sono cresciuti, introduce un ulteriore elemento di riflessione: il poeta non sente solo il progressivo venire meno della patria russa, che va lentamente ma inesorabilmente abbandonando l’Asia centrale, ma percepisce anche un netto allontanarsi della terra uzbeka, che pare scomparire da sotto i suoi piedi. All’improvviso l’Uzbekistan stesso cambia, muta in modo così radicale da risultare irriconoscibile al poeta, che rischia di ritrovarsi, così, apolide. Sembra che i poeti della Taškola ricerchino una propria identità proprio attraverso la pratica artistica, tramite una dichiarazione di rinuncia o di adesione a determinati canoni culturali, siano essi un riferimento alla tradizione centroasiatica della Scuola di Fergana, oppure alla versificazione occidentale di matrice anglosassone. Laddove non sembra possibile definire un’appartenenza nazionale, essi rivendicano un legame artistico. La “малая родина”, invece, si conserva nel ricordo; i poeti qui accennano giustamente ad un loro approccio personalissimo al trascorrere del tempo, un atteggiamento quasi infantile nei confronti del dettaglio reale; il ricordo, per lo più legato all’infanzia, è un caposaldo della

³ Ivi.

loro poetica e ciò è più volte esplicitamente confermato dai contenuti della loro produzione letteraria. Il rimando alla sfera mnemonica è una costante della produzione di questi autori, soprattutto Janyšev e Muratchanov. È in loro che la “детскость”, indicata come tipica della scuola, si manifesta con maggiore chiarezza, spesso sotto forma di memorie del poeta bambino, che rimandano ad un tempo nel quale l’identità era definita esclusivamente dall’appartenenza al nucleo familiare, e la mescolanza di lingue e culture diverse componevano un lessico e una tradizione familiari che costituivano per il bambino le coordinate di riferimento di un intero mondo.

L’attività di questo gruppo, questa “idra a tre teste”, come la definì Abdullaev, procede parallelamente con le pubblicazioni individuali, sia poetiche sia in prosa; gli autori della Taškola, infatti, dimostrano uno spiccato interesse per il mondo culturale che li circonda, e pubblicano un nutrito numero di articoli e saggi, nonché recensioni di opere di autori russi contemporanei, ma alcuni di essi, Muratchanov e Abdullaev, si dedicano anche alla narrativa.

Tuttavia anche nella produzione individuale permangono, nelle opere di questi autori, alcuni tratti comuni molto importanti. Innanzitutto un’affinità stilistica, che porta ognuno di loro a plasmare i testi poetici sulla base della metrica sillabotonica russa non disdegnando, tuttavia, l’uso del verso libero, mentre al contempo si può riconoscere nei loro versi un qualche influsso di forme tradizionali centroasiatiche. Anche l’emergere di riferimenti alla cultura di questi luoghi è tipico di questi autori, ma l’Asia centrale, la patria di questi poeti, emerge anche attraverso la presenza costante dell’ambiente uzbeko e in particolare della città, nei loro versi. L’uso di realia uzbeki è un ulteriore tratto distintivo, che accomuna soprattutto Janyšev e Muratchanov, e risponde alla loro volontà di trasferire nei versi l’impatto fonico del mondo che li circonda (ad esso si assoceranno le memorie cromatiche e olfattive del loro background). La musica costituisce una delle tematiche più care alla scuola, e ad essa si aggiungono immagini legate alla rievocazione

dell'infanzia, della famiglia e della casa. Inoltre si può rilevare nel bagaglio tematico di questi autori uno spiccato interesse per la tradizione culturale della Grecia antica, per il testo biblico e infine, in particolare nei testi di Abdullaev, per la filosofia.

Sandžar Faatovič Janyšev è forse la più significativa tra le personalità che costituiscono la scuola, e si può a mio avviso considerare “più di un terzo” della troika fondatrice della Taškola, per il suo impegno nell'organizzazione di eventi legati alla scuola e mirati a mantenere coesi i rappresentanti della poesia russofona uzbeka e per la sua intensa attività di poeta e giornalista. Nato a Taškent nel 1972 si è laureato in lettere all'Università statale di Taškent nel 1995, anno nel quale si è trasferito a Mosca, dove tuttora risiede. Nel 2001 fu insignito del premio “Триумф”, nel 2003 del premio letterario della rivista “Октябрь” e per tre volte di quello per il miglior volume di poesie “Московский счет”. Ha pubblicato liriche e saggi in numerose riviste, tra le quali “Арион”, “Дружба народов”, “Новая юность”, “Знамя”. Oltre ad essere tra i redattori di *MŠP* è stato curatore di *Anor*, e ha pubblicato, dal 2000 ad oggi, cinque raccolte di liriche: *Червь* (2000), *Офорты Орфея* (2003), *Регулярный Сад* (2005), *Природа* (2007) e infine *Стихо творения* (2010).

La formazione letteraria di Janyšev traspare dal suo verso; nelle sue opere si percepisce, secondo A. Ermakova⁴, l'influsso di Zabolockij, Pasternak, Bal'mont e Mandel'stam. Eppure, nonostante la formazione letteraria prevalentemente russa, egli è da considerarsi, a detta di A. Korovin, orientale:

Санджар Янышев — поэт знатный и восточный. [...] восточный — потому что родился в Ташкенте, был одним из создателей группы «Ташкентская поэтическая школа» и Ташкентского поэтического фестиваля, правда, давно живет в Москве, что, к удивлению, почти никак не сказывается на его

⁴ Confronta: A.Ермакова, М. Кулакова, *Из Книжник лавок. О книгах Санджара Янышева, Михайла Вару, Сергея Польшина*, «Арион», №4, 2005, pp. 121-125.

поэтике. Янышев объясняется притчами, как во времена Омара Хайяма или Абу-ль-Аля аль-Маарри.⁵

Ed è in effetti innegabile la presenza di una forte ispirazione orientale nella poesia di Janyšev, che si manifesta da un lato in una costante presenza del paesaggio asiatico, che nelle sue liriche prende la forma di dettagli cromatici, olfattivi, della flora locale, oppure di rapidi scorci cittadini. Dall'altro si riflette nell'uso frequente di realia uzbeki, che, come avremo modo di vedere più approfonditamente, sostituiscono in alcuni casi anche gli equivalenti russi.

La presenza di questi elementi estranei alla lingua russa si associa ad una ricchezza lessicale che non ha eguali nell'opera degli altri poeti della Scuola di Taškent e si accosta ad un uso sapiente delle più svariate forme metriche e un'attenzione particolare per la valenza sonora della lingua. Tutto ciò porta ad uno stile complesso e ricco di sfumature, nel quale i rimandi intellettuali si associano a dettagli personalissimi, e tutto ciò è illuminato da un uso accorto della lingua che, pur mostrando la tendenza alla sperimentazione, ne rifugge gli eccessi. Ecco come A. Ermakova descrive lo stile di Janyšev:

пряный чувственный голос, метрически неторопливую поступь строк, интонационную тягучесть, смысловую вязкость и тот особый метафорический простор, который в лучших стихах звучит чисто⁶

Anastasija Ermakova evidenzia, inoltre, il profondo legame tra il tessuto linguistico e il reale di Janyšev. Anche quando il suo stile diviene metaforico, simbolico, si percepisce sempre l'estrema concretezza del riferimento al reale che sostiene il simbolo. Il legame con l'esperienza del poeta è profondo e visibile, e diviene sempre più marcato con il passare degli anni, come se il poeta sentisse la necessità di riconoscersi, definirsi, rievocando i propri ricordi e le proprie esperienze. Come evidenzia

⁵ А. Коровин, *Санджар Янышев. Природа. Стихи; Анна Павловская. «Торна Соррьенто»; Дарья Тамирова. «Тише воды», «Дети Ра», №1(51), 2009.* <http://magazines.russ.ru/ra/2009/1/ko28.html>.

⁶ А.Ермакова, М. Кулакова, *Из Книжник лавок. О книгах Санджара Янышева, Михайла Вару, Сергея Польшина*, op. cit., p. 121.

puntualmente E. Vežljan “герой его стихов — в полной мере “лирический герой”, максимально биографически сближенный с автором, — граница между жизнью и творчеством в данном случае предельно проницаема.”⁷. Ciò permette al poeta di trattare anche temi universali, come Amore, Morte, Fede, instaurando uno strettissimo legame con la propria esperienza. Un esempio di tale tendenza è riconoscibile nella breve lirica *Сестрины*:

А смерть ребенку не нужна.
Он и без нее хорошо растет.
Он и там прекрасно себя чувствует.
Младенцы Муравина Вера (1.06.2002—5.06.2002)
и Муравина Леся (1.06.2002—9.06.2002)
покоятся здесь.
Такие имена не могут исчезнуть.
Их уже не остановить.
И у моего сына (он старше сестер на 2 года и 2 месяца) будет выбор.
Леся или Вера?
Вера или Леся?
Вера станет врачом и вылечит всех-всех.
Леся увлечется флористикой, поэтому замуж выйдет довольно поздно.
Но выбор будет и у нее.
Сынок, день-день, ехать пора.⁸

Molti critici hanno riconosciuto nella stile di Janyšev una complessità a volte troppo marcata, che richiede al lettore uno sforzo, un impegno intellettuale:

Санджар Янышев — поэт многих смыслов, смыслового и социокультурного напластования. Дешифровка его стиха требует от читателя как чуткого слуха, так и определенной натренированности этого слуха на утонченную и порой экзотическую музыку. Тем же, кто готов к этой — вот именно! — работе,

⁷ Confronta: E. Вежлян, *Сад расходящихся метафор*, «Новый мир», №11, 2005.
http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2005/11/ev13.html.

⁸ С. Янышев, *Стихи из цикла "Страшные сказки"*, «Интерпоэзия», №3, 2007.
<http://magazines.russ.ru/interpoezia/2007/3/ia2.html>.

воздастся ни с чем не сравнимым удовольствием от истинной, живой и обитаемой поэзии.⁹

Le allusioni dotte, i riferimenti a varie sfere culturali, il continuo ritorno all'atmosfera orientale (non orientaleggiante, non vi è traccia di orientalismo "ornamentale" in Janyšev, l'Oriente è nella sostanza dei suoi versi, parte della loro identità, non nella cornice che li racchiude), arricchiscono il testo, fondendosi alla tendenza sperimentale tipica della poesia contemporanea, della quale, secondo l'opinione di Ju. Kačalkina, egli raggiunge i limiti estremi¹⁰:

[...] А спроси у Степного Овидия:
быть-не-быть? — и в ответ — барбир, де,
не взыщите: живем чаепитием,
скотоводством и рукоде

Прочь от А... прочь из Афр... прочь из Африки —
с каждым слогом все дальше и даль...
Скоро брег и — прощайте, кораблики!
Почва, твердая, как никогда,

ляжет под ноги гробоносильщикам,
на плечах убаюкавшим прах.
Где ты, доблестный Ваня Васильчиков,
обретаешься, гидру поправ?!

Снизойди до меня, до ничтожества,
не рассудок — хоть речь укрепи,
и услышь: мы живем скотоложеством,

⁹ А. Коровин, *Санджар Янышев. Природа. Стихи; Анна Павловская. «Торна Соррьенто»; Дарья Тамирова. «Тише воды»*[...], op. cit.

¹⁰ Ю. Качалкина, *Спектраллисты. Почему поэтического «поколения тридцатилетних» не было и почему оно распалось*, «Октябрь», №4, 2004, p. 179.

рукоблудием и чаепи¹¹

La lirica di Janyšev è anche intessuta di una vena riflessiva e di una importante carica emotiva, attraverso la quale il poeta esprime i propri sentimenti con semplicità e chiarezza, e che sembra liberare il verso dalle tendenze sperimentali che a volte lo rendono arduo. Si pensi soprattutto a liriche più recenti:

[...]

One thought fills immensity¹

Уже не каждый день, семестр, год
приходит мысль, зазубренная краем.
Вот почему я каждым звуком горд,
которым умален и умираем.
Размер не важен, скорость не верна.
Как сонник, бесполезны честь и нечесть.
И даже чувство. Ибо мысль одна
собой способна переполнить вечность.
Прибежище снегов ли, перевод
ли *да* на *нет* — мой разум не хозяин
ни ей, ни мне, покуда в силе Тот,
Которым измышлен и воскресаем.¹²

E ancora, in una delle liriche più care al poeta:

¹¹ С. Янышев, *Кодир*, «Интерпoeзия», 2006, №4. <http://magazines.russ.ru/interpoezia/2006/4/ia10.html>.
Tale tendenza si può osservare anche in *Апология поэта*:

Е.Р.

1

В Ангарской деревне, у самого края,
Где крепь Аввакумова сторожевая:
Как два медведя, сокупленьем грозя,
Растут — так она разувает глаза;
И что она видит: у самого края,
Закат и скольжение перемога,
Танцует поэт — и келейник, и наг,
И цезарь, и шутарь, и черт, и моряк.

тум-ля-ка

; тум-ля-ка

ту-ка-ля-ма-тум-ба

(С. Янышев, *Любому языку*, «Дружба народов», №4, 2008, p. 80)

¹² *Ivi*, pp.89-90.

Обнял дерево — а оно мертво.
Пригубил воздуха — он мертв.
Раздвинул женщину — она мертва.
Выдохнул слово — мертвое оно.
Записал — стало еще мертвее.
Запомнил — мертвое, мертвое, мертвое.
Лег в могилу — и земля мертва.
Подумал о прошлом, подумал о будущем — пустое и мертвое, мертвое
и пустое.
Встал, ощупал дух, понюхал тело — мертворожденное, мертвоумершее.
Даже мысль — и та мертва, потому что о мертвом, о мертвом.
И пришла любовь, и убила все мертвое.
И поставила меня стеречь это мертвое.
Почему меня? — живых спросите.
Налейте чаю.¹³

Altra personalità di primissimo piano nell'attività della Taškola è Vadim Achmatchanovič Muratchanov. Nato a Frunze (ora Biškek) nel 1974, si è laureato nel 1996 presso l'Università Statale di Taškent e ha collaborato come corrispondente con diverse riviste uzbeke, tra le quali “Звезда Востока”, della quale nel 2002 ha curato la sezione poetica. È stato anche impiegato presso l'ambasciata vaticana in Uzbekistan nel biennio 2003-2004; in seguito si è trasferito in Russia, dove tuttora risiede, poco lontano da Mosca. Ha pubblicato una prima selezione di versi nelle pagine di “Звезда Востока” nel 1995. La prima antologia fu *До сумерек*, edita a Taškent nel 2002; seguirono *Непослушная музыка* (2004), *Портреты* (2005), *Ветвящееся лето* (2007) e infine *Испытание воды* (2010).

Molti dei temi che emergono dalla poetica di Muratchanov lo accomunano a Janyšev, dimostrando il profondo legame che unisce i poeti della scuola e l'affinità tra le loro sensibilità sia poetiche, sia emotive. Tra i temi e le

¹³ С. Янышев, *Стихи*, «Арион», № 3, 2007, p.15.

immagini più ricorrenti nell'opera di Muratchanov vi è l'immagine dell'infanzia, legata strettamente a quella della casa e della famiglia:

Из Набокова

А если вдруг с небес посол
за мной придет — ему отвечу,
что только телом я прошел
мою дорогу человечью,
что, получив отца и мать,
сестру и дом в глубоком детстве,
я их боялся потерять
и предпочел стоять на месте,
что мой покой они хранят
еще и ныне от соблазна, —
и он, нежившего, меня
оставит до другого раза.¹⁴

Secondo Evgenij Abdullaev¹⁵ il bambino è l'eroe lirico di un'intera raccolta di Muratchanov, *Непослушная музыка*. L'infanzia è per Muratchanov la dimensione nella quale sono custoditi i ricordi, ma l'ottica nella quale essi vengono richiamati è sempre quella di un adulto che medita sul proprio passato. Vi è una sorta di velata malinconia, di consapevolezza della perdita che è tipica della lirica di Muratchanov (la casa è spesso in rovina, emerge di frequente l'espressione del senso di lontananza¹⁶), mentre manca l'approccio realmente infantile che appare nelle liriche di Janyšev, nonostante la maggiore semplicità espressiva dello stile prediletto da Muratchanov.

¹⁴ В. Муратханов, *В границах высыхающего моря*, «Дружба Народов», №11, 2007, p. 129

¹⁵ Confronta: Е. Абдуллаев, *Как звучат люди?*, «Дружба Народов», №4, 2005, p. 189.

¹⁶ Come sottolinea M. Galina, i temi centrali dei versi degli ultimi anni sono proprio il senso di perdita e la nostalgia: «Отсюда и своеобразное мрачноватое обаяние стихов Муратханова: пессимизм почему-то всегда притягательней оптимизма. Впрочем, время от времени в его стихах вспыхивает внезапная и яркая метафора, сближающая его с еще одним основателем «Ташкентской поэтической школы» — Санджаром Яньшевым.» (Д. Тонконогов, М. Галина, *Из книжнич лавок (о книгах Сухбата Афлатуни, Яна Шенкмана, Вадима Муратханова, Феликса Чечина)*, «Арион», №4, 2008, p.125).

È sempre Abdullaev a sottolineare una particolarità della poetica dell'amico: "природа Муратханова — полупустынная азиатка, с неохотой влезающая в шубу русского стиха"¹⁷. E in effetti il Luogo, inteso come luogo d'origine, patria abbandonata, di insperato ritorno, è sempre presente nella lirica del più giovane poeta della Taškola. Esso prende la forma di brevi scorci, per lo più cittadini, ma si manifesta anche attraverso l'uso di riferimenti cromatici, quali il colore dell'argilla o della sabbia, oppure olfattivi, nonché il rimando ad elementi della flora locale (esattamente come accade in Janyšev). È sempre Abdullaev ad evidenziare correttamente che i motivi orientali e i rimandi all'Asia, risuonano più forti dopo l'abbandono della patria d'origine a favore della Russia:

Его стихи расцвелись новыми российскими сюжетами и образами, ностальгичнее зазвучали среднеазиатские мотивы. Что, пожалуй, сохранилось — поэтика, на которую не повлияли перемены географической широты, гражданства и литературной ниши. Точнее, даже не поэтика, а поэтическая оптика Муратханова, которая, как и прежде, чутка именно к этим тонким, полупрозрачным обитателям задворок зрения, гражданам "слепого пятна".¹⁸

Non si deve tuttavia pensare che questo ritorno al paesaggio centroasiatico nella memoria sia motivo per una sua idealizzazione:

В кабинке шаткой чужака
напрасно к небу поднимают -
необозримые века
лукавой сказкой подменяет

обманщик-город. В свой черед
и я бродил по теплой пыли.
И разум спал. И ничего
глаза в пыли не находили.¹⁹

¹⁷ Ivi, p. 191.

¹⁸ Е. Абдуллаев, *Праздник невидимок*, «Дружба Народов», №6, 2008, p. 211

¹⁹ В. Муратханов, *Семь стихотворений*, «Новая Юность», №2 (71), 2005, p. 96.

Vi è un'onestà di fondo nella prospettiva dalla quale Muratchanov osserva l'Asia centrale, che si può riconoscere come un tratto caratteristico dell'intera scuola, e che non nega a questi luoghi la loro natura crudele, spietata e il loro presente politicamente complesso (va osservato che è proprio Muratchanov che dimostra una maggiore attenzione nei confronti dell'analisi delle problematiche sociopolitiche legate al crollo dell'URSS e alla condizione dei russi in Asia):

Молла-Кора. Стоячая река.

Здесь можно плавать, не умея плавать.
По глади матовой скользят, как облака,
не подымая брызг, чтоб не заплакать,

купальщики. Здесь трудно верить в боль
обид, измен, в дыхание азарта.

+45. В июле держит соль
надежней мягкотелого асфальта.

Всяк сам себе и лодка, и Харон
в безмолвном изучении излучин.
Два берега равны. И с двух сторон —
скупая роскошь зелени колючей.

Как ты права, недвижимая среда!
Куда струить себя? Пески повсюду.
За горизонтом — город Небит-Даг.
На самом въезде — памятник Верблюду.

Еще есть вышки в двух часах езды,
качающие нефть для стран неблизких.
И больше — ничего. И нет воды,
кроме твоей, до самых волн каспийских.²⁰

²⁰ В. Муратханов, *Стихи*, «Арион», №4, 2007, pp. 8-9.

La realtà centroasiatica si manifesta nella lirica di Muratchanov anche attraverso il copioso uso di realia uzbeki, che, mescolandosi in alcune raccolte al verso libero, producono un effetto che viene così definito da Marija Galina:

О “чуждости”, “чужеродности” как об истоке поэтического импульса говорит Анатолий Найман в предисловии к книге Вадима Муратханова “Ветвящееся лето” (М.: Изд-во Р.Элинина, 2007).

Наиболее явственно эта чужеродность проявляется в “Поэме ветвящегося лета”, давшей название книге. Западный верлибр срощен здесь с восточными реалиями, которых на непривычный русский слух, пожалуй, слишком много [...] ²¹

Tale tendenza a completare il verso con elementi appartenenti alla lingua uzbeka non è motivata da ragioni puramente ornamentali, ma è la risposta ad una precisa esigenza espressiva, e tuttavia costringe il poeta a chiarire i significati delle parole e dei costrutti in nota, e il lettore a seguirlo:

Если за щепкой следом отправиться от вокзала
вниз по дубовой аллее –
проплывая навстречу, останутся за спиной
двухэтажный дом сероглазой девочки Светы,
Киев кёчёсу, Москва кёчёсу[1]
(дальше, быстрее арычная су[2]
увлекает намокшую щепку),
магазин, где на стене пятнистая карта
и город на ней – красным неправильным язычком,
салон, где сидят застекленные взрослые,
замотанные в бесшумные простыни,
рыжая белка с голубым облезлым хвостом
на ветке дуба, посаженного прадедушкой,

²¹ Д. Тонконогов, М. Галина, *Из книжничек лавок (о книгах Сухбата Афлатуни, Яна Шенкмана, Вадима Муратханова, Феликса Чечина)*, op. cit., p.124.

и серебристое тело тополя-иностранца
среди темных тяжелых деревьев.

[...]

– Тсс... Не считайте гостей!

Аба говорит: не принято. –

Тогда про себя:

сто тринадцать, сто четырнадцать, сто пятнадцать...

и Хакимхон-ака с Хамудхон-акашкой.

Поливальщик – почетная должность,

когда той[5], и во дворе пир горой,

и гости текут рекой,

сбивают со счета...

Воду гостям на руки

из долгоносого чайника:

бир, ики, уч[6] –

тут уж никак не собьешься.

Теплые короткие струи

кротко вбирает солома на дне

широкого таза.

– Аколик, почему три раза?

– Наверное, по обычаю.

Взрослым не смотрят в глаза.

Взрослых встречают смиренно.

Взрослым чай подают,

ладонь прижимая к груди.

– Ахатик, как по-узбекски «да»?

– «Ха, ха...» – и головой киваешь вот так:

мол, соглашаешься...

– А, Ахматхон-оглы, кандай?

Ада каерда?

– Ада хозирча Ленинград шахрида яшайди[7].

(Неужели сами не знают?)

Проверяют, наверное.)

– Аколики, я правильно сказал? –
шепотом, через минуту.²²

Le radici della poetica di Muratchanov, tuttavia, sono stilisticamente ancorate alla poesia russa, ad esempio a Chodasevič²³, ma, per ammissione dello stesso poeta, una profonda influenza fu esercitata su di lui anche da N. Zabolockij e V. Chlebnikov, soprattutto per la scoperta delle infinite possibilità della lingua poetica, e infine Iosif Brodskij. Ma, anche nel caso di Muratchanov, come in Janyšev, un ulteriore influsso che si riflette nella sua poesia, è quello dei classici della letteratura straniera, in particolare Robert Frost per la poesia e Franz Kafka per la prosa²⁴. Le liriche più riuscite di Muratchanov delineano un paesaggio emotivo delicatamente tratteggiato, nel quale anche le emozioni più languide sono controbilanciate da descrizioni luminose:

Цветные рыбки по обоям
плывут судьбе наперерез.
Переселиться нам обоим
в их нежилой подводный лес.

Вот я - ушел прозрачным боком
в нестройно мыслящий тростник.
Вот ты - большим янтарным оком

²² В. Муратханов, *Поэма ветвящегося лета*, «Новая Юность», №5 (86), 2008.

http://magazines.russ.ru/nov_yun/2008/5/mu3.html

Ecco i chiarimenti in nota aggiunti dal poeta:

[1] Улица Киевская, улица Московская (кырг.).

[2] Вода (тюркск.).

[3] С а м с а – национальное узбекское блюдо из слоеного теста, чаще всего с мясной начинкой.

[4] Пицца, еда (узб.).

[5] Устраиваемое на дому празднество, приуроченное к значительному событию в семейной жизни либо к какому-либо празднику мусульманского календаря.

[6] Один, два, три (узб.).

[7] – А, сын Ахматхона, как дела?

²³ Confronta: В. Губайловский, *Книжная полка Владимира Губайловского*, «Новый мир», №4, 2008, p. 205.

²⁴ “Среди западных авторов назвал бы Роберта Фроста. Под его влиянием понял, что поэт может не просто делиться с читателем ощущениями и эмоцией, но и добиваться реакции через нарратив, рассказывая внешне бесстрастным тоном глубоко задевающие истории. Но самое сильное европейское литературное влияние оказал на мои стихи прозаик – Франц Кафка. Впрочем, его влияние, наверное, ощущается и в моей прозе.” (da mail in data 30 agosto 2011)

косящая на мой плавник.

В ночь на микрон, на миллиметр
сближаемся. Текут века,
жильцы проходят незаметно,
и не кончается река.²⁵

La panoramica sui poeti che costituiscono il nucleo della Taškola si conclude con la figura di Evgenij Abdullaev, saggista, prosatore e poeta, che pubblica la sua produzione artistica sotto lo pseudonimo Suchbat Aflatuni (in uzbeko “il dialogo di Platone”). Abdullaev è nato a Taškent nel 1971 e si è anche lui laureato presso l’Università statale di Taškent, ma alla Facoltà di Filosofia. Ha pubblicato liriche e racconti in varie riviste, tra le quali “Арион”, “Дружба народов”, “Звезда Востока”, “Знамя”, “Иерусалимский журнал”, “Новая Юность” e “Октябрь”. Ha inoltre pubblicato un romanzo, *Ташкентский роман* (2006), e tre raccolte di liriche: *Псалмы и наброски* (2003), *Пейзаж с отрезанным ухом* (2008) e *+39* (2011). Nel 2004 e ancora nel 2006 ha ricevuto il premio letterario della rivista “Октябрь”, mentre sempre nel 2006 è stato insignito del premio “Триумф” e nel 2005 è stato il primo ad essere insignito del riconoscimento “Русская премия”.

La formazione filosofica di Abdullaev si riflette nella sua poetica, non solo nella scelta dello pseudonimo, ma anche nella predilezione per un approfondimento erudito che emerge dal testo poetico, e che tuttavia, in particolare nelle liriche più mature, non soffoca il verso ma lo arricchisce di rimandi culturali che riflettono l’ispirazione più profonda della poesia di Aflatuni. Il poeta riesce ad esprimere meglio il proprio io nelle liriche intellettuali e filosofiche, soprattutto quelle nelle quali prende forma una vena misticcheggiante; il riferimento intellettuale costituisce una sorta di bussola per il poeta, grazie alla quale egli si orienta meglio e con maggiore chiarezza nei propri sentimenti. Si veda a tal proposito il lungo testo di

²⁵ В. Муратханов, *Семь стихотворений*, op. cit., p. 95.

Псалмы и наброски, nel quale Aflatuni, attraverso un riferimento testo biblico dei Salmi, analizza la propria esistenza e i propri sentimenti nei confronti del mondo che lo circonda in una sorta di autobiografia, dalla quale emergono tutte le tematiche principali della poetica della Taškola, dal rapporto con l'Asia e la città di Taškent, al ricordo, alla meditazione su tematiche universali come Morte e Amore:

Что народы мнутя и плушают цари?, –
В Небесах посмеются, поругаются им;
Сокрушатся сосуды жалких судей земли:
Божий Гнев неподсуден. Божий Смех нестыдим.

.....

*Бессмертны мы, когда о смерти помним,
когда припоминаем города, –
и смерть - такой же, в сущности, топоним,
как Казалинск; и, кстати, Нурата:
вся в мраморе (поблизости карьеры),
с мечетью и источником, а в нем
священные разгуливали рыбы;
мы их кормили нуратинским хлебом,
я не спеша желанье загадал
и снова бросил мраморный хлебец...
или титры, но без надписи "Конец";
а это значит - будет окончанье:
на смену Нураты в начале марта
приходит августовский Казалинск,
где я застрял пятью годами раньше, –
сошел с путей до нас прошедший поезд,
товарный монстр, груженный зерном;
мы целый день стояли, исчерпав
запас воды и темы разговоров;
когда ж молчаще-жаждущий состав
из Казалинска за полночь отъехал,
то вдруг притормозил, –
в сияньи фар,
вблизи от покореженных вагонов,*

*в янтарно-медных россыпях зерна
копались потемневшие мужчины...
Поскольку я сейчас пишу об этом,
то это был опять же не конец:
ни мавзолейный мрамор Нураты,
ни погребенье хлеба в Казалинске
не оборвали брэнной череды
и череде позволили продлиться, –
бессмертны мы безвестностью границы,
где я - уже не я, и ты - не ты...²⁶*

Il paesaggio centroasiatico è di certo uno degli elementi tipici dell'immaginario poetico della Scuola di Taškent che emergono anche dalla lirica di Aflatuni. Non concordo con l'opinione di Tonkonogov²⁷, il quale afferma che il paesaggio in Aflatuni è "asiatico", volontariamente virgolettato, poiché costituisce un elemento di una rappresentazione "mitologizzata". È vero, da un lato, che la maschera di Suchbat Aflatuni rende impossibile l'identificazione tra io lirico e io poetico che è tipica di Janyšev, e che proprio tale maschera fa sì che sia più rara in Aflatuni l'immagine dell'infanzia che caratterizza la poetica di Muratchanov e Janyšev. E tuttavia non si può negare che il paesaggio in Aflatuni sia oltremodo vivo e vissuto in prima persona dal poeta:

3.

Купола - как сосцы замурованных статуй;
как при взлете запнувшиеся аэростаты.

Как рулоны билетов для вечной парковки -
минаретов мраморные морковки.

Небо - дом номер два. Первый - высох.

²⁶ С. Афлатуни, *Псалмы и наброски*, «Новая юность», №2, 2005, p. 189.

²⁷ Д. Тонконогов, М. Галина, *Из книжнич лавок (о книгах Сухбата Афлатуни, Яна Шенкмана, Вадима Муратханова, Феликса Чечина)*, op. cit., p.122.

Много кончилось рыб, плавникастых и лысых.

Остальные - молили в мечетях глубоких,
чтобы выросли крылья - небесные ноги.

И рассолом отлива горящие губы
повторяли без слов "- - -" тасаввуфа*.

Рыбы-праведники оперились, вздохнули,
и уселись на воздухе, как на стуле.

А внизу - что толпа провожающих - мачты,
провода, две табачные фабрики, матч

"Пахтакора" с "Нефтчи", незасчитанный гол,
и настигший трехлетнее тело укол,

и еще купола... Впрочем, рыбное зрение
все сферическим видит по определению;
для него и Земля - это шар,

бесконечный, посоленный накрепко солью...
Новый купол сигналил вскипевшей лазурью,
пролетающим в ноздри дыша.²⁸

Il legame con l'Asia inoltre non ha nulla di metaforico o simbolico, nella poetica di Aflatuni, ma la condizione del poeta, a metà tra Asia e Russia, è descritta in tutta la sua complessità nelle sue liriche:

*Начало родины – чужбина,
начало памяти – тоска.*

*Сухою коркой апельсинной
хрустит под инеем листва.*

И я иду по ней, сквозь вечную мерзлоту детских площадок,

²⁸ С. Афлатуни, *Охота на рыб*, «Арион», №4, 2004, р. 47.

*где выгуливают только собак, в которых, наверное,
на зиму превратились дети; но нет,
вот и дети, с лицами, еще хранящими весь ужас
от многоступенчатого зимнего одевания.
А я всё иду мимо, потому что эти дети
принадлежат другим (московским) людям,
которые их обеспечивают пищей,
а потом будут краснеть на родительских собраниях.
Дети – я чужой. Я незнакомый дядя,
с которым вам нельзя болтать
и рассказывать, что папа с мамой ушли
по такой же стеклянной листве под ногами;
папа с мамой ушли, я их, дети, не знаю, чужой.
Я могу вас обидеть, поскольку курящий
и вообще всемогущий по части обид...
Я – чужой. Азиат. Род занятий – тоска;
отраженьем небритым в стекле магазина,
я мелькну потерявшим завод апельсином,
дети, в ваших доселе наивных зрачках.
Однако, холодно...²⁹*

Dal punto di vista stilistico possiamo sin d'ora osservare la complessità del testo di Aflatuni, che lo avvicina alla poetica di Janyšev, più che a quella di Muratchanov. D. Tonkonogov definisce come caratteristiche fondamentali del verso di Aflatuni una “*sistemica reticenza ed opacità*”³⁰. Di questo poeta potremmo forse dire ciò che è stato detto di Janyšev, che la ricchezza dei rimandi culturali e linguistici obbliga ad uno sforzo intellettuale il lettore che intenda comprendere appieno il testo e il sottotesto poetico delle sue liriche. La poesia di Aflatuni non si può solo sentire, si deve prima riconoscere e poi capire. Anche nelle scelte stilistiche del poeta si riflette la sua profonda erudizione e la vastità della sua formazione. Afferma sempre Tonkonogov:

²⁹ С. Афлатуни, *Псалмы и наброски*, «Новая Юность», №2, 2005, p. 193.

³⁰ Д. Тонконогов, М. Галина, *Из книжнич лавок (о книгах Сухбата Афлатуни, Яна Шенкмана, Вадима Муратханова, Феликса Чечина)*, op. cit., p.121.

Сухбата Афлатуни (его псевдоним переводится как “диалоги Платона”) не так просто связать с какой-либо литературной традицией — в той или иной степени в его творчестве присутствуют голоса многих поэтов, от обериутов до Чухонцева, а если копнуть глубже, то мы обнаружим и “западную” школу — раннего Элиота.³¹

Per meglio comprendere la vastità delle possibili influenze culturali che lo stesso Aflatuni riconosce, ecco un breve estratto nel quale il poeta parla delle personalità letterarie più significative per la sua formazione:

Один список имен занял бы несколько страниц... А главное – был бы неточным: самые сильные влияния происходят минуя сознание, вроде компьютерного вируса, весело проскакивающего через фильтр. Поэтому ограничусь только теми именами, на которые отзывается не только мое сознание, но и что-то почти физиологическое. Шекспир, Пушкин, Гоголь, Достоевский, Мандельштам. Пушкин – даже не столько поэт, сколько драматург и критик. У авторов XX века и современных – больше учусь, заимствую, соревнуюсь, чем люблю. Томас Манн, Ивлин Во, Борхес, почти вся русская проза 1920-х (Платонов, Олеша, Мариенгоф, Вагин, Бабель), Иосиф Бродский. Из более современного – У. Эко (не весь), В. Аксенов (еще более не весь), немного – Павич, ранняя Т. Толстая и ранний В. Пелевин. К узбекским поэтам и писателям пришел поздно, и сразу как переводчик, не успел побыть просто читателем. Чтение узбекских авторов дает очень важное, иной регистр, ритм.³²

Per sintetizzare opportunamente lo stile di Suchbat Aflatuni ritengo siano significative le parole di Tonkonogov che così descrive la poetica di questo autore in riferimento alla raccolta del 2008 (ma ritengo che tale opinione si possa estendere più genericamente all’intera produzione del poeta uzbeko):

Модернистское письмо, метафорические сдвиги, не всегда точная рифмовка — вполне распространенный арсенал современного стихотворца. Все это в наличие у Афлатуни, но используется с умом и в довольно широком

³¹ Ivi, p. 122.

³² Confronta mail in data 23 agosto 2011.

диапазоне — от “западного” минимализма до “восточной” избыточности.
Очень индивидуальная палитра, запоминающаяся читателю.³³

³³ Д. Тонконогов, М. Галина, *Из книжнич лавок (о книгах Сухбата Афлатуни, Яна Шенкмана, Вадима Муратханова, Феликса Чечина)*, op. cit., p.122.

Malyj Šelkovyj Put'

Vypusk I

L'amicizia creatasi nei primi anni Novanta tra i tre futuri fondatori della Scuola di Taškent, e sviluppatasi nel corso di quel decennio, attraverso un intenso scambio creativo e un'innequivocabile influenza reciproca, si trasformò in una collaborazione artistica nel 1999, quando venne dato alle stampe *Малый Шелковый Путь, №1*. (*Malyj Šelkovyj Put', №1*) Per ammissione degli stessi autori dell'almanacco non si può ancora parlare, in relazione a questo primo volume, di una pubblicazione "professionale"³⁴, visto l'esiguo numero di copie stampate e la scarsa organizzazione interna dell'almanacco. Confrontando questa prima antologia con i restanti numeri dell'almanacco si possono notare alcuni tratti distintivi: innanzitutto la totale assenza di collaborazioni che esulino dalla troika fondatrice del movimento letterario; in secondo luogo la mancanza di contributi in prosa, che sarà invece un tratto distintivo dei seguenti numeri di *MŠP*. Va infine precisato che di questo *vypusk* non si sono conservate copie cartacee: una trascrizione del contenuto dell'antologia si può reperire in rete³⁵.

La volontà di definirsi come scuola (durante quello stesso anno, infatti, Vadim Muratchanov e Sandžar Janyšev parteciparono alla Biennale dei poeti a Mosca, presentando questa pubblicazione e l'attività della Taškola), è chiara anche alla luce della lettura delle liriche di questi tre giovani poeti, che tentano di sintetizzare in queste opere le tematiche e gli stili che, di certo con maggiore maturità, verranno sviluppati in seguito.

La natura programmatica di alcune di queste opere (almeno una, in alcuni casi più d'una, per ogni autore) è evidente sin dalla prima lirica di Sandžar Janyšev. Questa natura dichiarativa di intenti e poetica non corrisponde

³⁴ Confronta mail di V. Muratchanov in data 30 agosto 2011.

³⁵ <http://www.litafisha.ru/periodica/?id=27&t=h>. Salvo diversa indicazione, nel presente capitolo si fa riferimento a questo link per i testi delle liriche.

tuttavia ad una forzatura: se è vero, da un lato, che liriche più tarde risulteranno più raffinate e sottilmente ricercate dal punto di vista stilistico e iconografico, è altresì vero che queste prime pubblicazioni sono dotate di una spontaneità entusiasta. La volontà esplicativa di alcune tra queste liriche non emerge a totale discapito della ricercatezza fonica e ritmica che caratterizza le opere posteriori, e non reprime completamente la volontà di sperimentare. Dal punto di vista stilistico l'opera di questi autori si distingue per l'adesione al modello sillabotonic e per l'evidente ricerca di un ordine interno al verso. Come avremo modo di osservare, il rispetto della norma metrica non si trasforma nell'opera dei taškol'niki in una pedissequa applicazione della norma: i membri della Scuola di Taškent elaborano la forma metrica attraverso sperimentazioni, concessioni al verso libero, un'attenta fusione del sistema di versificazione russo con quelli di origine occidentale ed orientale (come si potrà vedere meglio nell'opera di Aflatuni), ed una ricerca ritmica che costituisce fin da queste prime opere una delle caratteristiche salienti della scuola.

L'autore che forse meglio rappresenta questa tendenza è Sandžar Janyšev, che già da queste prime liriche mostra un'attenzione particolare per gli aspetti strutturali e fonici della poesia che ben si bilancia con la ricerca semantica.

Vediamo nel dettaglio la prima lirica di Janyšev che a tutti gli effetti si può considerare una sorta di manifesto in versi della Scuola di Taškent, o per lo meno della visione che di questo connubio ha il suo autore:

Тарантелла под водой

Дням и тяготам несть числа...

Рябь воды – это дрожь весла?

Ты меня под водой нашла,

музыка штор.

Камень, дерево – все со мной.

Не летать же весь век одной.

Память – уголь, но нет иной;
звуки на что?!

Звук живет раньше слов – в стихе,
в каждой косточке, пустяке...
Звук плывет – отворяй трахей,
семечко вскрой.
Если штора впускает звук
вместо воздуха, вместо мух,
смерть, бессмертье – одно из двух
не за горой.

Скрипка – холод и белый свист.
В каждом вздохе сосны – альтист.
Руки женщины тянут вниз –
корни земли...
Общий голос от трех речей,
безымянный, живой – ничей:
скрипка, альт и виолончель.
Мыслимо ли?..

Что из звука был создан Бог
раньше света, но позже трех
голосов, чей переполох
мой водоем
пропустил, точно горсть песка,
через кроны и облака:
им любзна любая зга,
кратная трем!

La lirica mostra chiaramente l'interesse di Jayšev per la valenza ritmica del verso, e la propensione per la creazione di andamenti ritmici inusuali, ma estremamente regolari. La lirica infatti è strutturata in quattro ottave così costituite: i primi tre versi sono composti di due piedi trocaici seguiti da due piedi giambici; il quarto verso è più breve, ed è costituito da un piede

trocaico ed uno giambico. Questa sequenza si ripete due volte all'interno dell'ottava. I primi tre versi rimano inoltre tra di loro, così come i versi dal 5 al 7. Il 4 verso rima invece con il verso 8, così da creare questo schema: *aaabcccb* (dove *b* è il verso più breve, composta di due piedi, un giambo ed un trocheo). Le rime infine sono tutte maschili.

La complessità della struttura metrica è attentamente rispettata da Janyšev, il quale rafforza ulteriormente la sensazione di ordine e coesione tra i versi con la cura dell'aspetto fonetico. Si può in primo luogo notare una ripetizione costante della consonante “з” e dalla sua variante sorda “с”, che sembrano riprendere le sonorità di due parole che costituiscono i nuclei semantici della lirica: “музыка” e “звук”³⁶. Ed è proprio in relazione a questi due termini ed al loro utilizzo nella prima strofa della lirica che possiamo valutare meglio la ricercatezza del verso del poeta. Confrontando i verso 4 e 8 possiamo notare come Janyšev cerchi di ricostruire il tracciato sonoro dei due versi in modo quasi speculare, come a voler condensare maggiormente l'attenzione sul nesso semantico tra le due parole:

“музыка штор [...]

звуки на что?!”

Due ulteriori esempi per meglio comprendere la sonorità del verso di Janyšev: al verso 10, la ripetizione di “с” è associata a quella di “к”; nella seconda parte di quella stessa ottava possiamo notare invece come spesso il poeta tenda ad associare ad una consonante “portante” che sostiene fonicamente tutta la lirica (in questo caso “з” e “с”), il supporto di altre ripetizioni consonantiche. Nei versi che seguono possiamo rilevare infatti anche la ripetizione di “в” e “т” (con l'eccezione del solo verso finale, il più breve, isolato sia per struttura sia per rima) e di “м” nei due versi centrali:

³⁶ Ritengo sia opportuno notare un dettaglio: questa lirica, come altre qui elencate, verranno riproposte da Janyšev nell'antologia *Стихотворения* (Art House Media, Москва, 2010). In questa più recente versione la lirica non subisce profonde variazioni. Tuttavia il verso 18, “В каждом вздохе сосны – альтист”, diviene “В каждом вдохе сосны – альтист”. Al di là delle sfumature semantiche ritengo che la caduta di “з” renda in effetti meno ardita la ripetizione consonantica; ciò a testimonianza della continua ricerca del poeta in ambito fonico.

Если штора впускает звук
вместо воздуха, вместо мух,
смерть, бессмертье – одно из двух
не за горой.

Questa particolare cura per le sonorità della lingua è perfettamente in accordo con la tematica stessa della lirica. Il suono e la musica sono infatti l'elemento principale della poesia di Janyšev. Esso permea l'esistenza del poeta, e sembra vivere nel verso di vita propria, indipendente dalle parole stesse. Questa affermazione è rilevante soprattutto alla luce del carattere ancora descrittivo della poesia di Janyšev: in seguito essa perderà in alcuni tratti questa capacità discorsiva e comunicativa, e si concentrerà soprattutto sul suono, e su una ricerca semantica a volte persino troppo ardita. Ma sin da questi suoi primi passi il poeta ammette la significatività del suono e della musica (intesa come suono ordinato matematicamente) nella sua formazione. Un elemento distingue tuttavia questa lirica da altre opere più tarde del poeta: qui la musica è rappresentata da simboli che possiamo considerare alquanto abusati, come il violino, la viola e il violoncello. Non si ha ancora quella deviazione verso Oriente che corrisponde maggiormente al bagaglio esperienziale del poeta, né tantomeno un riferimento biografico alla sua personale pratica in campo musicale: sono infatti ancora assenti dalle sue liriche riferimenti agli strumenti tradizionali dell'Asia centrale oppure allo studio della fisarmonica compiuto in gioventù dal poeta. La formazione musicale che costituisce uno dei pilastri dell'immaginario poetico di Janyšev e che si riflette già nell'aspetto fonico del verso, è qui rappresentata in modo non ancora maturo³⁷. Un passo avanti notevole sarà fatto già nelle liriche inserite nel II volume dell'almanacco, con *Речь*, e in seguito ancora con *Терменвокс*, che però sembra andare oltre il riferimento biografico, per entrare nel campo della metafora.

³⁷ Ulteriori allusioni alla musica nel presente volume si trovano in *Себзар*:
хрустальных нот и шепотков;
чтоб нам безумие приснилось
фортепианных молотков...

Il richiamo al suono si fonde al verso 17 con il colore (“белый свист”) e in tutta l’ultima ottava con l’immagine di tre voci, che sembrano essere pronte a cogliere questo suono, e a ripeterlo insieme, sottolineando la volontà corale della produzione della scuola, nella quale le tre individualità non perdono le proprie peculiarità, ma sembrano moltiplicare la portata della propria voce.

In questa prima lirica non sembra ancora preponderante l’immagine della terra uzbeka, che tuttavia non manca, e si concretizza soprattutto in un riferimento alla sabbia al verso 29. L’ambiente centroasiatico è sempre percepibile nelle liriche di Janyšev, anche quando, come in questo caso, non si manifesta esplicitamente con un riferimento ad un elemento riconoscibile.

Significativamente anche la lirica che chiude questa raccolta, *Червь*, costituisce un sunto della poetica di Janyšev;

Мы теряем волосы и ногти,
память кожи, зрение лица...
И душа, как высота от ноты,
отшелушивается.

Но, когда, беспамятны, откажут
и язык и разум, всё еще
остается ма-а-ахонький очажек,
с детства не остуженный ожог.

И летят на одеяло листья
свернутой, как молоко, воды -
там, где загорелое величье
обнажает глиняный тандыр

(чтоб, как он, старея - ближе, ближе
слышал колокольчики вещей);
там, где времени блатная жижа
залепливает жаберную щель, -

там, открыв земле ее трахеи,
голос тьмы вскопав, соленый чрев,
завершить земную одиссею
на асфальт выходит Червь.

И земля, впитавшая всю воду
всех морей и век, блаженно спит,
равнодушная - к нему ли, к ходу
времени, колес, копыт...

Он, на берег выброшенный сгусток,
радужка кита, явил собой
рудимент искусства для Искусства,
слова ради Слова, ради Бо...

In queste sette quartine si possono riconoscere tutti i capisaldi dell'ispirazione del poeta: l'allusione al ricordo ed alla lingua, la sensibilità con la quale egli lega questi due elementi all'infanzia, la cura per la parola e per la sua sonorità e l'interesse per la sfera musicale, ma anche l'idea che la Parola costituisca un elemento quasi metafisico, che si associa all'ispirazione cristiana del Verbo come origine del tutto (esplicito nell'ultimo verso); tutto ciò assume un colorito locale, a suo modo quasi intimo alla luce dello stretto rapporto del poeta con la sua terra, evidente alla fine del verso 12, nell'allusione al "глиняный тандыр"³⁸, che simbolicamente raccoglie, quasi al centro della lirica, ed in posizione di particolare visibilità, un elemento architettonico ed uno ambientale tipici di questa terra e del suo quotidiano, conferendo al testo un'essenziale concretezza.

Altre due liriche successive inserite dal poeta in questa selezione ci permettono di vedere come la terra uzbeka, l'ambiente dell'Asia centrale, sia un elemento immancabile del suo bagaglio iconografico.

³⁸ "Тандыр" è il termine utilizzato per indicare il forno nel quale tradizionalmente vengono cotti i pani dalla forma piatta e rotonda che sono tipici della cucina uzbeka.

“Здесь и там - вот вопрос пилигрима”, ci fornisce un primo esempio di come la terra sia considerata una parte integrante dell’identità stessa del poeta. Ed essa si definisce con riferimenti specifici alla realtà di questi luoghi:

Или, скажем, азийская Лета
ни гранитом, ни снегом не скована,
а земля, что сознание поэта,
там - сыпучая, *здесь* - утрамбованная.
Я не знаю, какие такие
здесь арбузы, но сны - все надкусанные -
вдруг с гнильцой? - дабы в слове нагими -
транскрипцией ли, устно -
освежёванной желтизною
их прописывать как по Ожегову...
И листву: здесь сжигают весною,
там - по осени, как и положено. Вот.

Il primo verso in questo senso costituisce un’eccezione per Janyšev, nell’opera del quale è assai raro individuare riferimenti così generici come “asiatico”, che sono invece propri della creazione degli autori minori della scuola (ne vedremo alcuni esempi nelle liriche contenute in *MŠP II*). Janyšev definisce la propria terra attraverso colori, sapori, oggetti, dettagli reali e locativi precisi, che non lasciano adito a dubbi sull’ambiente che costituisce lo sfondo alle sue liriche. La poesia successiva sembra più matura da questo punto di vista: il titolo stesso *Себзар*, fa riferimento ad un quartiere della città di Taškent, come il poeta chiarisce in una nota, mentre, sempre in nota, egli spiega il significato della parola “уьсма”, un riferimento, in traducibile in russo, ad un elemento della flora locale³⁹. In questo ambiente non vi è nulla di generico, né nella sua parte artificiale, umana, la città, né tantomeno nella sua porzione naturale, le piante. Contribuisce a fornire un colorito orientale l’immagine, ricorrente in due

³⁹ Si tratta di una pianta il cui succo è utilizzato tradizionalmente dalle donne uzbeke per infoltire le sopracciglia.

occasioni, del miele⁴⁰. Le sue possibili sfumature cromatiche richiamano la tonalità dell'argilla rossa, tipica di molte costruzioni dell'Asia centrale, ma anche del melograno, con la colorazione rossiccia della sua scorza, e la mela cotogna e la sua buccia dorata. Tutti questi elementi, così strettamente legati all'Asia centrale, diverranno una costante del patrimonio iconografico di Sandžar Janyšev.

È inoltre opportuno accostare due liriche che non a caso il poeta propone al lettore in sequenza: *Анабазис* e *Город в пустыне*. Entrambe le liriche offrono un'interessante mescolanza di elementi orientali e occidentali, appartenenti nello specifico alla tradizione classica greco-latina. In *Город в пустыне* il poeta è un "Ovidio della steppa" (verso 15), allusione forse all'esilio di Ovidio, che concluse la propria esistenza confinato nella città di Costanza, sul Mar Nero; qui il poeta rappresenta se stesso in un isolato luogo desertico, come in attesa di un cambiamento. Il vincolo tra la parola e la terra abitata dal poeta, inoltre, è reso esplicito dal legame istituito in rima tra "locus" e "logos". Ma è in *Анабазис* che le due sfere culturali si intersecano maggiormente. È significativo che all'interno della lirica, la prima parte, nella quale domina il mondo classico, con i riferimenti a Plutarco, la Medusa (qui "сцифомедуза"), sia organizzata in quartine seppure dall'andamento irregolare, mentre per la sezione successiva, dove emergono termini arabi, un riferimento al muezzin ("тирольский глаз муэдзина")⁴¹ e alla moschea, ma soprattutto gli "арыки", i canali di irrigazione tipici delle pianure dell'Asia, il poeta si orienta "к свободно текущей прозе, иногда называя / её верлибром и растворяя в ней гранулы памяти".

Il riferimento alla cultura mediterranea è un tratto tipico della poetica della Scuola di Fergana, affascinata da questo universo culturale in tutti i suoi

⁴⁰ Nella presente raccolta l'immagine del miele sarà rievocata anche in *К поэме*.

⁴¹ Afferma D. Volodichin, autore dell'unica recensione critica di questo volume: "Все трое окунулись в самую ширококвещательную и многошумящую цивилизацию – европейскую. Их мозг теперь представляет собой сумятицу кривоколенных культурных соединений, например «тирольский глаз муэдзина»" (Д. Володихин, *Триумфальное опоздание*, «Знамя», №8, 2000, p. 225). Al di là dell'atteggiamento lievemente critico del testo di Volodichin e del piglio ironico della sua analisi, le sue parole ritraggono lucidamente alcuni tratti salienti di questa prima ed ancora immatura, ma promettente, antologia della Taškola.

aspetti. Per la Scuola di Taškent, invece, la fascinazione sembra essere limitata alla sfera classica, che presuppone un approfondimento erudito e che pare assumere un tratto più razionale che emotivo. I taškol'niki, in altre parole, sembrano maggiormente interessati al peso intellettuale di questo referente culturale, laddove il poeta di Fergana avverte la carica emotiva di questo mondo, che quasi sempre egli definisce con tratti impressionistici. Un simile atteggiamento nei confronti della cultura classica (ma potremmo dire del sapere in generale) è visibile soprattutto in Aflatuni, ed in particolare nelle sue liriche più tarde, nelle quali l'erudizione diverrà parte integrante della poetica dell'autore.

Se si vuole fornire un quadro completo delle liriche più rilevanti di Janyšev inserite in questo volume di *MŠP*, non si può trascurare *Аглая*⁴² una lirica appartenete al ciclo *Тени*, nella quale compare per la prima volta la figura, fondamentale nella poetica di Janyšev, della bisnonna Аби. L'autobiografismo è un tratto caratteristico della poetica di Janyšev e Muratchanov, mentre risulterà molto più limitato in Aflatuni. Ecco il testo della lirica:

Прими актинии растений
за осторожный путь к воде,
улитку раковины, тело
не пожелавшей вторить линий -
ушных, колодезных... Весь день
оно, как в ножнах заостелых -

но к вечеру...
В кастрюле тесто
Аби замешивала. Как
потом всю ночь в теплице кухни
под крышкой начиналось тесто!..
А волосинки на руках,
что сабли - вспыхивали, тухли.

⁴² Anche qui è presente un riferimento alla cultura classica; Aglaia è infatti il nome di una delle tre Grazie.

Внизу всё призрачней, всё чётче,
копытом сотрясая дно,
она ступала - шаг за метром...
И дом - пятиэтажный счётчик
(я жил под крышей) - на одно
столетье становился мертвым.

Все взрослые тогда казались
красивыми, и колесо,
подняв на самый верх, ломалось...
В кастрюле набухала замесь,
что остроносое лицо
как форму сна перенимала.

Из тёмной кажити Аглая
лепила рост волос, ресниц.
А время пропускало воздух;
его материя гнилая
вытягивала воду с лиц
и снова обращалась в воду.

Dal punto di vista metrico siamo di fronte a cinque sestine in giambi a quattro piedi con rime *abc abc* (è verosimile che i primi due versi della seconda strofa costituiscano in realtà un unico verso, qui suddiviso in due giambi a due piedi, ovvero un giambo a quattro piedi con pirrichio in seconda posizione, ipotesi confermata sia dalla rima, sia da una più recente versione del testo⁴³). Questa lirica, come altre successive dedicate alla nonna, si distinguono dalle altre opere poetiche di Janyšev, poiché attingono ad un bagaglio lessicale più semplice rispetto a quello che diverrà lo stile abituale del poeta, sempre molto ricercato nell'utilizzo della lingua, con frequenti riferimenti alla terminologia scientifica e tecnica. Questa tendenza

⁴³ Confronta: *Стихотворения*, Art House Media, Москва, 2010, pp.187-188. In questa versione, che esclude in toto la prima strofa, il verso si presenta come: "...Но к вечеру в кастрюле тесто". Un'ulteriore differenza è costituita dalla presenza al verso 18 della nuova versione (corrispondente al verso 24 di quella inserita nella presente antologia) di una virgola: "как форму сна, перенимала."

è invero meno evidente in queste prime liriche, sebbene si possa già ravvisare in *Kodur*, ma seppur a livello embrionale, è presente⁴⁴. In questa lirica, nella quale domina la figura della nonna Abi, invece, il poeta si permette una sola concessione in tal senso, nel verso 1, che peraltro scompare nella versione più recente della lirica⁴⁵; il poeta sembra aver voluto conservare la semplicità stilistica e il carattere più semplicemente evocativo di questi ricordi di bambino. La figura di Abi è profondamente legata all'idea di casa e di famiglia; essa è tutrice del legame familiare, e compie gesti semplici ed evidentemente simbolici, come occuparsi di un impasto in lievitazione, simbolo di crescita e vitalità. Se non fosse sufficiente l'atmosfera di profonda familiarità, creata dall'immagine della nonna che si occupa del cibo che poi potrà crescere nel corso della notte nella cucina tiepida, quasi fosse una pianta in una serra (“в теплице кухни”), il poeta arricchisce questo legame creando un paragone diretto tra se stesso e l'impasto del quale Abi si prende cura:

потом всю ночь в теплице кухни
под крышкой начиналось тесто!..
[...]
И дом - пятиэтажный счётчик
(я жил под крышей) - на одно
столетье становился мертвым.

La casa protegge il poeta bambino; di questo rifugio Abi è tutrice e ne conosce i segreti e le leggi. Vi è qualcosa al contempo di magico e sacrale nei gesti sapienti di Abi, che il poeta ha colto con lo stupore dell'infanzia. Nonostante ciò si avverte un distacco rispetto a quel tempo, a quel tipo di

⁴⁴ In relazione allo stile di questi autori Volodichin afferma che nella loro poetica “остаётся ещё какой-нибудь Серебряный век – в формах тяги к словесному изяществу и легкому маньеризму” (Д. Володихин, *Триумфальное опоздание*, op. cit., p. 225).

⁴⁵ La scelta stilistica di semplificare per quanto possibile il testo per permettere alle immagini create dal poeta di non essere soffocate dall'eccessiva complessità che a volte caratterizza il lessico di Janyšev, costituisce una costante nelle liriche che cantano Abi, e tuttavia con il tempo il poeta sarà in grado di elaborare stilisticamente il verso senza soffocarne la carica emotiva.

percezione. Il poeta elabora i ricordi con la consapevolezza dell'adulto, e può dire, con maturo distacco "Все взрослые тогда казались/красивыми", oppure rendersi conto tristemente della caducità della casa.

La selezione di liriche offerta da Vadim Muratchanov in questo volume dell'antologia risulta piuttosto corposa (si tratta infatti di ventitré poesie) e mostra la tendenza tipica di questo poeta a prediligere forme brevi e metricamente semplici, con una netta preferenza per il giambo a quattro piedi, che tuttavia non impedisce al poeta sperimentazioni in verso libero. Anche nel caso di Muratchanov la prima lirica costituisce una summa della poetica dell'autore:

С. Я., Е. А.

Мы друг у друга в памяти умрем.
Изменчивость теряют наши лица –
на карте высыхающего моря
однажды проведенные границы.

По лесенкам скалистым наш маршрут
уже, должно быть, душу не утешит.
Но рукописи в памяти живут,
ветшают дольше и сгорают реже.

Они, как прежде, делятся теплом,
смирняют жар в крови и в сердце жженье.
Места друзей за праздничным столом,
разрозненных листов расположенье...

La lirica è composta di tre quartine in giambi a cinque piedi a rime alterne. Sebbene l'attenzione per la natura fonica della parola sia più debole che in Janyšev, è innegabile anche in Muratchanov la tendenza a ricreare rimandi sonori all'interno dei versi. Un solo esempio può essere costituito dall'ultima quartina:

Они, как прежде, делятся теплом,
смирняют жар в крови и в сердце жженье.
Места друзей за праздничным столом,
разрозненных листов расположенье...

In effetti è proprio qui che sembra contenuto il nucleo semantico principale della lirica, nell'esaltazione della natura amicale del sodalizio artistico tra i poeti della Taškola, che già si percepisce nella dedica iniziale. Il tema centrale sembra essere in effetti il ricordo, e la scrittura come atto di concretizzazione della memoria. Eppure non è il ricordo a sopravvivere nella scrittura, ma è proprio quest'ultima che trova nei ricordi un luogo più sicuro nel quale essere conservata. Mentre il poeta sembra perdere il ricordo delle persone care, che sbiadisce con il tempo e la distanza, la creazione artistica si conserva nella memoria e crea un'unione più profonda e duratura tra di loro. Il legame che unisce i poeti è reso esplicito negli ultimi versi: essi, raccolti attorno al tavolo, sono come le pagine sparse di un unico manoscritto, che assumono senso solo unite e riordinate. La prima quartina esprime con semplicità ed evidenza il senso della caducità dei ricordi, che si indeboliscono con il tempo, e lo lega all'immagine della terra: in quell'allusione al mare che si va prosciugando e ai confini un tempo tracciati, è riconoscibile un riferimento all'Asia centrale, ai suoi confini artificiali segnati a tavolino dal potere sovietico ed al disastro naturale del lago d'Aral in secca⁴⁶.

Del resto l'immagine della terra uzbeka è un tratto caratteristico della lirica di questo poeta, che sembra pervenire, sin da queste prime opere, al riconoscimento della necessità di legare la propria arte alla terra natia. Essa è riconoscibile nelle "пески" di *Канчагай*, ed è protagonista anche di *Мой город будущему нужен*: in essa l'allusione alla città non è accompagnata

⁴⁶ L'interesse per il disastro ambientale provocato dalla pianificazione agricola sovietica, che ha prosciugato il lago l'Aral e ne ha trasformato il bacino in secca in un luogo desertico e malsano, è tipica della poesia russofona uzbeka degli anni Settanta, e di alcuni membri della scuola di Fergana (confronta: E. A. Каримов, М. С. Константинова, *Русскоязычная поэзия Узбекистана на современном этапе*, Издательство «ФАН» Академии Наук Республики Узбекистан, Ташкент, 1991, p. 54), che, ancora una volta, dimostra la propria influenza sulle prime opere di questi giovani poeti e sulla loro sensibilità.

da tratti definiti che ci permettano di individuare a quale luogo egli si riferisca, Biškek, sua città d'origine, oppure Taškent, nella quale ha vissuto per lunghi anni. Eppure l'elemento asiatico permea il verso con la naturalezza della quotidianità, ed è evidente soprattutto nelle ultime due quartine:

Там, где гортанные карнаи
над крышами взмывали вверх,
он глинобитными корнями
свой прошлый доживает век.

Там люди долгого труда
стареют и уходят тихо.
И провисают провода
над гладью сонного арыка.

Il riferimento all'immane argilla ed agli "арыки" si associa ad un referente culturale appartenente ad una sfera diversa, ma comune nella produzione di questa scuola, quella musicale: il "карнаи", strumento musicale tradizionale centroasiatico, ritornerà nella produzione di Janyšev, il quale però, in questo primo volume di *MŠP*, a differenza di Muratchanov, sembra non essere ancora pervenuto, ad un riconoscimento di tratti locali nella dimensione musicale della sua ispirazione. Nonostante ciò la sensibilità dei due più giovani poeti della Scuola di Taškent sembra essere straordinariamente vicina; basti pensare alla lirica *Март* e a come nella sua prima quartina la musica si fonda con la sfera olfattiva, in un accostamento che non risulterebbe estraneo in una lirica di Janyšev ("Ароматы проснулись вокруг,/ в непослушную музыку слились. / В оболочки друзей и подруг / неумные духи вселились.").

Ma è l'immagine della casa l'elemento nel quale si può più facilmente riconoscere un'affinità tra i due poeti. Vediamo come essa prende forma nella lirica *Дом*:

Дома рождаются красиво,
с трудом лишаясь черных ран.
До возведения массива
здесь были ветер и бурьян.

А нынче – дом. Кишит жильцами
на много голосов и лиц.
В нем внуки сделались отцами
и сами внуков дождались.

Но грустно дому и безвестно.
И нет из близких никого,
кто мог бы описать его
необлицованное детство,

где дом, который раньше не был,
еще не выхожен от ран
и вечно падающий кран
на фоне облачного неба.

La lirica è composta di quattro quartine in giambi a quattro piedi: le prime due strofe sono a rima alterna, le altre due a rima incrociata. Questa lirica costituisce in qualche modo il corollario di *Азлая* di Sandžar Janyšev: anche qui all'idea di casa sono associati l'immagine della famiglia, che si manifesta nella seconda quartina (“В нем внуки сделались отцами / и сами внуков дождались”), un senso di tristezza legato alla perdita, ma anche la percezione che la casa sia un porto sicuro, fintantoché essa è sede di un nucleo familiare. Tutti questi sentimenti, queste percezioni, poiché di questo si tratta, e non di elaborazioni teoriche o di prese di posizioni programmatiche, sono legati all'infanzia. Sono proprio queste le liriche più significative di autori come Janyšev e Muratchanov. Sebbene in testi più elaborati si possano individuare più interessanti spunti di analisi, in queste poesie così intime meglio si esprime la loro affinità emotiva, alla quale si associa, anche se un po' più debolmente, la voce di Suchbat Aflatuni.

L'opera di Evgenij Abdullaev, che firma le proprie composizioni liriche con lo pseudonimo Suchbat Aflatuni, si distingue sin da questa prima pubblicazione collettiva per erudizione e approfondimento teorico e per una spiccata tendenza alla forma lunga. Ciò non esclude la presenza tra le sue opere di un nutrito numero di composizioni più brevi, spesso più intense e intime. In questa raccolta sono proprio le liriche più contenute a fornire esempi del talento di Aflatuni. La nostra panoramica inizia dall'ultima delle liriche che il poeta inserisce nella propria selezione, che si ricollega alle liriche "programmatiche" di Janyšev e di Muratchanov:

Друзей моих прекрасные черты
Тусклей средь непролазной суеты;
И, кажется, их меньше, меньше, меньше...
Как язычки не вечного огня
Глядят зрачки упречно на меня
Их гасят обстоятельства и вещи.
Их душит проутюженный уют
И души без отдушины – клюют,
И крыльями причесанными тушат;
А я слежу слезящимся зрачком
За каждым чуть горящим язычком,
Что грел меня среди жары и стужи.
Но отблеск дружбы на моем лице
Уже приглушен в теневом кольце,
И гаснет краска, музыка и слово, –
И не продлить привычкой прежних встреч –
Смолой залить, и спичкою поджечь, –
Последней спичкой коробка сырого.

La lirica, composta in pentapodia giambica, è suddivisa in tre parti, corrispondenti ciascuna ad un periodo di sei versi. All'interno di queste "strofe" i primi due versi sono in rima baciata, mentre i successivi quattro in rima incrociata (lo schema complessivo risulta così organizzato: *aabccb*). Dal punto di vista contenutistico notiamo in questa lirica di Aflatuni la tendenza ad associare prevalentemente il tema dell'amicizia alla sensazione

di perdita. Essa era presente anche nelle liriche degli altri due membri della scuola, e tuttavia qui sembra persino più definitiva. La totale assenza di riferimenti al mondo reale fa apparire tale percezione più totalizzante; l'affaccendarsi nel quotidiano rende questa perdita vaga, ed è quasi impossibile notare il lento ma inesorabile spegnersi dei ricordi. In questi versi Volodichin avverte una reminiscenza dello stile acmeista nella descrizione dell'oggetto⁴⁷. L'allusione al verso 15 a “краска, музыка и слово”, rimanda senza dubbio alla poesia e ai tratti che maggiormente la influenzano nell'esperienza dei protagonisti di questa scuola e tuttavia non vi sono approfondimenti in questa direzione; per quanto inusuale in questo poeta, l'emozione in questa lirica frena la ragione e la conoscenza e travolge ogni tentativo di approfondimento intellettuale; di questa lirica, a rimanere impresso nel lettore, è il senso di perdita che è alla base di questi versi, la dimenticanza che consuma il ricordo degli amici, le immagini dei quali sono come le fiamme di un fuoco transitorio, non destinato a durare; l'immagine conclusiva, “Последней спичкой коробка сырого”, è solitaria e priva di speranza e sembra denunciare una tristezza più profonda di quella dei due poeti più giovani⁴⁸.

Oltre a queste liriche più intime e contenute, sono presenti nella raccolta anche forme più ampie e interessanti dal punto di vista dei riferimenti

⁴⁷ Д. Володихин, *Триумфальное опоздание*, op. cit., p. 225.

⁴⁸ L'immagine del fuoco è presente in un'altra lirica di Aflatuni, e anche in questo caso è legata ad un senso di solitudine e di abbandono:

Я при тебе стесняюсь плакать,
 А в одиночку не могу;
 Я на тебя настроюсь загодя,
 А отвечаю, как врагу.
 Прости мое противоречье,
 И отпусти его, как грех:
 Ведь я в такой любви замечен,
 Какой хватило бы на всех.
 Меня оправдывают хором
 И пациенты, и врачи, –
 Но я предчувствую, что скоро
 Я разделю судьбу свечи:
 Не в том, что гасну я от ветра
 И таю в собственном огне, –
 А в том, что там, где много света,
 Никто не вспомнит обо мне.

Anche qui a caratterizzare emotivamente la lirica è un profondo senso di solitudine e perdita, che si manifesta pienamente nell'ultimo verso, nella dimenticanza. Come possiamo vedere anche questa lirica, nella quale il poeta si mostra al lettore con maggiore spontaneità, è caratterizzata da una forma breve per gli standard di Aflatuni e da un lessico semplice, non appesantito da riferimenti colti.

culturali. Mi riferisco in particolare a *Венок Рубаи, завершённый сонетом*, un lungo testo nel quale Aflatuni mostra il proprio gusto per la scelta erudita. Tale erudizione si manifesta qui nell'organizzazione strutturale del testo: esso risulta infatti composto di quattordici quartine composte in rubai, una forma tipica della metrica centroasiatica del IX e X secolo, composta di quattro versi di dodici o tredici sillabe in rima *aaba*; questa forma è tuttavia “russificata” grazie all'applicazione al verso della forma dell'anapesto a quattro piedi (abituamente i poeti russofoni applicano a questa struttura il dattilo a quattro piedi o più comunemente il giambo a cinque piedi⁴⁹). Il “венок” è creato facendo ‘sì che l'incipit del secondo verso di ogni rubai coincida con l'incipit del primo verso del rubai successivo. Inoltre il primo verso di ognuna di queste strofe è in seguito utilizzato per comporre il sonetto conclusivo. In tal modo Aflatuni crea un testo che racchiude in sé forme tipiche della tradizione versificatoria orientale, di quella russa e infine di quella europea. Dal punto di vista contenutistico questi rubai non sembrano riproporre la forma tradizionale, che prevedeva un contenuto filosofico, riflessivo, meditativo. Aflatuni crea invece dei piccoli quadri, nei quali lentamente si evolve la descrizione di un amore non corrisposto, di una sofferenza alleviata dall'alcool.

X

Так судьбы коловёрть стала радостью мне –
Одинокий пловец по высокой волне...
Но сегодня в вине я тону, наконец.
Но еще не конец, – я еще не на дне.

XI

Одинокий игрок был замечен тобой:
Приласкал меня рок твоею рукой, –
Ты разрушила мой фантазерский мирок;
Жаль, принять я не смог мир практичный, чужой...

⁴⁹ Confronta: E. A. Каримов, М. С. Константинова, *Русскоязычная поэзия Узбекистана на современном этапе*, op. cit., p.121.

I sentimenti vengono espressi per mezzo di metafore che coinvolgono aspetti quotidiani della realtà centroasiatica: il vino, della cui immagine certa lirica centroasiatica era ricca, pensiamo, ad esempio, alle liriche di Omar Khayyām, o il miele, che in Janyšev evoca note cromatiche ed olfattive ricorrenti:

II

Виноградная гроздь растеряла свой плод,
Не от града и гроз – от любви непогод.
Сколько ягод брал в рот – все безвкусны, как воск:
Соль заглотанных слез убивала их мёд.

Il fascino maggiore della lirica è tuttavia proprio nella sua sperimentale e dichiarata commistione di forme e tradizioni culturali così diverse. La tematica amorosa sembra soffocata dalla curiosità intellettuale nei confronti del genere e da un approccio in alcuni punti ironico, e non esprime una carica emotiva palpabile.

Con le opere di Suchbat Aflatuni si chiude la panoramica sul primo volume di *MŠP*. Un ultimo appunto va riservato alla critica relativa al presente capitolo; poiché il volume ha attirato l'attenzione di un unico critico ho ritenuto opportuno concentrare il riferimento a questo articolo nella conclusione della presente analisi, in modo tale da poter giudicare il testo alla luce di una già avvenuta lettura complessiva dell'opera.

Dmitrij Volodichin nel suo già citato articolo *Триумфальное опоздание*⁵⁰, analizza alcuni tratti caratteristici della poetica della scuola, e la inquadra appropriatamente nella panoramica della lirica russa contemporanea. Egli nota infatti, soprattutto nelle scelte stilistiche, ma anche nel bagaglio lessicale utilizzato dai taškol'niki, un tradizionalismo che salva la scuola dalla deriva caotica nella quale è, a suo avviso, precipitata la poesia contemporanea. Il commento di Volodichin è influenzato evidentemente dal

⁵⁰ В. Володихин, *Триумфальное опоздание*, op. cit., pp. 225-226.

gusto personale del critico, eppure chiarisce quella che risulta essere una delle caratteristiche principali della scuola di Taškent:

Первое и главное впечатление от их поэзии: все трое опоздали к сегодняшнему способу поэтизировать. Впечатление-производная (от первого): ну и хорошо, что опоздали.

Ни один из ташкентцев не соблазнился той жуткой пропастью, в которую с треском ухнула вся старая добрая изящная словесность Европы-России, а поэзия – в первых рядах. [...]

А «опоздавшая тройка» остановилась за шаг до пропасти, ее формы – консервант начала века, нечто среднее между Францией до сюрреализма и Серебрянным веком до революции.⁵¹

Il rischio di cadere nella tentazione di “gridare invece di cantare” è più forte nel caso di Janyšev, eppure anche lui riesce a resistervi. Il cronotopo nel quale la Taškola raccoglie le immagini poetiche, l’infanzia nella terra uzbeka, salvaguarda la poesia della Scuola di Taškent da ogni pericolo di perdersi nella sperimentazione contemporanea.

L’attenzione del critico nei confronti dell’elemento centroasiatico, invece, seppur motivata, è forse lievemente eccessiva. La poesia posteriore dei taškol’niki si dimostrerà ancor più attenta nel proprio tentativo di trasmettere i tratti distintivi del mondo che ha dato loro i natali. Nella raccolta presente invece questi tratti sono più vaghi e sfumati, mentre manca totalmente l’uso di espressioni uzbeke, che si troveranno soprattutto nella produzione di Janyšev e Muratchanov, fatta eccezione per pochi realia.

Un appunto di Volodichin risulta però molto significativo: egli nota in queste liriche la predilezione per un’atmosfera pacata, silenziosa, quasi mesta, anche quando riflette il paesaggio urbano; ciò è vero soprattutto in Muratchanov, che sembra aborrire il caos cittadino ed il rumore artificiale dei motori, in un atteggiamento che potremmo definire quasi antifuturista⁵².

⁵¹ Ivi, p. 225.

⁵² Un ulteriore esempio di questa tendenza, di poco posteriore alla pubblicazione di questo volume, è una lirica pubblicata nel 2001 sulle pagine di “Октябрь”, e inclusa in una breve antologia di testi della Taškola introdotta da Anatolij Najman:

A tal proposito una sua breve lirica potrà essere utile per chiarire l'atteggiamento del poeta:

Устал я на тебя молиться.
Машинным дымом просмолиться,
по шумным улицам, по будням
бродить без деток и внучат,
локтями прикасаться к людям –
и слушать, как они звучат.

Nel complesso il giudizio di Volodichin, nonostante l'atteggiamento ironico, resta positivo; il critico apprezza lo stile pacato di questi autori, la ricercatezza stilistica che non si trasforma in soffocante gusto per la sperimentazione, la capacità di mescolare elementi culturali eterogenei:

Автопробег

Те дамы и мужчины,
кто ловок и богат,
шикарные машины
получат напрокат.

А нам с тобой, неброским
и подошедшим после,
достанется повозка
и низкорослый ослик.

Он двигателем хлопать
хотя и не умеет,
зато о горных тропах
понятие имеет.

Зато, услышав “трогай”,
без гаек и моста
он тронется в дорогу
в заветные места.

И в час, когда усталый
кортеж назад вернется,
наш путь к далеким скалам
едва-едва начнется.

(С. Янышев, С. Афлатуни, В. Муратханов, М. Книжник, *О русской узбекской поэзии*, «Арион», №3, 2001, р. 110).

Simili esempi di rifiuto della caoticità del mondo moderno sono comuni alla poesia della troika: “Какие тихие поля, /Какие золотые. /Лишь ветер, по ночам шая, /Лопочет по-латыни” scrive, in quello stesso anno, Suchbat Aflatuni (confronta: С. Янышев, В. Муратханов, С. Афлатуни, *Три цвета*, «Октябрь», №5, 2001, р. 56. Introduzione di A. Najman)

А ориентально-серебрянные, готическо-античные изыски «ташкентцев» - еще одна попытка задержаться в сумерках, отторгнуть себя от ночи и потосковать об августе. Одним словом, триумфальное лукавство, производимое над позднеюющим часом.⁵³

⁵³ Ivi, p. 226.

Malyj Šelkovyj Put'

Novyj Al'manach Poezii. Vypusk II

Il secondo volume dell'almanacco *Малый Шелковый Путь – Новый Альманах Поэзии*, edito a Mosca nel 2001⁵⁴, segna una svolta nella storia di questa pubblicazione: innanzitutto perché cambia il luogo di edizione, non più Taškent, come per il primo volume, ma Mosca; ciò, da un lato, indica la volontà di dare maggiore diffusione a questo testo, e dall'altro è un segno del carattere più internazionale di questo secondo volume. La più evidente differenza rispetto al volume precedente è l'aumento del numero di autori coinvolti nel lavoro, che ha portato con sé anche una crescita quantitativa del numero delle liriche pubblicate, così che si è passati dalle cinquantasei pagine del primo volume ad un totale di più di centoventi per il secondo. Nella prefazione al libro i curatori dichiarano che:

“Со временем, повинаясь природным законам роста, авторы решили преодолеть малость первого сборника.”⁵⁵

Ma per gli autori l'accresciuta ampiezza del testo è solo la manifestazione palese di una crescita che è più di contenuto che formale. Infatti il tratto rilevante è la partecipazione di un nutrito numero di autori “ospiti” all'almanacco, che in questa sua nuova versione dà al lettore la possibilità di conoscere altri simpatizzanti della Scuola di Taškent, quando non veri e propri membri di suddetta scuola, come nel caso di Knižnik. Affermano Janyšev, Muratchanov e Aflatuni: “Это первый опыт антологии «малой» ташкентской поэзии восьмидесятых-девяностых годов.”⁵⁶

La poesia di Taškent è qui definita «малая», in primo luogo perché il numero di parlanti russo della città uzbeka si va progressivamente

⁵⁴ *Малый Шелковый Путь. Новый альманах поэзии - Выпуск второй*, Издательство Руслана Элинина, Москва, 2001, p.4

⁵⁵ *Малый Шелковый Путь-II*, op. cit., p.2.

⁵⁶ Ivi.

assottigliando, come gli autori puntualizzano, trasformando ciò che resta della produzione in lingua russa in una realtà minore, di nicchia. In secondo luogo perché i poeti che trovano spazio in queste pagine sono poeti poco noti al pubblico e che nella produzione di larga diffusione non trovano abitualmente collocazione; essi inoltre sono quasi tutti emigrati all'estero, “по всей российско-американо-израильской ойкумене”⁵⁷, e concedendo loro ospitalità in queste pagine i curatori del volume intendono dare loro la possibilità di partecipare alla vita culturale del paese d'origine.

La partecipazione di questi autori ha un enorme valore, soprattutto per la volontà espressa in quest'opera, da parte dei fondatori della Scuola Poetica di Taškent, di preservare e tramandare la poesia russofona dell'Uzbekistan; e tuttavia il loro valore intrinseco, se estrapolati dal contesto, è in alcuni casi dubbio. Se è vero che in questo volume appaiono personaggi importanti, sia per la scuola sia per il ruolo che continuano anche oggi a ricoprire nella vita culturale russa ed uzbeca, come M. Knižnik, L. Bakirova, M. Jakovleva, che hanno continuato a collaborare alle successive edizioni dell'almanacco e ad *Anor – Granat*, non si può non essere almeno in parte d'accordo con Aleksandr Pravikov, il quale, in una recensione sul II volume di *MŠP*, sottolinea che, riconosciuta la validità del lavoro della troika di Taškent e di Knižnik, le altre figure di questo volume restano comprimari, divisibili in varie categorie standardizzate, in base alla loro fonte di ispirazione o allo stile che fedelmente ripropongono, ma prive di un valore autonomo⁵⁸.

Con questa affermazione tuttavia Pravikov non intende sminuire la significatività dell'opera compiuta dalla Taškola, che ha il merito di aver dato voce ad un mondo poetico che va lentamente sparendo e che, se pure non risulta di capitale importanza in tutte le sue manifestazioni, è qui presentata come estremamente vitale.

⁵⁷ Ivi.

⁵⁸ А. Правиков, *Восток ли – Восток, или Рассуждение о стихах, хороших и разных*, «Знамя», №10, 2002, pp. 237-239.

Scopo di questa pubblicazione in tutti i suoi volumi è quello di fare da mediatore culturale tra l'Oriente e l'Occidente. Qui lo si dichiara esplicitamente nella prefazione:

“В издании сборника мы видим содействие осуществлению той же трудной задачи, которая была и у Великого пути, а именно – соединению культур Востока и Запада.”⁵⁹

Questa raccolta ha non solo il proposito di unire Oriente e Occidente, ma anche quello di dare voce ad una cultura meticcica, nella quale l'Oriente non è un oggetto esotico da leggere in traduzione, ma un mondo vivo che parla la stessa lingua dell'Occidente; l'acquisizione di un medium linguistico “esterno” non comporta una perdita di identità. Potremmo dire, anzi, che questi autori non sono privati del loro carattere orientale dalla lingua russa, ma arricchiscono questa lingua con nuove fonti di ispirazione che hanno radici nella natura orientale del mondo in cui vivono. Come dice Pravikov:

“Действительно, данный альманах интересен в первую очередь тем, что Восток в нем говорит не только на русском [...] но и *по-русски*. При этом не перестав быть Востоком.”⁶⁰

Almeno in parte questa natura orientale della raccolta è esplicitata nell'epigrafe che precede la prefazione:

“путь, который я выбрал,
Отнюдь не близок, а труден и далек”⁶¹

L'epigrafe è di Abū al-Rayhān Muhammad ibn Ahmad al-Bīrūnī, matematico, astronomo, storico, fisico, viaggiatore, nato nel 973 a Khiva, all'epoca parte del califfato arabo degli Abbasidi del Khwarazm, figura principe della cultura araba in un tempo in cui essa brillava per apertura e progresso.

⁵⁹ *Малый Шелковый Путь- II*, op. cit., p.2.

⁶⁰ А. Правиков, *Восток ли – Восток...*, op. cit., p. 237.

⁶¹ *Малый Шелковый Путь- II*, op. cit., p.2.

Il testo è suddiviso in tre sezioni: la prima di esse *Антология*, contiene la raccolta di liriche; *Генеалогия* invece raccoglie tre saggi, che in seguito esamineremo in dettaglio, composti da E. Abdullaev, M. Knižnik e S. Janyšev, dedicati a Taškent. *Вместо послесловия*, l'ultima sezione, che tira le somme del volume nel suo complesso, è firmata da M. Sinel'nikov.

La prima sezione è a sua volta divisa in tre parti, delle quali possiamo dire un po' sinteticamente, che il numero degli autori in esse contenuto pare inversamente proporzionale alla loro importanza per la scuola, come vedremo meglio in seguito. Premetto all'analisi una breve descrizione dei contenuti di questa sezione:

“Антология” – I: è introdotta da un verso di Knižnik, “Я стану старожилом этих мест...”, e in essa sono raccolte delle brevi selezioni di liriche dei fondatori di questa scuola, S. Janyšev, S. Aflatuni e V. Muratchanov, intervallati dalle opere di due loro stretti collaboratori, M. Knižnik e V. Sokolovskij.

“Антология” – II: l'epigrafe è in questo caso un verso di Sokolovskij: “... По берегам великой Аму-Леты”; raggruppa alcuni autori di un certo interesse, ma inizia a venire meno, già in questa seconda sezione, il talento che caratterizza l'opera della trojka fondatrice della Taškola. I nomi qui rappresentati: V. Ferleger, A. Erina, V. Novoprudskij, N. Demazi, Ju. Gol'dberg, A. Šironina, G. Janyševa.

“Антология” – III: “...Ты же, дождь Ташкентской пробы...” è l'epigrafe, di Aflatuni in questo caso, che apre la raccolta; la sezione è decisamente più varia dal punto di vista delle personalità poetiche in essa rappresentate, ma anche la meno coerente con l'opera: G. Gerasimov, A. Grišenko, S. Novoprudskij, L. Bakirova, M. Bonu (M. Salimova), M. Jakovleva, A. Rtveldze, S. Janyšev (S. Abdurachimov), V. Ischakov, A. Sorokin, M. Gronas.

“АНТОЛОГИЯ”

Sandžar Janyšev

La prima sezione dell'opera si apre con 6 liriche di Sandžar Janyšev: *Речь, Из «Квартета-реминисценции», Айва, Тутовник, Землетрасение в июле, Вкус укропа*. Queste liriche, seppur diverse per forma, scelte metriche e temi, ben si accordano con il verso che fa da epigrafe all'intera prima parte dell'antologia, e che attrae l'attenzione del lettore su un elemento particolare della loro ispirazione poetica: il luogo, la terra nella quale sono nati. È proprio questo, in effetti, uno degli elementi più rilevanti nelle opere qui contenute, e si rivela come fonte primaria di ispirazione proprio in queste prime liriche della raccolta. In esse tuttavia sono riconoscibili, come vedremo, anche altri importantissimi elementi che caratterizzano la produzione sia dell'intera scuola poetica, sia di Janyšev nello specifico.

Una lirica significativa da questo punto di vista, che ci permette di individuare molte di queste diverse fonti di ispirazione, e di fare luce sull'uso originale della lingua fatto da Janyšev è proprio *Речь*, che apre la raccolta. Eccone il testo:

Яне

“«Мы идем в школу с хорошей речью!» -

Так было написано в моей виньетке.

И на самом первом выпускном вечере,

когда дети пели: «До свиданья детски сад – /

Все ребята говорят...», штурмом взятая буква «р»

Горосира чудо как правно;

и, одаренные еще одним звуком,

мы были уверены, что уж теперь

все-все ночные Ожилы* сами уснут

и уж больше не оживут, и уж больше

мы не будем лышными... А там, глядишь,

новые звуки подрастут

в кнопках и клавишах моего аккордеона,

в промасленных канифолью связках кеманчи,
в древесных раковинах комуза и рубаб...
«Музыкальный инструмент» - ведь это не просто идиома:
с его помащью люди, жившие в молорослых глиняных домах,
словно шкатульки, отворялись и начинали звучать, и выпользали как крабы,
на середину улицы (дети крупной насыпали) –
вот что творили с ними звуки
истошного карная и высокопарной дойры.
Гундосый -----•прострочивался ритмом,
и страшно подумать, в какие тайны, в какие дымы
он обещал посвятить, какие просторы
были предвкушены и почти что зримы:
просторы, окрашенные в цвет
сгущенного молока и лимфоузлов,
кирпичных сердечек и чердачной муки,
девчачьих лодыжек и дымных лепешек,
оставленных марширующими коровами;
а еще – саранчи и пнёвой трухи, подоженной
красными муравьями, жуками-носорогами...
О, это были – тум-ля-ка-тум – всерайонные гульбища, свадьбы,
и лично мне они сулили гораздо больше.
чем «молодыми»** : свежавание барана,
чье внутреннее устройство тем паче впечатляло,
чем беспощадней жалость мое сердце
высвобождало, как орел печенку
известного по мультику титана, -
кроме этого, возможность долго не ложиться,
а после – под открытым небом сон...

И вот теперь, когда нет со мной моего аккордеона,
нет со мной моего карная,
нет свадебного шествия,
нет дерева, с которого я мог
его наблюдать, нет зелени –
такой зеленой, что и не бывает...
Нет карябаемой солнцем пластинки –

иссиня-синей, как воронка времени –
и зрению уже не будет насыщенья
ни этим цветом, ни многими другими,
ведь время, как известно...
...Теперь, когда чудовища похлеще
прильнули к стеклам – нет им числа,
нет имени, - а слух и обоняние как в воду
погружены...

 Так вот, теперь, хочу спросить:
что он мне дал, тот, чудом обретенный
(чья буква, словно перышко, парила,
как головня, дышала), что он дал мне –
тот откровенный сокровенный
ЗВУК?»⁶²

* «А я ожил!

Я голову сложил
[на плахе бытия]...»

** те, подчас, знакомились едва не
За свадебным столом...

La lirica risulta composta di sessantuno versi liberi di lunghezza che varia da otto a ventiquattro sillabe. La quasi totale assenza di rime a fine verso non toglie tuttavia musicalità e ritmo alla poesia e sottende in realtà un'attenta ricerca di effetti fonici. Janšev dimostra una totale padronanza delle potenzialità fonetiche della lingua russa e vi ricorre frequentemente. Se da un lato non sono presenti rime evidenti, fatta eccezione per quelle tra il verso 23 e il 25 (димы - зримы), e per la rima interna contenuta nel verso 29 (лодыжек – лепешек), possiamo tuttavia notare l'attenzione del poeta per l'aspetto sonoro della parola: è infatti riconoscibile la presenza di “e” come vocale tematica nei versi iniziali, fino al quarto compreso, nonché la presenza di frequenti assonanze basate sulla ripetizione di consonanti o nessi consonantici. Già tra i versi 9 e 11 sono evidenti le ripetizioni di “ж” e “ш”, accompagnate dall'allitterazione tra “Ожилы” e “оживут”:

⁶² Ivi, pp. 7-8.

“все-все ночные Ожилы* сами уснут
и уж больше не оживут, и уж больше
мы не будем лишними... А там, глядишь,”

Tra i versi 13 e 15 è invece riscontrabile una prevalenza della consonante “к”, che ritorna anche nei versi 28 e 29, accompagnata da “д” e “ч”. In quest’ultimo caso la ripetizione consonantica è sottolineata dalla rima interna della quale abbiamo già accennato:

“кирпичных сердечек и чердачной мукй,
девчачьих ллодыжек и дымных лепешек,”

Altro tratto rilevante della poesia di Janyšev, che qui si manifesta chiaramente, è l’utilizzo di segni grafici e di interpunzione. Sono infatti frequenti i punti di sospensione che danno al lettore l’impressione di qualcosa di incompiuto, di non detto, qui presenti in nove occasioni. Se è vero che non raggiungono il grado di frequenza riscontrabile nella raccolta *Регулярный сад*⁶³, nella quale i punti di sospensione sostituiscono interi versi o strofe, si tratta comunque di un numero consistente di casi, ed è da tenere in considerazione proprio perché costituisce un elemento peculiare della poesia di Janyšev. Interessante è l’utilizzo dei segni grafici al verso 22 che sembrano voler riproporre visivamente il ritmo sincopato al quale allude il verbo subito seguente (“Гундосый -----•прострочивался ритмом”). Come già accennato Janyšev qui non ricorre in modo eccessivo a questa modalità espressiva, ma è tuttavia opportuno segnalare l’uso, soprattutto in virtù del fatto che proprio questo sfruttamento dell’elemento grafico ha portato alcuni critici, tra i quali A. Ermakova, a parlare, riguardo a Janyšev, di un lieve caso di “malattia postmodernista”⁶⁴.

Anche la seconda strofa della lirica si accorda a questo stile, con versi liberi, non rimati, anche se più brevi, e frequente utilizzo di ripetizioni e assonanze. Innanzitutto abbiamo una ripetizione anaforica di “нет со мной” ai versi 42 e 43, protratta nei versi successivi in forma abbreviata “нет” (vv.

⁶³ С. Янышев, *Регулярный сад*, Издательство Руслана Элинина, Москва, 2005.

⁶⁴ А. Ермакова, *Из книжнич лавок*, «Арион», №4, 2005, p. 123.

44, 45, 46, 48, 54, 55) e richiamata al verso 50 da “не будет” e al verso 51 da “ни”, che si ripete due volte, spezzando il verso in due parti simmetriche per struttura. Al verso 49 inoltre è visibile una struttura binaria simile a quella del verso 51, che si evidenzia soprattutto per le sue qualità fonetiche: “иссиня-синей, как воронка времени”, dove la prima sezione del verso è caratterizzata dalla ripetizione di “с” e “ин”, mentre nella seconda, in entrambe le parole che costituiscono il termine di paragone abbiamo “в”, “р” e “н”. Un altro esempio di queste assonanze che caratterizzano il verso è riconoscibile ai versi 54 e 55:

“прильнули к стеклам – нет им числа,
нет имени, - а слух и обоняне как в воду”

In questa coppia di versi è visibile il parallelismo tra “нет им” del verso 54, e “нет имени” del verso successivo.

La divisione formale della lirica in due strofe distinte corrisponde alla creazione di due nuclei di significato. Vediamo la prima strofa: essa è il luogo del ricordo, della rievocazione, del passato. In questa prima sezione predominano le immagini legate all’infanzia e in essa sono già contenute le tematiche dominanti non solo di questa lirica, ma dell’ispirazione di Janyšev in generale. Fin dai primi versi il poeta evoca un momento della propria vita, quello della scuola, che è di vitale importanza sia per la formazione della personalità, sia, in questo specifico caso, per la formazione della sensibilità linguistica del poeta. “«Мы идем в школу с хорошей речью!» - ” è infatti un ricordo di bambino, ed è opportuno qui ricordare che le scuole frequentate da tutti i poeti della Taškola erano scuole in lingua russa (a ciò si riferisce l’espressione “школу с хорошей речью”), in virtù della quasi totale assenza di scuole in lingua uzbeka.

Il poeta qui rievoca il ricordo di se stesso bambino, di fronte alle prime scoperte linguistiche, alla comprensione del potere della parola, della musica, che qui è protagonista in più punti (“аккордеона” al verso 13, e “«Музыкальный инструмент» - ведь это не просто идиома:” al verso 16) e più in generale, del suono: il termine “звук” (anche nella variante verbale

“звучать”) appare in quattro occasioni: ai versi 7, 12, 18 e 20. Ad essi si associano il termine “ритмом” (v. 22), e i verbi “пели” (v. 4) e “голосила” (v. 6, qui nella deformazione “горосира”). Accanto ai termini appartenenti al lessico russo, inoltre, vi sono molti vocaboli uzbeki che indicano strumenti tipici della musica popolare dell’Asia centrale: “кеманчи”, “комуза”, “рубаба”, “карнай” e “дойра”. È opportuno sottolineare che la musica ebbe un ruolo fondamentale per la crescita artistica di Janyšev, e che la fisarmonica che qui appare non è un oggetto ornamentale, ma uno strumento che il poeta padroneggia. Per ammissione stessa del poeta, il suono della città di Taškent è uno di quegli elementi che maggiormente penetrano nel subconscio di chi vi è nato e cresciuto rendendo impossibile al cittadino di questa città non essere partecipe dei suoi ritmi, dei tempi scanditi dalle preghiere o dei suoni del mercato⁶⁵.

“ТОТ ОТКРОВЕННЫЙ СОКРОВЕННЫЙ /ЗВУК?”, ecco come si conclude la lirica. Il suono è come qualcosa di noto e sconosciuto al contempo, qualcosa di segreto, che nasconde capacità creatrici, quasi fosse una preghiera o una formula. Avremo modo anche in seguito di vedere quanto spesso ricorrano in Janyšev le immagini legate e strumenti musicali e al suono in generale, e come, non solo in lui, ma in tutti i poeti di questa scuola, la parola, accanto al suono, abbia un ruolo principe. Le potenzialità ritmiche del verso di Janyšev si manifesteranno pienamente nelle raccolte degli anni successivi, culminando in *Регулярный сад* (2005)⁶⁶, ma sin da questa lirica possiamo intuire quanto complessa sia per il poeta la ricerca di un equilibrio tra aspetto fonetico, ritmico e semantico della parole, ancor più evidente in questi versi liberi, nei quali questa ricerca è slegata dalla misura ritmica imposta dalla metrica sillabotonica. Già in relazione a queste primi versi si

⁶⁵ In poesia spesso lo strumento musicale è una metafora del poetare stesso; in Janyšev, tuttavia, la simbologia è sempre ancorata alla realtà che circonda il poeta e della quale egli ha fatto esperienza, ed il suo valore è, oltre che simbolico, in primo luogo emotivo. Lo strumento musicale non cessa di essere un oggetto appartenente alla vita del poeta, ma assume un significato traslato nel rappresentare l’arte poetica. Che Janyšev scelga una collezione di strumenti centrasiatrici per simboleggiare la sua arte poetica è indicativo, ritengo, di come egli sia consapevole, anche a livello artistico, della propria identità “mista”.

⁶⁶ In riferimento a tale raccolta E. Vežljan afferma che proprio la musica è la chiave per orientarsi nel labirinto poetico di questo autore: laddove il testo poetico si mostra più complesso, quasi incomprensibile, è la musicalità del verso a guidare il lettore attraverso le liriche che compongono questa antologia (E. Вежлян, *Сад Расходящихся метафор*, «Новый мир», №11, 2005, - http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2005/11/ev13.html).

può considerare calzante l'affermazione di Anna Kuznecova, la quale afferma che “природа стиха у Санджара Янышева фонетическая, музыкальная”⁶⁷.

La descrizione che ci appare in questa prima parte, tuttavia, pur essendo vivace e ricca di dettagli che richiamano diversi livelli di percezione (quello olfattivo, anche se meno ricco che altrove, quello uditivo e quello visivo), non procede in modo discorsivo. Brevi versi dotati di maggiore carica narrativa, come quelli iniziali, sono alternati a periodi nei quali i particolari sembrano accostati per associazione libera, come nei versi dal 26 al 41, quindi tutta la parte finale della prima strofa, che paiono ricordi liberamente tratti dalla memoria del poeta quasi sotto forma di ipertesto, come se il primo aprisse la strada al successivo, ma in alcuni casi, sulla base di una associazione che solo al poeta è dato cogliere.

L'infanzia, alla quale qui si fa riferimento, costituisce una fonte primaria di ispirazione sia per Janyšev, sia per Muratchanov. Ed è proprio Muratchanov ad affermare, in una recensione dedicata a *Червь*, che “Детство для автора – не просто один из этапов жизни. Это – иная реальность, где время и пространство подчиняются особым законам”⁶⁸. Anche A. Najman ribadisce l'importanza dell'infanzia e dei ricordi legati alla scuola, per i membri della Taškola, sottolineando che gli eventi che la caratterizzano risultano fondamentali per definire il carattere degli autori⁶⁹.

Essa è legata al tema del ricordo, un elemento chiave nella poetica della Scuola di Taškent. Il ricordo è in questi poeti un elemento vivo, persino, a volte, più del presente. Esso è riportato alla luce grazie a tratti descrittivi precisi e ad immagini nitide; il dettaglio è spesso legato alle vicende personali del poeta e non intende essere una metafora oscura; più che di un simbolo si tratta di una chiave, attinta sempre e comunque dal reale, per aprire la porta ai ricordi del poeta e assume di frequente le sembianze di un oggetto ben definito, di un elemento paesaggistico tipico del luogo, come

⁶⁷ А. Кузнецова, *Из книжник лавок*, «Арион», №2, 2003, p.120.

⁶⁸ В. Муратханов, *Одиссея памяти*, «Звезда Востока», №3-4, 2001, p. 193.

⁶⁹ С. Янышев, В. Муратханов, С. Афлатуни, М. Книжник, *Три цвета*, «Октябрь», №5, 2001, p. 53 (prefazione di A. Najman).

una pianta (questi elementi naturali hanno per Janyšev in particolare un forte significato evocativo), un colore, un odore.

Un'altra componente di primo piano di questa lirica è la lingua russa, che in questi autori, ma soprattutto in Janyšev, non è mai scolastica ma vivace e inusuale. Anche negli altri rappresentanti della Scuola di Taškent la scelta lessicale non è mai prosaica, il vocabolario del quale sono dotati è ricco di termini desueti, attinti alla lingua letteraria piuttosto che alla parlata popolare, e tuttavia ritengo sia proprio Janyšev colui che dimostra una maggiore padronanza del lessico russo in tutti i suoi ambiti semantici, anche specialistici; la poesia di Janyšev è spesso invasa da parole attinte al lessico scientifico, oppure tecnico (“канифолью”, v.14, “линфоузлов”, v.27, “жуками-носорогами”, v.22) e nei casi meno fortunati si ha l'impressione di un sovraccarico lessicale che appesantisce il testo⁷⁰. Janyšev gioca anche con la lingua, per sottolineare quella qualità fonetica che è tipica dei suoi testi. Un esempio può essere il già citato verso 6:

*“Все ребята говорят...», штурмом взятая буква «р»
Горосира чудо как правно;”*

in questo caso la ridondanza di “p” è creata modificando la corretta grafia del termine russo, e portando così ancora più decisamente l'attenzione sulla sua ripetizione, che per giunta, graficamente, nel secondo verso di questa coppia è evidenziata in corsivo.

Il testo è inoltre ricco dal punto di vista dell'aggettivazione: gli attributi non sono mai prosaici, ma sempre ricercati e si associano, con un effetto straniante per il lettore, ai realia uzbeki che costituiscono un ulteriore elemento caratterizzante del lessico poetico di Janyšev. Due esempi per illustrare la tendenza del poeta alla fusione di questi due elementi: “в древесных раковинах комуза и рубаб...” (v.15) e “истошного карная и высокопарной дойры” (v.21). Tuttavia il verso così arricchito risulta ostico; come ben sottolinea A. Ermakova Il lettore che voglia apprezzare

⁷⁰ Afferma Vežljan: “положенный в основу текста принцип семантической игры вызывает стойкие ассоциации с акмеистической и постакмеистической традицией [...]”. Proprio in questa sua caratteristica risiede il tradizionalismo innovativo di Janyšev. (E. Вежлян, *Сад Расходящихся метафор*, op. cit.).

questa poesia è costretto ad uno sforzo di non poco conto nel tentativo di districare il bandolo creato da Janyšev con la propria tendenza alla metafora ardita e la ricchezza lessicale da lui impiegata⁷¹. Secondo Pravikov si ha inoltre, nel verso, la tendenza al sovraccarico semantico; le liriche sono sature di oggetti che, come nei sogni, tendono ad essere in rilievo, espressivi⁷². Non aiutano in tutto ciò le due note a piè di pagina che sono state riportate di seguito al testo, e che, lungi dal fare luce sui punti oscuri della lirica, creano nuove zone d'ombra.

Passiamo ora ad osservare la seconda strofa: essa è la strofa che potremmo definire dell'“assenza nel presente”, come la prima era quella dominata dall'ammassarsi dei ricordi del passato, custoditi come tesori. L'opposizione tra ciò che il poeta aveva nell'infanzia e ciò che gli manca nel presente è resa evidente dal “теперь” che appare fin dal primo verso della strofa e che si ripete tre volte in questi venti versi conclusivi. Una prima mancanza è proprio quella della fisarmonica, simbolo dell'ingresso del poeta nel mondo dei suoni e al contempo in quello dell'arte. Seguono a ruota molti degli elementi sia ambientali sia umani che abbiamo visto scorrere evocati dalle memorie nella prima parte della lirica. Sembra che il poeta, lontano dalla sua terra, si senta come privato di tutti quegli elementi che lo hanno legato alla vita e all'arte. In effetti egli lamenta prima di tutto la mancanza di tutti quei particolari quotidiani che, come ho già detto, sono la chiave che apre al poeta il mondo dei ricordi, e solo poi lamenta che “а слух и обоняние как в воду / погружены...” (v. 56). Quest'ultimo verso è visivamente spezzato in due sezioni da un a capo; la seconda parte da l'avvio a quella che potremmo considerare la *pointe* della lirica, che occupa gli ultimi 6 versi. In essa il poeta sembra chiedersi retoricamente cosa gli abbia dato in realtà il suono, quello “ЗВУК” che appare all'ultimo verso in posizione enfatica. Il senso di una risposta mancante non è dato solo dal tono dei versi, che sembrano non presupporre una soluzione al quesito, ma proprio da quell'ultimo verso monosillabo, chiuso da un punto di domanda e graficamente evidenziato dall'uso delle maiuscole. Condensa in tal modo l'attenzione e la tensione

⁷¹ А. Ермакова, М. Кузнецова, *Из книжнич лавок*, «Арион», №4, 2005, p. 122.

⁷² А. Правиков, *Восток ли – Восток...*, op. cit., p. 238.

attorno al suono, che è qualcosa di sconosciuto, di sacro, di “чудом обретенный” (v. 57) e “откровенный сокровенный” (v. 60). Da evidenziare anche, a mio avviso, l'accostamento tra il suono e il senso dell'olfatto. Come vedremo in seguito gli odori sono estremamente importanti per il poeta e il loro potere evocativo è, se possibile, ancor più forte di quello dell'udito e della vista. Un simile accostamento si ritrova anche nel terzo verso di *Айва*, dove si dice che “привкус как слух колибелит для гдаз”⁷³. I sensi dominano le immagini di Janyšev, fornendo ad esse dimensioni reali e dettagli che le rendono più vive; in una recensione alla raccolta *Регулярный сад* A. Ermakova, in riferimento alla natura della metafora nell'opera del nostro poeta, afferma che essa è sempre dotata di colore, gusto e odore:

Интимное, личностное всегда спаяно со вселенским, что обуславливает чувственно-космический колорит метафор. Они сочны и свежи, у них есть цвет, вкус и запах.⁷⁴

A mio parere tale affermazione si può estendere a tutti gli oggetti che popolano le liriche del poeta.

Dal punto di vista tematico va inoltre rilevata la presenza di un altro elemento importante per la Scuola di Taškent, il Tempo. Questo tema, strettamente connesso con quello del ricordo e con l'importanza che in queste opere riveste la rievocazione dell'infanzia, è legato alla loro ricerca di preservare qualcosa che si va perdendo, un mondo nel quale essi sono nati come uomini e poeti e che ha coordinate culturali e linguistiche instabili. In questa lirica esso appare al verso 49 in quel “воронка времени” che abbiamo già avuto occasione di citare, e si ripresenta in modo ancor più evidente al verso 52: “ведь время, как известно...”, nel quale non a caso appare nuovamente un'assonanza fondata sulla ripetizione di “в”, che rimanda anche foneticamente al verso 49.

Come afferma Pravikov:

⁷³ *Малый Шелковый Путь - II*, op. cit., p.9.

⁷⁴ A. Ермакова, М. Кулакова, *Из книжник лавок*, op. cit., p.122.

“«Ташкентская школа» - это общность болевых точек, любви к невозвратно ушедшему (и в стихи тоже), безнадежная попытка противостояния ускоряющемуся времени.”⁷⁵

Questa affermazione mi pare particolarmente vera per quanto riguarda Janyšev. Per approfondire l'analisi della sua poetica propongo ora la lettura di un testo che chiude la selezione delle sue liriche contenuta nell'almanacco e che, da un punto di vista formale, ci permette di fare la conoscenza di un altro Janyšev, *Вкус укропа*:

“Рассматривая Сад на свет,
монгол, ровесник Зороастра –
что было, чего нет, и сверх
того – что на экране красным

подчеркнуто (а лучше бы
и вовсе вычеркнуть к лишаю!), -
я дни срезаю, как грибы,
и ничего не исключаю.

Вот лучшая из дочерей
земли на мешковине кротко
сидит: в изгножье сельдерей,
райхон и венчики укропа.

Мне веет запахом страны,
куда плыву, но не причалю,
где сны светлы, глаза черны –
я ничего не исключаю –

а воздух зелен, как река
и разветвлен, как слух растенья,
и испещрен, как мотылька
полет упругим средостеньем.

⁷⁵ А. Правиков, *Восток ли – Восток...*, op. cit., p. 238.

Мне эта девочка лицом
напомнит многие печали
и сны. Потом... А что – потом?
Я ничего не исключаю.

На свет рассматривая ночь,
пойму: есть порох, не порока.
Она окажется мне дочь,
зачатая в Стране Укропа.

Где, Улан-Батор, друг степей,
я на руках ее качаю.
Сны отпускаеши... Теперь.
Как и в Начале.”⁷⁶

Questa lirica ci mostra che Janyšev alterna abilmente versi liberi, a metri più regolari e non sempre predilige il verso lungo. Qui è riscontrabile una notevole regolarità nella struttura della lirica: essa è costituita di otto quartine composte in giambi a quattro piedi a rime alterne, metro che conferisce alla lirica un ritmo scandito e costante. A rafforzare questa sensazione di ritmicità contribuisce la ripetizione di “ничего не исключаю” (v.8) al verso 16, e al verso 24 con minime variazioni grafiche; manca tuttavia al verso 32, dove ci aspetteremmo di trovarla per rispetto alla regolarità mostrata. Quell’ultimo verso è invece un’anomalia, sia dal punto di vista contenutistico, perché manca di ripetere la struttura del verso 8, sia dal punto di vista metrico, perché, oltre a non rimare con il verso 30, suo corrispondente, è un giambo a due piedi invece che a quattro. La scelta del poeta di isolare questo verso è significativa, se si tiene presente che un riferimento al “Principio”, anche in opposizione al momento presente (“теперь”), si ritroverà ancora nell’almanacco nei versi di *Медитация над первым стихом Евангелия от Иоанна* di Suchbat Aflatuni.

In questa poesia abbondano le allusioni all’io del poeta che si presenta sia in modo diretto (“Я”, v. 7, 16, 24, 30), sia in modo indiretto (“мне”v. 13, 21,

⁷⁶ *Малый Шелковый Путь - II*, op. cit., pp.11-12.

27), sia attraverso forme verbali in prima persona (v. 7, 8, 14 - due volte -, 16, 24, 26, 30). Accanto all'io del poeta il grande protagonista della lirica è il mondo uzbeko, la sua storia, fatta di personaggi ai quali si allude, per esempio nei primi due versi, “Рассматривая Сад на свет, /монгол, ровесник Зороастра -”, ma soprattutto fatta del suo paesaggio che ci viene incontro sottoforma di luci, colori e odori. Qui appare evidente il talento di Janyšev nell'evocare attraverso brevi e dettagliati tratti caratteristici un mondo intero. Se è vero che non risulta chiara l'allusione alla “лучшая из дочерей / земли” del verso 9-10, è pur vero che nell'evocare questa figura femminile, che ritornerà nella sesta e settima quartina, egli la inserisce “в изгножье сельдерей, / райхон и венчики укропа.” In relazione a questi versi sono da notare due dettagli. Il primo è che si tratta non di piante ornamentali, ma aromatiche. Tale allusione alla sfera olfattiva si ricollega a quanto già detto in relazione a *Речь е Айва* e trova un riscontro palese nella quartina successiva di questa stessa lirica: “Мне веет запахом страны, / куда плыву, но не причалю,”. Vi è qui un senso di lontananza in quell'impossibilità ad approdare nella terra che ha evocato in lui ricordi olfattivi così forti. Ma va anche notato che in questo poema, nel quale l'utilizzo di parole uzbeke è molto limitato (allusioni al mondo centroasiatico sono presenti nei primi versi dove appare la figura di Zoroastro e all'inizio dell'ultima quartina: “Где, Улан-Батор, друг степей,”) per indicare il basilico utilizza non il russo “базилик”, ma l'uzbeko “райхон”. La terra qui di seguito descritta è un luogo fatto di luce e colori sgargianti, un luogo assolato. Sorge il sospetto, leggendo la settima quartina, che il poeta parli anche qui della sua terra, che è polverosa, ma senza difetti. Polvere e sabbia sono del resto elementi comuni del paesaggio caldo e secco dell'Asia centrale, ed emergono nella poesia di altri autori della scuola con una certa ridondanza. Se, come sospetto, qui egli si riferisce ancora alla sua terra natale, quell'allusione all'assenza di difetti (o meglio di elementi ambientali percepiti come tali da parte del poeta) risulterebbe in effetti in pieno accordo con il tono di estatico ricordo della sua terra, nei confronti della quale quasi tutti i poeti di questa scuola manifestano una forte nostalgia, e che si accompagna al sogno (il tema del sogno appare in

questi versi in tre punti: nel terzo verso della quarta, sesta e ottava quartina, quindi con regolarità).

Anche in questo testo troviamo un riferimento al tempo, qui rappresentato come un nemico che separa il poeta dalle proprie radici. Non vi si allude con frequenza in questa lirica, e tuttavia i pochi casi nei quali appare sono significativi. Al verso 23: “Потом... А что – потом?”, seguito da “Я ничего не исключаю.” rivela un senso di insicurezza e dubbio. Cosa ci sarà dopo il poeta non può saperlo, e forse a questa ragione è dovuto il ripetersi di quel “io non escludo nulla”, che dichiara la volontà di non prendere una posizione precisa, e anche la capacità di tenere aperte molte possibilità, dote fondamentale, direi, per chi cerca di restare ancorato contemporaneamente a due mondi diversi e lontani (nel testo in prosa incluso in questo numero dell'almanacco egli afferma infatti che, se ne avesse la possibilità, vorrebbe vivere dividendosi tra Mosca e Taškent, in una costante altalena tra due culture che sente entrambe come proprie). I due versi finali restano ancor più ambigui, ma l'accostamento tra il principio e il presente sembra aprire al poeta la possibilità di un ritorno alle origini. Forse anche solo con i ricordi o con i sogni, che appaiono in quello stesso verso: “Сны отпускаеши... Теперь. / Как и в Начале.”

Ho scelto questi due testi, strutturalmente così diversi, in parte per dare un saggio dello stile di Janyšev che ne mostrasse la varietà compositiva, in parte poiché essi si possano considerare, a mio avviso, tra i più rappresentativi della sua poetica. Queste due liriche hanno per giunta il merito di essere sì arricchite da metafore, simbologie e da un ampio bagaglio lessicale, ma non soffocate da questa ricchezza, come avviene invece in *Землетрясение в июле*⁷⁷; in essa sono riconoscibili elementi tipici della poetica dell'autore come l'allusione alla musica, che qui prende la forma di un contrabbasso, dalla cui cassa armonica escono spaventati i pipistrelli (v. 3). Quest'immagine, seppure oscura nel suo significato

⁷⁷ *Малый Шелковый Путь -II*, op. cit., p.11.

metaforico, risulta ben riuscita, e tuttavia è soffocata dall'affastellarsi di descrizioni confuse, che sembrano richiamare frequentemente l'idea della solidità, della materia che si addensa a partire dal sogno, della stabilità:

“В горах помутненные сны свои русла,
Должно быть, покинули морщиться. Мы же
От их вещества загустели быстрее алебаstra.”

Proprio quella stabilità è distrutta dal terremoto al quale fa riferimento il titolo (Taškent è zona sismica e la città fu martoriata da un terremoto nel 1966). Tuttavia proprio in questa lirica si può percepire ciò che afferma A. Ermakova in relazione alle composizioni di Janyšev ed al pericolo che esse corrono di un sovraccarico lessicale:

“Однако иногда смелое метафорическое варево превращается в нечто несъедобное. [...] Возможно, для автора не столько важно быть понятым, сколько прозвучавшим; стихи будто бормочутся сами собой и сами себе, не особо заботясь о читателе. Это суггестивная, метафорически утрамбованная речь, в смысл которой порой невозможно проникнуть.”⁷⁸

Una simile carica di significati è presente anche il *Из «Квартета реминисценции»*; anche in questo caso abbiamo una lirica in verso libero, ma con sparuti tentativi di creare delle rime a versi alterni (sembra tuttavia che l'aspetto contenutistico sia considerato dall'autore prevalente rispetto alla ricerca di una regolarità formale). La lirica è tuttavia significativa perché ci mostra il ritornare dell'autore su alcuni temi da lui prediletti. Innanzitutto quello del ricordo legato indissolubilmente (qui esplicitamente come altrove lo è in modo indiretto) all'infanzia:

“Накинъ, детка, шаль и солнышко вытрави
из воспоминаний детских, воспоминаний, где Тулии
оказывается реальнее, ломче кавыль-травы”⁷⁹

⁷⁸ A. Ermakova, M. Кулакова, *Из книжнич лавок*, op. cit., p.122.

⁷⁹ *Малый Шелковый Путь - II*, op. cit., p.9.

Già da questi primi tre versi appare l'accento all'infanzia e al condensarsi, in essa, dei ricordi, allusione che torna alla fine della lirica, nei versi 22 e 23, nei quali all'infanzia vengono legati altri elementi significativi per il poeta. Vediamo la chiusura della lirica:

“Звук откладывает яйца в памяти: ребенок обыкновенно глазами и носом – в отца, но судьбой и характером – в деда по матери.”⁸⁰

Qui, come si può vedere, ricompare da un lato il suono, che del resto era già evocato al verso 19 dalla presenza a fine verso di “свирель”, ma soprattutto troviamo la figura del bambino in posizione enfatica grazie all'enjambement che spezza in due parti la parola, e due importanti riferimenti alla famiglia alla fine dei versi 23 e 24. La famiglia è un tema molto caro al poeta: è come se i legami che ha con i suoi membri fossero il collegamento con la sfera del ricordo e con la propria identità. In particolare risultano predominanti la figura materna e quella del nonno, che ritroviamo anche in *Туювник*, e che sembra accompagnare il bambino attraverso la scoperta dell'esistenza.

Altro particolare già evidenziato nel caso di *Вкус укропа* e che si rivela caratteristico del poeta è la presenza di elementi paesaggistici tipici dell'ambiente centroasiatico. Alcune piante in particolare sembrano care sia a Janyšev, sia agli altri autori della scuola: *Айва* e *Туювник*, evocano fin dal titolo l'immagine di una natura che non è quella russa, sono elementi tipici del paesaggio uzbeko. Il melo cotogno ritorna con una certa frequenza sia nelle opere di Janyšev, sia nel bagaglio descrittivo degli altri poeti, ed è associato alla frescura, al cercar riparo dal sole cocente di queste zone, e qui è pretesto per cantare i colori e le luci di questa terra, un po' come il poeta ha già fatto in *Вкус укропа*. Qui il melo è dorato, ed evoca un arcobaleno di colori:

В этой земле не растёт ананас.
Вот на деревьях айва золотая

⁸⁰ Ivi.

привкус как слух колыбелит для глаз,
плюшевым ворсом слюну повивая.

От превкушенья смещается цвет.

Тряпочкой пыль протереть... Ан гляди-ка:

это не пыль, это рыжий послед,
к вечеру выстуженный до индиго.⁸¹

Mi pare opportuno ricordare qui l'interessante osservazione di Anna Kuznecova, la quale, recensendo la raccolta *Офорты Орфея*, ha notato la predilezione di Janyšev per il colore “рыжий”, che viene indirettamente rievocato ogni qualvolta nel testo appaiono “жи” (“же”) o “ши”⁸². Secondo Anna Kuznecova si tratta di una sorta di parola chiave per aprire le porte al ricordo. Julija Kačalkina individua in questo colore uno degli elementi poetici che identificano la generazione alla quale appartiene Janyšev, ma attribuisce all'uso che il poeta fa del colore un significato più vasto, non solo visivo:

Плод рыжего не столь очевидно, как шиповник у Амелина, но присутствует и в его поэтике. Это – гранат и айва. «...и через кожу / гранатовый мозг сочится (или рассвет?)». Здесь к чисто визуальной эстетике, привычной для Амелина, примешивается эстетика вкуса. Гранат и айва узнаваемы нами в строке сперва по кислотности и вязкости, а уж потом по смутным переливам окраса.⁸³

In relazione a questa lirica Julija Kačalkina aggiunge un'interessante dichiarazione del poeta, il quale afferma:

«Программное мое стихотворение «Айва» 2001 года – попытка нащупать центральный архетип творчества – через цвет, вкус, форму этого экзотического фрукта, который заступает место тутошного (неэкзотического, обыденного) яблока – и как райского «запретного плода», и как символа «тесноты» и «единственности» слов и поэзии: зрелое яблоко может быть и

⁸¹ Ivi, p. 9.

⁸² А. Кузнецова, *Из книжнич лавок*, op. cit., p. 120.

⁸³ Ю. Качалкина, *Спектраллисты. Почему поэтического «поколения тридцатилетних» не было и почему оно распалось*, «Октябрь», №9, 2004, p. 179.

красным, и желтым, и зеленым и любым; зрелая айва – только золотой (рыжей). Вот он – концепт».⁸⁴

In *Тутовник*⁸⁵, invece, il gelso, oltre al paesaggio, richiama la storia di questi luoghi, la via della seta della quale essi intendono costruire una variante minore, e ciò è reso esplicito dai versi 5 e 6, i primi due della seconda quartina:

Так говорила мама: и я алкал
напиться млечным соком шелкопряда.⁸⁶

L'abbeverarsi al succo latteo del baco da seta (alla cui presenza nel territorio era legata l'esistenza della via della seta) può essere visto come la volontà da parte del poeta, di attingere più direttamente alla fonte della cultura uzbeka, alla quale lo lega anche la figura materna.

Ogni elemento in Janyšev sembra riportare alle radici, sia esso l'uso dei realia uzbeki, sia la simbologia legata all'ambiente nel quale è cresciuto, il tema dell'infanzia che è così strettamente legato e quello della famiglia e a quello del ricordo e che lo porta inesorabilmente a ritornare con l'immaginazione alla vita di Taškent.

Fatte queste considerazioni ritengo pienamente condivisibile quanto scrive A. Najman, a proposito dei tre autori:

Поэтому же то, что молодые поэты могут называть для себя **дружбой** или **компанией**, по прошествии времени оказывается принадлежащей истории литературы **группой**. Лицеем. Цехом поэтов. Такой-то, такой-то и такой-то школами. Для этого не обязательны манифесты, для этого нужно иметь (помимо таланта, естественно) на некоторый период времени охоту видеть

⁸⁴ Ivi, p. 180.

⁸⁵ Anche nella lirica di Aflatuni appare questa immagine, ed è legata a due elementi che definiscono l'esistenza di questi poeti, il treno, legato all'idea del viaggio e dell'abbandono della patria, ed il vento orientale, polveroso, che rappresenta l'ambiente centroasiatico: "Тутовник, не имеющий сердца. / Прокашлял поезд, не имеющий сердца. / Богат пылью восточный ветер, не имеющий сердца." (С. Афлатуни, *Незрячие зёрна кунжута*, «Знамя», 2004, №9. <http://magazines.russ.ru/znamia/2004/9/aflat9.html>).

⁸⁶ *Малый Шелковый Путь - II*, op. cit., p.10

друг друга и читать друг другу стихи. Что бы ни случилось потом, их судьба и творчество навсегда будут ориентированы относительно этого периода.⁸⁷

Esattamente come avviene anche per Muratchanov e Aflatuni, l'ispirazione riporta sempre Janyšev a Taškent, anche se da essa si è staccato da oramai molti anni, e difficilmente si potranno vedere i gelsi e i cotogneti sostituiti da betulle e prati innevati.

Michail Knižnik

Alla selezione di liriche di Janyšev segue quella di un poeta non rappresentato nel I volume della raccolta, e che tuttavia è estremamente importante per capire quanto varia sia la natura delle identità poetiche che compongono la scuola di Taškent. Si tratta di Michail Knižnik, nato a Taškent nel 1961; ha pubblicato in alcune riviste letterarie, tra le quali «Дружба народов» e «Знамя» e dal 1995 vive in Israele. Nella sua recensione alla pubblicazione del II volume di *MŠP*, Pravikov non a caso inserisce Knižnik accanto a Janyšev, Aflatuni e Muratchanov, tra i più eminenti rappresentanti della scuola⁸⁸ e a confermare l'importanza di questo autore per il gruppo contribuisce, sia la presenza di un suo articolo nella sezione finale di questa raccolta, che raccoglie le opere in prosa e che parla della città di Taškent, sia il fatto che per aprire questa prima sezione dell'antologia sia stato scelto proprio un suo verso come epigrafe.

La poetica di Knižnik è tuttavia alquanto dissimile da quella degli altri autori della Taškola, innanzitutto per delle ragioni stilistiche. Il suo verso è più piano, più chiaro dal punto di vista della struttura interna e meno oscuro nei contenuti. Afferma Pravikov:

⁸⁷ С. Янышев, В. Муратханов, С. Аылатуни, М. Книжник, *Три цвета*, «Октябрь», №5, 2002, p.53 (introduzione di A. Najman).

⁸⁸ In realtà Pravikov sostiene che Knižnik è l'unico altro autore presente nella raccolta che valga la pena di considerare un rappresentante della Scuola poetica di Taškent e soprattutto di prendere in considerazione per la sua qualità poetica. Affermazione con la quale non concordo.

Стихи М. Книжника проще, традиционнее, и, кажется, они самое сильное место сборника. [...] Его стихи просты той простотой, к какой приходят трудно и, как правило, нескоро (да и не все).⁸⁹

Alla chiarezza espressiva del verso si associa un uso più tradizionale della lingua russa, e una scarsa presenza di realia uzbeki. A tal proposito noterei un particolare: nel recensire il I volume della raccolta Dmitrij Volodichin afferma:

«Ташкентская школа» здраво консервативна. Она основывается на весьма поздней инфильтрации европейской и русской классической культуры в местную этноцивилизационную среду. У всех троих авторов – тьмачиленные арыки, «себзары», «капчагаи», «мускусные мечети», пески, пески, пески... Все трое – любят арыки.⁹⁰

L'assenza del lessico uzbeko non priva tuttavia il testo di quello specifico legame con il territorio che è il tratto caratteristico delle opere degli autori della Taškola. In questo poeta infatti abbondano i riferimenti non solo al paesaggio, ma nello specifico al paesaggio urbano di Taškent. In lui si può vedere bene come il legame con la città non sia per questi autori solo un tratto biografico, ma una fonte di ispirazione poetica. In tre delle cinque liriche che sono inserite in antologia si trovano accenni diretti alla città di Taškent⁹¹: in “*Зачем же так: «Он путь свой кончил»*” l’allusione a Taškent è diretta, al verso 5: “Зима ташкентская, бес снега, / сухая, в пепле ржавых листьев”, come è evidente nella lirica “*«Набей мне стрелку на Текстиле*...»* -” , nella quale la città è evocata attraverso l’allusione ad un suo quartiere, come il poeta spiega in nota. Si tratta qui di una città con la quale il legame è molto forte: “мой город” la definisce il poeta al verso 16, ed è un paesaggio decisamente urbano, fatto di quartieri,

⁸⁹ А. Правиков, *Восток ли – Восток...*, op. cit., p. 238.

⁹⁰ Д. Володихин, *Триумфальные опоздания*, «Знамя», №8, 2000, p.225. È significativo, credo, che a fronte della sovrabbondanza di termini uzbeki che caratterizza i versi degli altri tre membri della Taškola, in *Книжник* vi sia un loro carenza. È interessante anche notare che una delle rarissime eccezioni a questa norma sia costituita proprio dal termine “арыки”, che troviamo al primo verso di *Ирригатор*. Il termine indica i canali di irrigazione artificiali costruiti in Asia centrale per permettere l’approvvigionamento idrico di orti e giardini.

⁹¹ Nelle ultime due liriche inserite nella raccolta, invece, i riferimenti divengono indiretti, incerti: in *Ирригатор* allude ai canali, costruiti artificialmente per dividere la città in due parti, quella russa e quella uzbeka, ed è proprio la presenza di un vocabolo uzbeko a farci capire che si tratta di una città centroasiatica, mentre l’ultima lirica, apparentemente, non riporta alcun elemento riconoscibile.

di tram e di gente che sui vetri impolverati di quei mezzi scrive messaggi,
che le piogge primaverili lavano via.

Ed è all'interno di questa tendenza che si inserisce la prima delle due liriche
di Knižnik delle quali propongo l'analisi. Ecco il testo:

Прощание с ташкентским двориком

(Из цикла «Ташкентский дворик»)

Г.Л. Каценовичу

Я опять говорю и опять говорю не о том,
непрожитую жизнь называя

«плохим настроением».

Чей-то сад – под топор.

Чей-то дом назначают на слом.

Ты помнишь те розы,

что пахли вишневым вареньем?

Наш выбор свободен:

выбирать языки из чужих,

а тот, на котором говорили мы,

ночью на кухне,

оставь, мол, на память.

На ином эту строчку скажи:

«Ты помнишь сирень,

Кулачки, что апрелем набухли?»

Мы сильны и живучи

Не зыбкой силой плюща –

подорожника-лекаря

ломаной жилистой силой.

Что я вспомню еще?

На айван, что скрипуч и дощат,

Цветя, виноградник

Strutturalmente la lirica è suddivisa in tre strofe simmetriche; dal punto di vista metrico la prima e l'ultima strofa sono composte prevalentemente di anapesti in varie misure: due anapesti iniziali a cinque piedi, spesso scanditi dalla cesura, sono seguiti da un anapesto a due e un anapesto a tre piedi. L'ultimo verso della prima e dell'ultima strofa e tutta la seconda strofa sono composti in anfibrachi a cinque piedi, tranne il verso 8, che è un anfibraco a due piedi (il verso 9 è tuttavia irregolare). La predilezione per i metri ternari conferisce al verso un respiro più ampio e ben si adatta alla tonalità intima ed evocativa di questa lirica. La prima strofa ha uno schema di rime regolare *abcab*, che tuttavia non è rispettato in modo rigoroso nelle altre strofe, dove spesso alla rima si sostituisce l'assonanza, come avviene tra "плюща" (v. 11) e "дощат" (v. 14); all'ultima strofa, inoltre "силой" (v. 17) non rima con "сыплет", anche se si può notare la ripetizione di "с" e "л", ma è assonante con le due parole che lo precedono "ломаной жилистой силой" sia per la ripetizione consonantica, sia per la terminazione vocalica (tripla rima interna). Inoltre nella prima strofa i due versi più brevi sono marcati da un incipit simile, al quale fanno seguito, dal punto di vista contenutistico due immagini affini di distruzione:

Чей-то сад – под топор.

Чей-то дом назначают на слом.

Anche nell'organizzazione complessiva delle tre strofe si possono trovare delle simmetrie. In primo luogo notiamo che esse iniziano tutte con un pronome di persona o un possessivo: "Я", al verso 1; "Наш" al verso 6; "Мы" al verso 11. Nella prima e seconda strofa l'ultimo verso inizia con il pronome di seconda persona che introduce una domanda, creando così un parallelo con il pronome di prima persona del primo verso della strofa. Questo schema si interrompe nell'ultima strofa, eppure anche in questo caso vi è un elemento che crea un legame con la struttura delle altre due strofe; tutti i versi che chiudono le strofe, il 5, 10 e 15, sono scissi in due sezioni,

⁹² *Малый Шелковый Путь - II*, op. cit., p.15.

anche se la loro lunghezza non è regolare, e la prima di queste sezioni si chiude sempre con l'allusione ad un elemento naturale, una pianta: “розы”, al verso 5; “сирень”, al verso 10; “виноградник”, al verso 15. Si tratta di elementi che potremmo definire neutri, non tipici del paesaggio uzbeko, come avviene invece in Janyšev.

Dal punto di vista del contenuto possiamo dire che la prima strofa suggerisce un senso di sconforto e perdita, che già si evince da “непрожитую жизнь” del secondo verso, e che è amplificato dal verso 3 e 4, (l'ascia che si abbatte sul giardino, la casa destinata alla demolizione). Il fatto che questi versi così “rassegnati” seguano un verso nel quale si allude all'atto del parlare, non fa che anticipare i primi versi della seconda strofa (versi 6,7,8):

Наш выбор свободен:

выбирать языки из чужих,

а тот, на котором говорили мы,

ночью на кухне,

оставь, мол, на память.

Il portare in primo piano la questione linguistica, problematica cara a ogni membro di questa scuola, è un elemento di primaria importanza. Qui il poeta dice di avere libertà di scelta, ma solo di scelta tra tante lingue estranee, mentre la lingua dell'intimità è destinata a restare, per l'appunto, nella sfera della memoria. Il senso di familiarità è qui espresso nel verso 7; con quel “ночью на кухне”, isolato nella seconda parte del verso, il poeta rende anche visivamente il senso di un linguaggio non soltanto familiare, ma che è simbolo di un'identità culturale. Sembra che il poeta rammenti un mondo che è andato perduto, e la lingua è in qualche modo un mezzo per accedere a quel mondo⁹³. Ora, dopo l'abbandono della natia Taškent per Gerusalemme, egli ha a disposizione le molte lingue parlate nella nuova patria, ma può conservare solo nel ricordo quella peculiare variante del russo che ha conosciuto nell'infanzia.

⁹³ È opportuno precisare che, considerata la biografia di Knižnik, qui egli plausibilmente si riferisce al russo parlato a Taškent come alla sua lingua madre, mentre le molte lingue estranee sono quelle con le quali è entrato in contatto in Israele.

Il tema del ricordo in questa lirica emerge con regolarità già al verso 5 e poi al verso 10, quando al suo interlocutore egli chiede “Ты помнишь...”, e infine al verso 13, nel quale l’agente del ricordare diviene l’io narrante, senza che però venga a mancare il tono interrogativo: “Что я вспомню еще?”. È a mio avviso interessante puntualizzare che il poeta associa il ricordo ad elementi naturali (che come abbiamo visto non sono esclusivamente legati al panorama uzbeko, ma contestualizzati nella lirica vi appartengono di certo), alludendo quasi ad una procedura che abbiamo visto mettere in atto da Janyšev, per il quale gli elementi naturali sono quasi parole d’ordine per far emergere il ricordo. Anche in Knižnik la natura è contraddistinta da dettagli olfattivi (il peculiare profumo delle rose al verso 5), oppure è definita scientificamente (la piantaggine medicinale del verso 12) non diversamente da quanto fa Janyšev. Ad arricchire il paesaggio, che, nella sua sfera naturale qui rimane neutro (è il titolo a dirci in prima battuta che si tratta di Taškent), vi è un elemento architettonico tipico dell’arte islamica, l’“айван”⁹⁴ del verso 14. È un elemento che avremo modo di vedere in altri versi di questa raccolta, e la sua presenza qui ci permette di definire il paesaggio come decisamente centroasiatico; è come se con questo dettaglio il poeta volesse dare ai particolari forniti nell’intera lirica la giusta posizione e prospettiva.

Nella poetica di Knižnik il cronotopo è di basilare importanza; ecco perché oltre ad un riferimento geografico abbiamo anche delle specifiche coordinate temporali: qui le vediamo al verso 10 (“апрелем”), ma compaiono anche nelle altre liriche: in “Зачем же так: «Он путь свой кончил”⁹⁵, l’inverno appare ben tre volte, ed è definito con tratti tipici del clima dell’Asia centrale, in modo da non lasciare adito a dubbi (“Зима ташкентская, без снега, / сухая, в тепле ржавых листьев”, versi 5 e 6); in “«Набей мне стрелку на Текстиле*...» -”, al verso 3 il poeta accenna ad un evento collocato in febbraio, mentre al verso 23 a fare capolino è una

⁹⁴ L’iwan è un elemento tipico dell’architettura islamica. È costituito da un ambiente chiuso e coperto - sito a un’estremità di una qualsiasi costruzione (in genere moschea, madrasa o mausoleo) - che si apra verso l’esterno e il cui ingresso è per lo più sormontato da un arco.

⁹⁵ *Малый Шелковый Путь - II*, op. cit., p.13.

piovosa primavera; in “*Я стану старожилом этих мест*”, la grandine è “июльский” (verso 3). Questa precisa definizione dello spazio-tempo è scelta dall’autore per rendere più realistico il ricordo; in tal modo egli non crea una scenografia, ma evoca momenti di vita reale. Pare che la definizione temporale serva al poeta per non smarrire il ricordo di un passato lontano, sia fisicamente sia da un punto di vista temporale, che già si va dissolvendo (da qui l’insistita domanda “Ты помнишь?”).

Passiamo ora ad analizzare la lirica che chiude la selezione di Knížnik, e il cui primo verso, come già accennato, costituisce l’epigrafe a questa prima sezione della raccolta. Ecco il testo della lirica:

Я стану старожилом этих мест.
Я стану сторожить и буду помнить
июльский град и распорядок комнат
в домах давно снесенных, и невест
преувеличенно широкие наряды,
загадочную смерть актрисы У.,
на площади небравые отряды
не в эту, в предыдущую войну,
писателя, что, мучаясь виною,
роман писал (рыбачил, пил вино)
о том романе мальчика с вдовою,
из книги позже сделали кино,
срубившее призов и первых мест,
хотя по самой сути вышло лживо,
я стану старожилом неких мест.
Жизнь положу, но стану старожилом.⁹⁶

La lirica è composta in pentapodia giambica con rime maschili e femminili; fa eccezione il verso 5, che è un giambo a sei piedi. I primi quattro versi sono rimati a rima incrociata, mentre gli altri hanno rime alterne. La regolarità delle rime conferisce al verso un andamento ritmato, e tuttavia, a

⁹⁶ Ivi , p.16.

differenza di ciò che avviene nelle altre liriche di Knižnik, i versi sono strutturati come un discorso paratattico. Solo il primo verso e l'ultimo costituiscono un periodo finito, il resto della lirica è costituito di periodi lunghi e articolati e sono presenti alcuni enjambement.

L'individualità del poeta è protagonista sin dal primo verso e il pronome personale di prima persona appare in posizione dominante, cioè all'inizio del verso, al verso 1, 2 e 15. Egli lega questa sua affermazione di identità alla volontà di divenire “старожилом”, residente in un luogo da lungo tempo; l'identità è dunque legata al senso di appartenenza territoriale, alle radici⁹⁷. In quell'elencare dettagli di vita reale, la morte di un'attrice, un film, le case da lungo demolite, questo ammassare memorie che ricorda quasi le immagini di Janyšev, sembra egli voglia costruire questo senso di appartenenza, fondandolo, per l'appunto, sulla creazione di un nuovo bagaglio di ricordi; questa necessità è accompagnata da un senso di sconforto e rassegnazione, palese nella conclusione della lirica, il cui ultimo verso, giocando con la radice del verbo “жить”, dice “я стану старожилом неких мест / Жизнь положу, но стану старожилом”, come se sapesse che creare quei ricordi, quelle nuovi radici che sente il bisogno di piantare in qualche luogo (“неких мест”), finirà per richiedere il sacrificio di una parte fondamentale della sua vita (le sue vere radici russo-uzbeke).

In Knižnik, più che in ogni altro, si avverte un senso di sradicamento, evidentemente dovuto al fatto di essere realmente lontano dalla patria di origine. Gli altri autori, anche se trasferiti in Russia, mantengono un legame più diretto con l'Uzbekistan, e vivono il rapporto con l'Asia centrale con un minor senso di perdita. Piuttosto tendono a rivendicare la loro appartenenza a quei luoghi come qualcosa di ancora reale e vivo, mentre per Knižnik essa è un elemento legato al passato, come la lingua, che per lui sembra già persa.

⁹⁷ Tuttavia, poiché non vi sono elementi che permettano di riconoscere un luogo preciso in relazione a “этих мест”, e poiché è nota la storia di emigrazione del poeta, sono portata a sospettare che egli viva una condizione di sradicamento rispetto alla terra natale e che ora si sforzi di trovare nella nuova residenza una patria che possa sostituire quella persa.

Suchbat Aflatuni

Segue una selezione di liriche di Suchbat Aflatuni (Evgenij Abdullaev), che inserisce in questo numero dell'almanacco anche un testo in prosa firmato con il vero nome (ed è opportuno notare che entrambi i "soggetti" sono accompagnati da una breve nota biografica che non fa nulla per indurre nel lettore il sospetto che si tratti dello stesso autore). La raccolta si apre con le due sezioni di *Медитация над первым стихом Евангелия от Иоанна*, seguite da tre liriche dei *Новые Турфанские фрагменты* (№11, «Библиотечный фрагмент №841», №111), poi due sezioni di *Сады* e, a chiudere la selezione, due di *Города*. Mia opinione personale è che l'ordine nel quale sono stati disposti i componimenti rispecchi anche il grado di importanza delle liriche per l'autore, di certo il loro grado di rappresentatività della sua poetica. Aflatuni è di certo il più "intellettuale" tra i poeti della Taškola, quello che maggiormente si lascia attrarre dal fascino della storia locale, dalla ricerca filologica e filosofica, e nonostante il forte potere evocativo delle liriche più intime, forse i più riusciti sono proprio i poemi che sottendono questa ricerca e che riescono a trasferire nel verso l'entusiasmo dell'autore per essa. Inizierò l'analisi dell'opera di questo autore con la lirica *Медитация над первым стихом Евангелия от Иоанна*, che ben rappresenta questa sua tendenza. Non bisogna inoltre dimenticare che il testo biblico esercita sull'autore un forte richiamo, che ritorna anche in *Псалмы и наброски* (2002), e che si accompagna ad una elaborazione filosofica eterogenea e ad un atteggiamento rispettoso, ma fondamentalmente scettico, di uno scetticismo che lascia trasparire una ricerca tormentata e costante.

Ecco il testo della lirica, della quale riporto entrambe le parti:

Медитация над первым стихом Евангелия от Иоанна

(1)

Вначале было слово: «Вначале»,

Какое-то число означая,

Какое-то движенье губами

И нот расположение в гамме.

Вначале было слово: «Вначале»,
Какое-то число означая,
Сродни пифагорейским монадам,
Как алеф иудейский, как атом,
Созревшее багровым гранатом,
Мириадами миров чреватым.

Вначале было слово: «Вначале»,
Движенье губ и снова молчанье,
Дыханье над бездной бездонной,
Еще не ставшей местом и домом;
Глагольный поцелуй без ответа,
Летящая во мглу капля света.

Вначале было слово: «Вначале»,
Скрипичный и альтовым – ключами,
Звучал, никем пока не квартален,
Язык без языка и гортани.
Еще никем не спрятанной флейтой,
Звучал язык без ятей и флексий.

Звучал язык Начала Начала
И тьма азы его изучала
Дабы познать, и крепко объемлить,
Самой создать и небо, и землю.
Но Свет светил, и тьма не объяла:
Оспела, оскопилась, опала.

(2)

В начале было Слово.
В конце стояла точка.
Земля сочилась солью
Сквозь язвы почвы.

Звезда всплыла, как лотос;

И было тесно в яслях,
Но *был* в начале Логос,
И улыбался.

К началу прибывали
Волхвы и волопасы.
В конце стояло *Vale*,
И были казни.

В начале было Слово.
В конце была Голгофа.

И дети волопасов
Ушли на Пасху,

Решив плохим известьем
Волхвов не беспокоить:
Закончат пусть Авесту,
А там – посмотрим.

В начале было Слово.
В конце мерцала слава.
Обетованьем крова,
Сбываньем права.

И дети волопасов
Поверили, как в сказку,
В явь Рождества.

А дети же волхвовы:
«Да, - молвят, - было Слово;
Теперь – слова».⁹⁸

⁹⁸ *Малый Шелковый Путь - II*, op. cit., pp.17-18.

Le due parti di questa “meditazione” sono strettamente legate tra di loro, anche se si possono notare differenze sia stilistiche, sia tematiche. Ma vediamo in dettaglio la prima sezione. Essa è composta di cinque strofe, una quartina e quattro sestine, con un andamento ritmico inusuale, ma alquanto regolare: è possibile a mio avviso riconoscere la presenza di tre piedi giambici, seguiti da un anfibraco: tale struttura permette al poeta di isolare ritmicamente nei primi versi delle strofe la parola “«Вначале»”, che costituisce una delle chiavi tematiche della lirica, ed un rimando diretto al Vangelo (alla luce della presenza quasi costante di quattro accenti nel verso, solo di rado ridotti a tre, e considerato che le sillabe atone tra gli accenti non superano mai le tre unità, è anche possibile ipotizzare che il modello metrico sia quello del taktovik). Le rime non rispecchiano uno schema costante anche se è possibile notare la tendenza, da parte del poeta, a creare rime bacciate. Sono tuttavia presenti rime interne, per esempio al verso 3 e 4: “Кокое-то движение губами / И нот расположение в гамме”; oppure tra il verso 7 e 8: “Сродни пифагорейским монадам, / Как алеф иудейский, как атом,”; sono presenti rime che potremmo definire “ipermetre”, tra il verso 1 e 2: “Вначале было слово: «Вначале», /Кокое-то число означая,” e vi sono infine allitterazioni all’interno del verso 13: “Дыханье над бездной бездонной,” e tra il verso 21 e 22: “Еще никем не спрятанной флейтой, / Звучал язык без ятей и флексий.”⁹⁹; frequenti poi le assonanze, che ritornano in tutta la lirica. Diamo un saggio solo di quelle che risultano più spiccate: tra i versi 9 e 10 vi è una insistita ripetizione della “м”, punteggiata dalla ripetizione delle vocali “а” e “и”; ai versi 18 e 19 sono “к” e “ч” ad essere ripetute rispettivamente cinque e tre volte; ai versi 23 e 24 si ripete frequentemente “з”, che richiama foneticamente la parola “язык”, che è il centro semantico di queste due ultime sestine. Infine mi pare opportuno sottolineare il cumulo fonetico dell’ultimo verso, spezzato in tre sezioni distinte, tutte marcate dalla ripetizione di vocali e consonanti

⁹⁹ Le sottolineature sono mie (n. d. A.)

simili, che evidenziano una similarità semantica: “Оспела, оскопилась, опала.”¹⁰⁰.

Un altro procedimento stilistico da notare è la ripetizione di interi versi che dà a questa lirica un andamento simile a quello di una preghiera. L'accostamento è quanto mai opportuno, visto il contenuto dei versi, e tuttavia avremo modo di vedere come in altri autori questo procedimento sia ulteriormente esasperato. Questa scelta stilistica in Aflatuni è utilizzata con moderazione, ma con una certa costanza che ci permette di affermare che essa costituisce una nota personale tipica di questo autore. A ripetersi per quattro volte è il verso “Вначале было слово: «Вначале»”, che ritroviamo ai versi 1, 5, 11 e 17. Nella prima e nella seconda strofa ad esso segue “Кое-то число означая,” (versi 2 e 6). Nelle strofe successive non vi è la ripetizione di questo verso, ma si ripropone l'assonanza esistente tra “Вначале” e “означая”: nei versi 11 e 12 sono assonanti “Вначале” e “молчанье”, mentre nei versi 17 e 18, “Вначале” e “ключами”. Questo rimando fonetico tra il primo e il secondo verso della strofa è presente anche nell'ultima strofa, che pure interrompe lo schema ripetitivo, grazie alla rima tra “Начала” e “изучала”.

Qui il discorso dell'autore è incentrato su una meditazione, come afferma il titolo, sul significato delle prime parole del Vangelo secondo Giovanni. Il riferimento evangelico è trattato con il rispetto e al contempo, sembrerebbe, con la capacità di pensiero scettico di uno studioso: il primo verso ha una nota quasi ironica: “Вначале было слово: «Вначале»”, gioca sull'utilizzo di “слово” (e non di “Слово”, come sarà nella seconda lirica), parola, quindi non Verbo, non Logos, e la prima parola è per l'appunto “Вначале” (nella seconda lirica la sua forma sarà diversa “в начале”, caratterizzata da una sfumatura più prosaica, poiché di uso comune, laddove la prima forma, “Вначале”, risulta legata al testo biblico). Questa prima meditazione sul Vangelo di Giovanni sembra riprendere il tema tanto caro alla Scuola di

¹⁰⁰ Tale procedimento è usato da Aflatuni anche in *Города (2)*, dove verso 25 e 26, in chiusura, scrive: “И звскрипит, заохает, заплачет, /Найдет меня – и снова где-то спрячет” (*Малый Шелковый Путь - II*, op. cit., p.23). Come vedremo in seguito anche lo spezzare l'ultimo verso in due parti è un espediente tipico di Aflatuni che egli utilizza per concentrare tensione.

Taškent della parola come potenza creatrice e ordinatrice. In questa lirica la meditazione segue una riflessione che potremmo considerare più filosofica che religiosa: i versi centrali della seconda strofa sono emblematici da questo punto di vista, poiché rimandano a studi filosofici e scientifici, le monadi, gli atomi, più che a verità di fede, mentre l'aleph indica, nell'alfabeto ebraico, sia la prima lettera, sia il numero 1, e rappresenta quindi l'inizio di ogni cosa, legandosi anche al tema dominante della lirica, quello della parola. Essa è “Созревшее багровым гранатом, /Мириадами миров чреватым.”. La metafora del melograno, gravido di miriadi di mondi, è in pieno accordo sia con l'idea della parola creatrice, sia con il simbolismo collettivamente accolto da tutti i poeti della scuola che vedono nel frutto un simbolo di questa terra e un'allusione a qualcosa di segreto, di nascosto, come il frutto del melograno e come il suono per Janyšev, che è “откровенный сокровенный”. Ma la parola è anche “Летящая во мглу капля света”, una luce che porta ordine e conoscenza nelle tenebre, come il poeta ricorda nei versi finali della quarta strofa e nella quinta: qui, come veicolo di conoscenza, appare la lingua, la sua struttura base (“азы”).

Questa ricchezza lessicale e la varietà dei temi, nonché l'attenzione per una meditazione filosofica, che sembra perdere di vista la verità di fede, spingono Pravikov a questa considerazione in relazione alla presente lirica:

Но тема первого стиха Евангелия от Иоанна сломила любителя Платона (не он первый...). Все-таки для того, чтобы во всеуслышание медитировать на эту безмерную тему, недостаточно поэтического дара и эрудиции. В итоге стихотворение «Медитация над первым стихом Евангелия от Иоанна» представляет собой известное количество умных слов, не адекватных теме.¹⁰¹

La considerazione di Pravikov si basa, così sono portata a credere, sull'osservazione che, in alcuni momenti, il filosofo prende il posto del poeta; in tal senso posso, almeno in parte, dirmi d'accordo¹⁰².

¹⁰¹ А. Правиков, *Восток ли – Восток...*, op. cit., p. 239.

¹⁰² Se invece il critico nega la validità del testo poetico solo in virtù della sua deriva intellettualistica (“parole intelligenti, ma non adeguate al tema”) non posso concordare con tale affermazione: il poeta parla di fede come ritiene più consono al proprio sentire, anche attingendo alle sue conoscenze filosofiche, ma non per questo smette di essere

Anche la seconda parte della meditazione, seppur più semplice linguisticamente, risente di questo “difetto” lamentato da Pravikov. Si tratta di trenta versi divisi in tre quartine, due distici, ancora due quartine e infine due terzine. I due distici si possono in verità considerare come una quartina divisa in due, anche per la tipologia dei versi dei quali sono composte. Tutte le quartine infatti sono costituite di tre giambi a tre piedi e un giambo a due piedi, mentre i due distici sono composti il primo di due giambi a tre piedi e il secondo di un giambo a tre e di uno a due piedi (a formare così, se considerati insieme, una quartina regolare). Le due terzine conclusive, invece, sono formate di due giambi a tre piedi e un giambo a due piedi, con l’eccezione del verso 27, nel quale vi è un’inversione nella posizione dell’accento nella prima sillaba (il verso presenta un primo piede trocaico). Come nella prima parte della “meditazione”, non vi è uno schema di rime fisso, ma sono frequenti le assonanze, sullo stesso modello della lirica precedente. Propongo solo due esempi:

К началу прибывали
Волхвы и волопасы.
В конце стояло *Vale*,

dove vi è una ridondanza della lettera “в” e della “л”; e ancora: “Сквозь язвы почвы”, dove a predominare è sempre la “в”. Foneticamente parlando sembra vi sia una predominanza di queste due consonanti, che insistono sulle sonorità della parola “слово”. Un’ultima nota stilistica: anche qui sono presenti delle ripetizioni, in particolare significative mi sembrano le ripetizioni del verso iniziale “В начале было Слово.”, ai versi 1, 13 e 21, e dell’incipit “В конце”, ai versi 2, 11, 14 e 22.

Qui, sebbene vi siano ancora meditazioni sulla parola ed elaborazioni intellettualistiche sul tema di parola e suono come inizio del creato, il poeta richiama nei propri versi l’idea di Vangelo inteso come “buona novella”. È evidente a partire dalla seconda strofa, dall’apparire della stella, l’arrivo dei magi, ed è rievocata attraverso il mistero del Golgota e la Pasqua. Tuttavia

poeta. Nonostante il testo in questione non sia tra i più riusciti di Aflatuni ritengo che qui egli esprima con armonia ed in modo riuscito il proprio personalissimo atteggiamento nei confronti della meditazione religiosa.

qui la buona novella, seppur presente, sembra essere un corollario della più profonda riflessione sul Logos, che appare nella seconda strofa. L'allusione all'Avesta (verso 19), il comandamento di Zaratustra (Zoroastro), che è un testo religioso, ma contiene anche elementi di cosmogonia e astronomia, contribuisce a confermare l'atteggiamento intellettualistico del poeta ed è al contempo allusione allo zoroastrismo che tanta parte ebbe nella cultura locale e che esercita una notevole attrazione sull'immaginario dei poeti uzbeki¹⁰³. Come già accennato vi è un parallelismo tra i primi versi di questa seconda parte della *Медитация* e l'incipit della prima, ma anche qui pare che il giocare sul concetto di “Слово” – “слово” domini il primo verso e gli conferisca un atteggiamento più distaccato, ironico: “В начале было Слово. /В конце стояла точка.” Questa opposizione logica tra fine e principio è presentata nuovamente nelle ultime due terzine:

И дети волопасов
Поверили, как в сказку,
В явь Рождества.

А дети же волхвовы:
«Да, - молвят, - было Слово;
Теперь – слова».

Gli ultimi due versi marcano l'opposizione tra il Verbo, che era in principio (ma solo in principio, sembra voler aggiungere) e le parole, che ci sono ora.

Passerò ora ad analizzare un'altra serie di liriche che il poeta organizza come facenti parte di un unico ciclo, i *Новые Турфанские Фрагменты*. Le tre liriche, pur facendo parte formalmente di un unico gruppo, hanno stili e

¹⁰³ Riferimenti allo zoroastrismo si sono già visti in Janyšev e si incontreranno in Sokolovskij; inoltre uno dei maggiori poeti contemporanei uzbeki, scomparso alcuni anni orsono, Rauf Parfi, subì il fascino della fede zoroastrista. Questa dottrina, soppiantata nel IX secolo dall'Islam, non scomparve mai completamente dalla cultura popolare, grazie anche alla natura sincretica del culto musulmano in Asia centrale, capace di assimilare e conservare usi e tradizioni legate ad altre fedi (confronta: I. Jelen, *Repubbliche ex sovietiche dell'Asia Centrale. Nuovi centri, nuove periferie, nuove frontiere*, UTET, Torino, 2000, pp. 140-141; J. Sahadeo e R. Zanca, *Everyday Life in Central Asia*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 2007, p. 361). Ciò fece sì che alcuni elementi della dottrina di Zoroastro fossero preservati all'interno delle pratiche fideistiche islamiche, sebbene di rado il fedele fosse consapevole della reale origine di tali pratiche. La rinascita islamica di questi ultimi decenni in Asia centrale, ha riportato alla luce anche queste forme tradizionali, delle quali uno studioso come Aflatuni è certamente in grado di discernere la matrice.

contenuti diversi. Perciò mi accingo ad esaminare la prima lirica, il frammento №11, separatamente dalle altre due, che costituiscono un diverso nucleo concettuale. Ecco il testo della lirica:

НОВЫЕ ТУРФАНСКИЕ ФРАГМЕНТЫ

№11

Пришло письмо из Ферганы.

Из Ферганы.

Пришло письмо – а в нем цветы,

и слезы в нем.

Обожжены

мои пестры

его огнем.

Пришло письмо из Ферганы.

издалека;

А в нем – черешня отцвела,

цветет айва.

Читал пока

твои слова –

глаза больны.

Ко мне Наставник заходил –

насчет письма.

Себе я лютен помогал,

читая вслух.

Ученый Друк

сказал: «Весьма»,

и утешал.

Si tratta di tre strofe di sette versi molto brevi, il primo e il secondo sono giambi a quattro piedi, i restanti giambi a due piedi. Lo schema si ripropone in tutte le tre strofe, così come nelle prime due si può evidenziare un parallelismo nella struttura del terzo verso, un incipit uguale per il secondo (из-), e la ripetizione del primo. La terza strofa si differenzia dalle altre per

struttura e contenuti: laddove nelle prime due strofe il poeta rievocava l'arrivo di una lettera da Fergana e, con questo pretesto, richiamava alla memoria le bellezze della sua terra, nella terza strofa si inserisce un elemento prosaico, l'arrivo del "Наставник", e la strofa stessa sembra alludere ad un evento personale difficile da dipanare. Nelle prime due strofe invece è protagonista il paesaggio, con i suoi colori, le piante, gli ormai tradizionali melograno e ciliegio. L'atmosfera è più rarefatta, i dettagli evocano sentimenti e ricordi, in un certo senso come avviene proprio nella poesia della Scuola di Fergana. L'elissi del verbo conferisce ai versi un senso di vaghezza che non è comune né nella poesia della scuola, né in Aflatuni in particolare. Il paesaggio è evocato attraverso dettagli luminosi e carichi di colore; è come se la malinconia, il rimpianto per qualcosa di lontano (la terra, quell'interlocutore dal quale è giunta la lettera e che ci appare al verso 13 – "твои слова" –) impedissero al poeta di scrivere di più. Quella che abbiamo di fronte è una lirica intima ed evocativa, nella quale il paesaggio dell'Asia centrale fa da sfondo alle emozioni del poeta. È quello che Pravikov definisce "катулловский нерв, скрываемый пеплом учености"¹⁰⁴.

Ben diversa è l'ispirazione delle due liriche successive, №III, e «Библиотечный Фрагмент №841». È sempre Pravikov ad affermare, in relazione a queste poesie, che: "Подборка Афлатуни содержит несколько стилизаций-масок"¹⁰⁵. Stilisticamente vi sono delle differenze che vedremo brevemente, ma nel complesso esse permettono ad Aflatuni, che si identifica con l'io narrante, di personificare in questi personaggi alcune problematiche e alcuni temi che gli sono particolarmente cari.

«БИБЛИОТЕЧНЫЙ ФРАГМЕНТ №841»

Пришли сирийцы; книги принесли.

Купил Платона за счет монастыря.

(Один из них был юн и синеглаз –

Храни Господь от гадкого греха).

¹⁰⁴ А. Правиков, *Восток ли – Восток...*, op. cit., p. 238.

¹⁰⁵ Ivi, p. 239

Читал Платона – скверный перевод,
Но добрый почерк радует глаза.
Монахи ропшут: «Что читаешь ты!
И на Сирийца – помним как смотрел!».

Что мне сирийцы, если есть Платон...
Но деньги за него я возьму:
Наймусь переводить стихи раджи,
Хоть это гаже, чем содомский грех.

Храни Господь от всякого греха.
Дай глазу свет и уху – тишины;
Пушкой прельщает мудростью Платон –
Он умер; я пока еще живу.¹⁰⁶

Si tratta di quattro quartine in pentapodia giambica, non rimate. Non è qui riconoscibile, io credo, la spiccata tendenza a creare assonanze e parallelismi tipica degli altri componimenti di Aflatuni analizzati sino ad ora. L'unica ripetizione è tra il verso 4 e il verso 13, con la trasformazione di “гаджого” in “всякого”.

№ III

Я, ссыльный согдийский чиновник,
Живу на границе Китая;
Я был каллиграф и любовник —
О том и о том вспоминаю;
И помню я больше, чем знаю.

Я нарды кладу на колени,
Подарок любовницы первой.
Нет, первый подарок последней —
Походные нарды из кедра;
Я их прикрываю от ветра.

Напротив садится китаец,

¹⁰⁶ *Малый Шелковый Путь - II*, op. cit., p. 20.

Пропитанный запахом чая:
Он в нарды игрок и скиталец,
И всё. Я, китайский не зная,
Вино в толмачи нанимаю.¹⁰⁷

Qui abbiamo invece tre strofe di cinque versi; il metro è un anfibraco a tre piedi. A differenza della lirica precedente si possono qui riconoscere delle rime, organizzate secondo questo schema: per le prime due strofe *abacc*, per la terza strofa *ababc*.

Nel primo dei due frammenti il poeta parla con la voce di un monaco; la lirica ha un piglio narrativo e descrive con chiarezza un evento della sua vita: l'eroe lirico incontra un gruppo di siriani, dai quali acquista, a spese del monastero, una traduzione di Platone; richiamato sia per questa lettura, sia per la palese attenzione da lui riservata ad un siriano giovane e dagli occhi blu, egli risponde che ripagherà il monastero traducendo le poesie (che si deduce essere terribili) del raja, e che bisogno ha lui dei siriani se ha Platone? Domanda vagamente ambigua, poiché alla fine della lirica egli precisa che in fondo Platone è morto, ma lui invece vive ancora. Per comprendere i temi principali che emergono in questa lirica, oltre alla fascinazione esercitata dalla saggezza platonica (ricordiamo che il significato dello pseudonimo "Suchbat Aflatuni" è proprio "dialogo di Platone"), ritengo che due versi meritino particolare attenzione, i versi 5 e 6:

Читал Платона – скверный перевод,
Но добрый почерк радует глаза.

Interessante, innanzitutto, l'allusione alla cattiva traduzione. Il problema della traduzione di un testo è di particolare interesse per questa scuola poetica, soprattutto se consideriamo il desiderio dei fondatori di creare uno scambio tra culture basate su bagagli linguistici differenti (su considerazioni relative alla traduzione della poesia uzbeka contemporanea verrà incentrato il lavoro che porterà nel 2009 alla pubblicazione di *Anor-Granat*. Aflatuni, che ha approfondito lo studio dell'uzbeko antico, si cimenterà con le

¹⁰⁷ lvi.

traduzioni dei suoi contemporanei uzbeki per questo volume). Si capisce dunque che l'allusione alla traduzione non è casuale; essa ritorna anche al verso 11 e 12, in riferimento alla traduzione dei versi del raja, ma è una traduzione fatta per convenienza di un testo non meritevole, e in quanto tale vi è in essa qualcosa di peccaminoso; portare un'opera da una lingua all'altra è un'operazione quasi sacra, coinvolge la metamorfosi dell'opera stessa. Ma, dice l'autore, se anche la traduzione era pessima, almeno la bella grafia del testo rallegrava gli occhi. Il tema della grafia ritorna anche in seguito, in un'opera contenuta nel numero successivo dell'almanacco, nella lirica *Рустам. Деревья*, e si fa riferimento in quel caso alla grafia dell'arabo, nella quale si scriveva la lingua староузбекская.

Il tema della lingua e della difficoltà di comunicazione appare anche nella lirica №111; qui la voce narrante è quella di un “ссылный согдийский чиновник”, che descrive un suo viaggio e l'incontro con un vecchio cinese. Interessante che sia un esule e che si definisca appunto originario della Sogdiana¹⁰⁸. Se è vero ciò che sostiene Pravikov, e questa è una maschera che l'autore indossa, l'utilizzo di un camuffamento da “ссылный согдийский чиновник” è significativo di come si senta l'autore lontano dalla patria d'origine. Questa ipotesi potrebbe essere corroborata dall'affermazione del verso 2, nel quale l'eroe lirico afferma di vivere al confine con la Cina, e dell'Estremo Oriente Aflatuni ha una conoscenza diretta, avendovi risieduto per un periodo. Egli inoltre si definisce “calligrafo”, riportando alla memoria la bella scrittura del manoscritto di Platone. Ma i versi che maggiormente mi interessano in questa lirica sono gli ultimi versi della prima strofa:

О том и о том вспоминаю;
И помню я больше, чем знаю

¹⁰⁸ Con il nome di Sogdiana si indica una regione dell'Asia centrale, che comprende gli attuali Uzbekistan meridionale e Tajikistan occidentale. In quest'area, a partire dal VI secolo a.C., si è sviluppata una civiltà iranica, che ha mantenuto un'unità culturale durata alcuni secoli (fino al X secolo d.C. circa, raggiungendo l'apice del proprio splendore tra il V e l'VIII secolo d.C.). La città più importante di questo vasto territorio fu Samarcanda.

Il tema del ricordo che prevale sulla conoscenza è determinante nel mondo poetico di Aflatuni, e questo fronteggiarsi di sapienza e ricordo sarà presente più volte nelle sue liriche (suggerisco ancora *Рустам. Деревья* nel quale questa opposizione binaria si ripete più volte). È come se, in opposizione al mondo di Janyšev che è dominato dal ricordo, Aflatuni si servisse del ricordo solo laddove la conoscenza viene meno, o forse proprio come base per un approfondimento intellettuale. Non a caso in questi frammenti, peraltro così riusciti, egli rievoca la storia di personaggi fittizi come espediente per trattare alcuni temi a lui cari.

Dobbiamo rilevare anche che in questa lirica vi è uno dei pochi accenni alla lingua uzbeka (“нарды”, al verso 6) e vi si allude al profumo del tè, conferendo così al ricordo una qualità olfattiva e al contempo proponendo un’immagine, quella del tè, appunto, che egli richiamerà anche in *Сады (2)*, al verso 10, e al quale dedicherà una riflessione in un articolo, *NAROD.UZ*¹⁰⁹.

Le ulteriori liriche selezionate da Aflatuni per l’antologia verranno qui considerate brevemente: si tratta di testi più intimi, nei quali l’erudizione del poeta e il suo interesse per la cultura locale rivestono un ruolo meno preponderante. Sono anche liriche piuttosto brevi, forma che il poeta non predilige e che andrà limitando nel corso degli anni successivi. La forma breve gli permette tuttavia di concedersi una scrittura più intima ed allusiva. Dal punto di vista stilistico *Сады*¹¹⁰ costituisce, seppur in forma ridotta, la conferma della predilezione del poeta per il potere evocativo e vagamente ipnotico esercitato dalle ripetizioni. Esse sono più limitate nella prima delle due liriche che compongono questo ciclo (qui solo l’incipit del verso 1 si ripete al verso 7), ma spiccano nella seconda: si tratta di sedici versi in giambi a quattro piedi a rime alterne e tutte maschili, idealmente divisibili in quattro quartine. Esse hanno nel primo verso lo stesso incipit (“Мне нужно...”), che nella quarta quartina si ripete anche nel secondo verso,

¹⁰⁹ Е. Абдуллаев, *NAROD.UZ*, «Дружба Народов», №8, 2008, pp. 193-200. L’immagine del tè, elemento immancabile dell’ospitalità centroasiatica, appare in molte liriche sia di Janyšev, sia di Muratchanov, come mostrerà l’analisi dei testi.

¹¹⁰ *Малый Шелковый Путь - II*, op. cit., p.21.

modificando l'andamento ritmico della lirica. Infatti in quest'ultima quartina manca la ripetizione al terzo verso del pronome personale di prima persona che è sempre seguito dalla negazione “не” (versi 3, 7 e 11), sostituito da “меня” e non seguito da negazione. Se consideriamo così quest'ultima quartina (ma ricordiamo che la divisione in quartine non è marcata graficamente) come un'entità a parte rispetto al resto del testo lirico, possiamo notare anche che vi è un chiasmo nella ripetizione di “полумрак” alla fine del verso 1 e all'inizio del verso 12 (rispettivamente il primo della prima quartina e l'ultimo della terza). Nell'ultima quartina i primi due versi (versi 13 e 14 della lirica) presentano un ulteriore parallelismo nell'aspetto semantico, vedendo un'opposizione tra due elementi naturali antitetici:

Мне нужно солнечных чудес,
Мне нужно лунного тепла, -

Dal punto di vista tematico appaiono in queste due liriche elementi del *byt'* di Taškent; assumono la forma di allusioni più vaghe, come quella al tè dolce del quale il poeta afferma di avere bisogno nel verso 10 della seconda lirica, ma si manifestano anche con una maggiore chiarezza e in forme più esplicite, come nel primo verso della lirica (1), “Есть трава, деревья, камни, / И ташкентские сады”, oppure negli ultimi quattro della stessa lirica:

Пыль на ветвах, как сугробы;
Дунет ветер, хлынет дождь;
Ты же, дождь ташкентской пробы
Не распробевав, уйдешь.

Ritengo doveroso sottolineare come anche per Aflatuni la polvere costituisca uno degli elementi più caratteristici dell'atmosfera di Taškent, e mi pare rilevante il fatto che per indicare l'ammassarsi della polvere egli utilizzi il termine “сугробы”, parola usata nello specifico per i cumuli di neve, con una sfumatura semantica che rimanda ad un panorama eterogeneo rispetto a quello centroasiatico. Inoltre l'accostamento tra la pioggia e la polvere, in posizione chiasmica nei due versi 11 e 12, può ricordare una

figura simile in Книжник, in “«Набей мне стрелку на Текстиле*...» -” dove la primavera lava via la polvere dai vetri.

Vladislav Sokolovskij

Prima di dedicare la nostra attenzione all'ultimo dei fondatori della scuola di Taškent, passiamo ad analizzare un autore che potremmo considerare minore, la cui ispirazione poetica è forse meno originale, ma che mostra comunque uno stile interessante e la cui collaborazione con la Taškola è durata almeno sino al Festival di poesia svoltosi a Taškent nel 2008, Vladislav Sokolovskij. Alcuni brevi cenni bibliografici: nato a Taškent nel 1971, matematico, è stato traduttore dall'ebraico, poeta, prosatore, ed è scomparso recentemente. Nel sito dedicato al Festival poetico di Taškent è definito “Участник объединения «Ташкентская поэтическая школа»”¹¹¹, il che è confermato, peraltro, dalla sua presenza in questa prima sezione dell'antologia che vede raggruppati i fondatori della scuola. Ha pubblicato versi e prosa su “Звезда Востока”, e per un lungo periodo è vissuto a Gerusalemme. Il suo interesse per la cultura e la letteratura ebraica sembra però essere più tardo, e non trapela dalle liriche che sono state incluse in antologia¹¹². Nel complesso la poetica di Sokolovskij sembra essere fondata su uno stile più descrittivo, trae la propria ispirazione dalla storia dell'Asia centrale, che viene rievocata in queste liriche con toponimi e immagini, che in alcuni casi risultano un po' stereotipate, e, nonostante in questo poeta il paesaggio non si possa definire evocativo, non si può negare che esso costituisca un potente contrappunto alle emozioni che il poeta riversa nella propria poesia. Se è vero, da un lato, che questo poeta si può accostare ad altri autori presenti in questa raccolta che dimostrano di subire il fascino dell'immaginario orientale, è anche vero che tra di essi egli è uno dei più dotati.

¹¹¹<http://www.tashpoetry.ru/sokolovsky.html>.

¹¹² Le sue traduzioni di poesia israeliana sono contenute in *Антологии ивритской поэзии*, edito a Taškent nel 2003.

Le due liriche del *Каракалпакского Цикла* che il poeta ha selezionato per l'antologia, sono utili per definire il bagaglio di immagini e l'ispirazione di Sokolovskij e ci permettono già di evidenziare alcuni punti essenziali della sua poetica. Ecco il testo della prima delle due sezioni:

ИЗ КАРАКАЛПАКСКОГО ЦИКЛА

(4)

Султану Текишу

В этой ровной пустыне шириною на тысячу лет,
В черно-белом песке, что хрустит под ногами, как корка,
Вплоть до самого неба стоит твой кривой минарет.
Рядом твой мавзолей с голубою лазурью — хрустальная горка.

В эту странную землю — захочешь и не попадешь.
Здесь дорогу песок занесет, а на самой границе —
Некто в синем мундире под лозунгом: «Врешь — не пройдешь!»
И ведь выше его только вечно свободные птицы.

Я лежу на спине, отменив восемь с лишним веков.
Облака все текут, и к Востоку торопится Запад.
Минарет их впитает, кирпич его из облаков,
На соленом песке я украдкой пишу слово ПАХАД.

Это страх перед будущим прошлым, которого, в сущности, нет,
Это ад одиночества имени Акутагавы.
Это мой ежедневный закат без надежд на рассвет,
Ощущенье себя бесконечно безумным, влюбленным и старым.

Я — твой город, Текиш. Ты отстроил меня у земли.
Я — плотина из глины и досок, что рушат монголы.
Я — река, я сношу этот город, и бьются в осевшей пыли
Сотни тысяч любовей, миллионы сердец безглагольных.

Что осталось, Текиш? Что останется после меня?

Да и нужно ли снова и снова гадать и не ведать значенья?
Надо жизнью смерть попить, и еще до скончания дня
Я любовь оживлю. И, наверно, начнется Спасение.¹¹³

La lirica è composta di sei quartine in varie misure anapestiche mentre all'interno delle singole quartine le rime risultano alterne e regolari. La lirica è dedicata al sultano selgiuchide Tekiš (XI secolo d.c.), che viene evocato direttamente nel primo verso delle ultime due strofe. L'allusione al sultano, che qui è presente come interlocutore, permette al poeta di trasmettere nei versi la grandezza della terra e della storia uzbeka. Già in questa prima lirica il poeta ci dà un saggio delle immagini che gli sono più care: le sabbie, con la loro bianca luminosità, che appaiono una volta in ognuna delle prime tre strofe; i minareti, due volte nella prima e terza strofa; l'azzurro della volta celeste e dei mausolei, colore tipico dell'architettura classica in queste zone; la terra, che al verso 5 è "странная", è la vera protagonista di questa lirica, e Tekiš sembra solo un pretesto per evocare la storia, le invasioni mongole (verso 18), l'incontro tra Est e Ovest (verso 10); vi è invero un po' di banalità in quel "Облака все текут, и к Востоку торопится Запад.", che pare quasi una dichiarazione di fedeltà all'Oriente da parte dell'autore. La voce narrante qui sembra essere infatti quella della terra uzbeka, come si può supporre dalla quinta quartina, e ad essa sembra essere affidata una sorta di missione salvatrice nei confronti dell'umanità che vive in questi territori (sesta quartina).

Queste stesse tematiche e la riproposizione di questo immaginario rivivono nella lirica successiva, anche se a mio avviso risultano più articolate e complesse:

(5)

Вновь ухажу из обжитого мира
В песок, буран, заносы и пургу.
Прощай моя уютная квартира.
Остаться здесь я больше не могу.

¹¹³ *Малый Шелковый Путь - II*, op. cit., p.24.

Оставлю дома груз воспоминаний,
Скарб, нажитый таким большим трудом.
Рука болит от многих расставаний, -
Мала плаента, но далек Твой дом.

Мой брат Харон, свежи меня туда,
Где есть автобус в сторону Нукуса.
Трут задницу газетою «Постда»
Там два пволне оформленных шулбуса.

Когда же Цербер в список занесет
Прописку, пол и прочие приметы.
Автобус по пустыне поползет,
По берегам великой Аму-Леты.

Остатки хорезмийских крепостей
Меня не остановят в том походе.
Для них готова куча новостей
О том, что я уже почти свободен

От мыслей, от историй, от чудес,
От невообразимых карнавалов,
Поскольку пусто без Тебя окрест,
И мира без Тебя мне мало, мало.

В Куня-Угренче заберус на минарет,
Хотя попасть туда и невозможно.
С него увижу Твой остывший след
И полечу к нему неосторожно.

Судьба, ату, иши то след, вперед!
Ведь твой хозяин глуп и след, безумец.
Земля и небо водят хоровод.
Пусты кафе и тротуары улиц.

Оставь, Судьба, не надо, не ищи.

Наш мир так мал. А встреча нереальна.

Тебе от дома я отдам ключи.

А сам уйду в песок...¹¹⁴

La lirica è composta di nove quartine in giambi a cinque piedi; costituiscono un'eccezione i primi due versi, nei quali la presenza di una sillaba soprannumeraria interrompe il ritmo giambico, e l'ultimo verso dell'ultima quartina che è un giambo a tre piedi. Questo verso dà l'impressione di essere incompleto, anche perché è l'unico non rimato, mentre le altre strofe sono rimate a versi alterni.

Dal punto di vista dei temi generali essa può essere suddivisa schematicamente in tal modo:

- la I e la II quartina introducono il proposito dell'autore di abbandonare il mondo civilizzato e ritirarsi in solitudine; le tematiche e le immagini sono ancora generiche;
- nella III e IV quartina appaiono le figure di Caronte e Cerbero;
- le quartine V, VI e VII presentano un "dialogo" con un interlocutore ("ТЫ"), che si accompagna ad un profondo senso di perdita;
- la VIII e la IX quartina instaurano un dialogo con la sorte ("Судьба");
- notiamo inoltre che nella VII e VIII quartina è espressa la volontà di trovare la persona amata, che si trasforma in rassegnazione nell'ultima quartina;
- un ultimo appunto: mentre le prime due e le ultime due quartine non presentano toponimi noti, essi sono presenti nelle cinque quartine centrali.

Sin dal primo verso, dunque, emerge il tema dell'abbandono del mondo per ritirarsi nel deserto, dove trovare pace, ma la fuga sembra essere motivata dalla ricerca di una persona amata che appare tra la quinta e la settima

¹¹⁴ *Малый Шелковый Путь - II*, op. cit., p.25.

quartina. Nella seconda strofa compare poi l'allusione ad uno dei grandi temi di questa scuola, il ricordo:

Оставлю дома груз воспоминаний,
Скарб, нажитый таким большим трудом.

Il ricordo qui però non sembra per il poeta un rifugio, o una forza, ma un peso. Questi due temi fondamentali occupano le prime due quartine; a partire dalla terza iniziano ad apparire riferimenti più precisi al mondo centroasiatico. Anche qui le immagini più ricorrenti del poeta ritornano: le sabbie, nel secondo verso e nell'ultimo, in questo caso in posizione rilevante perché a fine verso; il minareto, al verso 21; inoltre un numero vario di toponimi e di aggettivi che rimandano alla storia e alla geografia dell'Asia centrale (dalla città di Nukus, all'aggettivo "хорезмийский", che allude alla storia che precede la colonizzazione russa). Caronte e Cerbero, rispettivamente al verso 9 e al verso 13, sembrano invece una semplice allusione erudita¹¹⁵. In questi versi il poeta è meno chiaro. Le immagini sono più metaforiche, tanto che Cerbero appare a bordo dell'autobus in un atteggiamento simile a quello di un funzionario sovietico, mentre i livelli temporali si sovrappongono, l'autobus che si avventura tra i ruderi delle fortezze del Khwārezm, che non abbandonano il poeta nel suo viaggio. Le ultime due quartine si aprono con una invocazione alla sorte, di opposta natura: nella prima egli prega la sorte di aiutarlo nella ricerca della persona persa, nella seconda egli rifiuta ogni speranza di ritrovarla, e chiude la lirica: "А сам уйду в песок...".

Proporrei ora la lettura di un'ultima lirica di Sokolovskij, interessante soprattutto dal punto di vista stilistico:

Когда едет Кришна (с испанского)

Когда в темноте Вселенной
С тобой мы найдем друг друга

¹¹⁵ Questa non rappresenta tuttavia una scelta stilistica tipica di questo autore. È opportuno però ricordare che la cultura classica greco-latina è un bagaglio al quale gli esponenti della Taškola, soprattutto Janyšev e Aflatuni, attingono volentieri.

Подумай о том, что будет,
Если ветер подует с юга...

Если ветер подует с юга,
Будут жаркими поцелуи,
Нас охватит пустыня страсти,
И все медленно и ненасытно...
Но начнется песчаная буря,
Занесет нас, закроет, закрутит,
И уже никогда не найдут нас,
Мы исчезаем в песке безвременья,
Если ветер подует с юга...

Когда в темноте Вселенной
Наши ветви сольются в дерево,
Подумай о том, что будет,
Если ветер подует с севера...

Если ветер подует с севера,
То снежники закружатся в танце
Нас обнимает сумрак мароза,
И все медленно и ненасытно...
Но начнутся снежные вирхи,
Занесет нас, закроет, закрутит,
И уже никогда не найдут нас,
Мы исчезаем в буране снега,
Если ветер подует с севера...

Когда в темноте Вселенной
Ничто не станет преградой нам
Подумай о том, что будет,
Если ветер подует с запада...

Если ветер подует с запада,
Задрожат пожелтевшие листья,

Нас пьянит пряность позднего парка,
И все медленно и спокойно...
Но начнутся вдруг листопады,
Занесет нас, закроет, закрутит,
И уже никогда не найдут нас,
Мы исчезнем в листе забвенья,
Если ветер подует с запада...

Когда в темноте Вселенной
Любовь не станет жестока
Подумай о том, что будет,
Если ветер подует с востока...

Если ветер подует с востока,
Зацветут шиповник и вишня,
Нас напоит их пьяный запах,
И все медленно и свободно...
Но начнется цветение тополя,
Занесет нас, закроет, закрутит,
И уже никогда не найдут нас,
Мы исчезаем в пуху тополином,
Если ветер подует с востока...

Когда в темноте Вселенной
Мы с тобой, может быть, столкнемся
Ни о чем, прошу, ты не думай,
Подойди и спроси: «Ты танцуешь?»...¹¹⁶

Questa lunga lirica, è composta di 56 versi, ed è divisibile in quattro sezioni simmetriche composte di una strofa di quattro versi e una di nove, e si chiude con una quartina “spaiata”. La definisco così perché nel sistema di strette corrispondenze tra le prime quattro sezioni, questa *pointe* conclusiva costituisce un’eccezione: solo il primo verso infatti è uguale a quello delle

¹¹⁶ *Малый Шелковый Путь - II*, op. cit., pp. 26-27.

altre quartine e non sono presenti altre similitudini. Il resto della lirica, come si può vedere, è costruito su una stretta corrispondenza tra le strofe: se consideriamo unitamente la strofa di quattro e quella di nove versi (versi dall'1 al 13 compreso) noteremo infatti che la loro struttura costituisce un modello che si ripete nel gruppo di versi successivo e nei seguenti: gli unici versi realmente liberi sono il secondo sia della quartina, sia della strofa più lunga, mentre negli altri vi sono sia ripetizioni parziali, sia di versi interi. Dal punto di vista metrico ci troviamo di fronte ad un *тактовик* a tre accenti. Le rime non costituiscono un sistema riconoscibile, e tuttavia le ripetizioni e la scansione ritmica che i tre accenti conferiscono alla lirica le impongono un andamento simile a quello di una preghiera. Se prendiamo in considerazione la lirica nella sua totalità, la ridondanza di certe forme che sono riproposte in modo identico nelle varie sezioni porta però questo stile al limite estremo.

In questa lirica d'amore il vento, proveniente dai vari punti cardinali, evoca immagini che fanno da sfondo alla descrizione della passione amorosa. Interessante il fatto che le quattro parti si chiudano con l'allusione ad un vento che soffia da Oriente e porta con sé l'immagine della rose selvatica e del ciliegio in fiore. Questa descrizione ricorda da vicino quella di Knižnik: "Ты помнишь те розы, что пахли вишневым вареньем?"¹¹⁷. Questa parte "orientale" della lirica è dominata da immagini di fioritura, da profumi primaverili; ed è dopo questa strofa che la lirica si chiude con l'ultima quartina, nella quale l'invocazione alla persona amata cambia di tono. Non più "pensa a ciò che sarà", ma "non pensare". Un'esortazione all'azione che sgancia così gli ultimi tre versi dal resto della lirica, anche dal punto di vista del contenuto.

Sulle restanti poesie di Sokolovskij vorrei aggiungere un solo commento, che mi permette di legare l'autore alla poetica di altri membri della scuola. La breve lirica "*Вокруг меня одни зороастрийцы*"¹¹⁸, non si discosta molto dalle immagini tipiche del poeta (non manca la sabbia, al verso 5), e

¹¹⁷ *Малый Шелковый Путь – II*, op. cit., p.15.

¹¹⁸ Ivi, p. 27

affronta il tema dello zoroastrismo, qui presentato come una realtà di fede con la quale il poeta non riesce ad entrare in comunicazione. Tuttavia mi è parso utile rimarcare la presenza di questo tema, pur non considerando questa lirica stilisticamente rilevante, perché esso si propone in altri tra gli esponenti di questa scuola; lo abbiamo già visto in Janyšev (*Вкус укропа*, verso 2) e in Aflatuni (*Медитация над первым стихом Евангелия от Иоанна – 2*, l’Avesta citato al verso 19) e avremo ancora modo di incontrarlo in seguito. La presenza di questo tema anche nella lirica di Sokolovskij, mi permette di ipotizzare, se non la sua centralità, di certo la sua importanza per la scuola, nella quale la ricerca spirituale è una questione di rilievo.

Vadim Muratchanov

L’ultimo poeta inserito in questa prima sezione dell’antologia è Vadim Muratchanov, il più giovane tra i rappresentanti della Taškentskaja Poetičeskaja Škola. Leggendo la selezione di poesie qui proposte da Muratchanov si ha la sensazione di seguire un percorso, di analizzare un ipertesto; le poesie si sviluppano a coppie per affinità tematica, con la prima che allude ad un concetto, un’immagine, che verrà poi sviluppata nella seconda, mentre i temi e l’iconografia comune a tutta la poetica di Muratchanov fungono da collante per mantenere coesa questa struttura. La poesia conclusiva, *Ласточки*, che vedremo nel dettaglio, è in un certo senso una summa della poetica di Muratchanov che trova espressione in questa raccolta. Schematizzando brevemente, possiamo notare che le prime due liriche, *Прохлада* e “*Июльский день устал гореть*”, presentano come immagine dominante quella delle calde giornate estive dell’Asia centrale, immagine già vista in Janyšev e che qui si accompagna ad una riflessione sullo scorrere del tempo (anche qui, come in *Книжник*, il poeta connota gli eventi con un’indicazione temporale esplicita); *Альбом* e “*Когда-нибудь я вспомню этот двор*” rappresentano entrambi due immagini legate all’infanzia, sullo sfondo delle quali si staglia il fotogramma di un canale.

Тугов e “Мой старый дом, заросший сад” costituiscono il nucleo finale di liriche, nelle quali a prevalere è la figura della casa, spesso come ricordo infantile (l’infanzia, infatti, è un tema particolarmente caro a Muratchanov). *Ласточки* chiude questa carrellata ed è, oltretutto, la più lunga delle liriche di questo poeta che tendenzialmente predilige forme brevi.

Affronterò ora l’analisi di due liriche che giudico rappresentative del poeta, riservandomi poi di proporre ulteriori considerazioni relative alle tematiche ed allo stile, prendendo spunto dagli altri versi qui proposti.

Ecco il testo della prima lirica:

Когда-нибудь я вспомню этот двор,
и ветвь, отягощенную плодами.
Ну а пока я не богат годами,
и не висок, и бег минут не скор.

Я обращаюсь к травам и жучкам,
на корточки пред ними приседаю.
Все старшие ушли на БЧК*.
Вернутся ли когда-нибудь? Не знаю.
Сгущаются над садом облака.

А старшие купаются в реке,
нырают, соревнуются в заплыве.
И, про меня не понимая вдалеке,
не сразу догадаются, что ливень
в пути, что капли долгие летят
на летней пылью тронутый асфальт.

*Большой Чуйский Канал.¹¹⁹

La lirica è costituita di tre strofe, la prima di quattro versi, la seconda di cinque e la terza di sei ed ogni strofa corrisponde ad un nucleo di significato

¹¹⁹ *Малый Шелковый Путь - II*, op. cit., p.30.

diverso. In questo caso nella prima strofa abbiamo considerazioni generali sull'esistenza del poeta; nella seconda egli ci mostra un'immagine di sé bambino isolato dagli altri ragazzi, mentre nella terza i protagonisti sono, per l'appunto, gli altri. Sullo sfondo di questa descrizione è inserita l'immagine di una tempesta in arrivo. I versi sono composti in giambi a cinque piedi, mentre le rime sono irregolari, seppur presenti. Va tuttavia evidenziata la presenza, ai versi finali, di un'assonanza fondata su una ripetizione di л che lega i versi 13, 14 e 15, a partire da “ливень”, come se i versi volessero sottolineare foneticamente l'arrivo dell'acquazzone:

не сразу догадаются, что ливень
в пути, что капли долгие летят
на летней пылью тронутый асфальт.

Sin dai primi versi si comprende che l'eroe lirico è il poeta bambino che parla di sé stesso ed immagina i propri ricordi futuri: per lui che è “не богат годами, и не высок”, la corsa del tempo non è qualcosa di tangibile, come avviene invece in *Июльский день устал гореть*, dove il poeta sente il trascorrere del giorno e lo svanire della calura come un segno del tempo che passa e dice “Не уходи последний зной!”¹²⁰. Il tempo della lirica è il tempo presente, la contemporaneità. Non è il poeta adulto, ma il bambino che elabora il proprio rapporto con il mondo che lo circonda in una prospettiva del tutto infantile. Egli qui traccia un distacco tra sé e gli altri bambini; mentre essi sono a nuotare nel canale, dimentichi della sua presenza, lui nel parco osserva l'erba e i coleotteri, e nota l'addensarsi delle nubi, presagio di tempesta. È tuttavia solo un acquazzone estivo, la natura infatti in Muratchanov è per lo più benevola (come nella gran parte dei poeti della Taškola, essa costituisce un ricordo legato alla terra natale e in quanto tale caro al poeta) questi elementi naturali si inseriscono in un paesaggio urbano: “двор” (v. 1), “пыль” e “тронутый асфальт” (v.15), “БЧК” (v.7). E tuttavia qui la città non è Taškent, ma Biškek, la città natale di Muratchanov, e ce lo conferma il Bol'shoj Čujskij Kanal. L'inserimento di

¹²⁰ Ivi, p. 29

questo chiarimento in nota, come già osservato dalla critica, ha un effetto straniante sul lettore, e per di più evidenzia la consapevolezza da parte dell'autore di appartenere ad un mondo diverso, estraneo a quello dei propri lettori.

Altro tema fondamentale è quello del ricordo, che domina le liriche di Muratchanov e le accorda alla poetica generale della scuola di Taškent, ed emerge sin dal primo verso, “Когда-нибудь я вспомню этот двор”, per tornare poi nel verso 12 (in opposizione al verso 1, in questo caso, poiché qui i ragazzi non si ricordano di lui). Il ricordo è però previsto, immaginato nel futuro; Janyšev, adulto, ricorda le proprie esperienze di bambino, le descrive tornando a ritroso sui propri passi. Muratchanov invece in questa lirica elabora l'esperienza in senso inverso: egli qui parla con voce di bambino, e si prefigura il ricordo futuro. Un approccio più “tradizionale” sarà offerto dal poeta in *Альбом*, come pure in “*Мой старый дом, заросший сад*”, nelle quali il poeta “ritorna” al passato con una consapevolezza adulta. Interessante anche il distico nel quale il poeta accenna al tema della conoscenza: “Вернутся ли когда-нибудь? Не знаю. / Сгущаются над садом облака.” Non ritengo fondamentale in questo caso sottolineare la compresenza di ricordo e conoscenza che già si è vista in Suchbat Aflatuni; qui il coinvolgimento di entrambi questi piani mi pare incidentale (a differenza di quanto avviene in Aflatuni). Trovo piuttosto interessante notare come qui l'elemento naturale contribuisca a sottolineare il turbamento interiore dell'eroe lirico, il bambino lasciato solo, in disparte, che non sa se i compagni torneranno. L'uso del paesaggio come contrappunto alle emozioni è un espediente tipico sia della scuola che fa capo a Janyšev, Aflatuni e Muratchanov, sia della Scuola di Fergana.

Un'ultima nota: gli ultimi tre versi, dei quali già si è rilevata l'assonanza, introducono un'associazione tra l'acquazzone estivo e la polvere, che già abbiamo avuto modo di vedere in Knižnik e Aflatuni.

In relazione al tema del ricordo, vediamo ora un esempio di un approccio più tradizionale, quello fornito dall'autore nell'ultima lirica della sua selezione. Eccone il testo:

Ласточки

Помню, как потолком айвана
слепили ласточки гнездо.

Сладко спать на промытом прохладном воздухе.
Щебет над головой, росчерк вилочки черной –
неразборчив со сна
первый автограф яви.

Были чужды им разбойничьи
воробьино-сорочи повадки.
Не похитят ни брошки, ни крошки
со стола, но с достоинством добрых соседей
совершают свой труд,
не вникая в дела посторонние.
«скоро будут птенцы», -
взрослые кивали с улыбкой.

Два часа тянули проводу.
И лишь гвоздь забивая последний,
заметили, как предательски отделяется от потолка
маленький домик саманный.

Напрасно пытались спасти:
ширилась трещина.
Не помогли ни клей,
ни клеенки неровный обрезок.

Не с того ли все началось?

Что-то стало не так.

Что-то больше не даст приподняться на цыпочки
и взглянуть сквозь отверстие узкое
на покатое дно, покрытое пухом,
нежным пометом и комочками глины сухой...¹²¹

Questa lirica è costituita di ventotto versi liberi, e tuttavia è riconoscibile, io credo, la tendenza, soprattutto nella terza strofa della lirica, alla creazione di un ritmo ternario, prevalentemente anapestico, che rende il verso scandito, ma disteso, in accordo con la descrittività del testo.

La suddivisione in strofe non corrisponde ad uno schema fisso, ma coincide con i nuclei logici della lirica. Sin dai primi versi emergono tratti caratteristici della lirica della Таškola: “Помню, как потолком айвана / слепили ласточки гнездо.” Il ricordo emerge dal paesaggio urbano, che si palesa in quel “айвана” alla fine del verso 1, e dalle rondini che nidificano sotto il tetto della struttura. L’elemento naturalistico è dichiarato qui rilevante: il cinguettio delle rondini è definito “первый автограф яви” (v.6), come se quel suono rassicurante, sereno, come serena è l’atmosfera della lirica nel complesso sino almeno alla terza strofa, fosse il primo ricordo del reale che si imprime nella mente del poeta bambino. Che la realtà si definisca attraverso un suono ricollega Muratchanov alla fascinazione che il suono esercita in Janyšev e Aflatuni. Ma se in loro vi è una predilezioni, dal un lato, nel caso di Janyšev per il suono ordinato della musica, e dall’altro, in Aflatuni, per la parola, umana o divina, qui è la natura a determinare la sostanza del reale.

Nella poesia il poeta ricorda la sensazione di perdita inevitabile di fronte al crollo del nido di rondine, così drammatico per la sua sensibilità di bambino; solo al verso 14, tuttavia, il poeta lascia capire al lettore che il ricordo risale all’infanzia, e lo fa in modo indiretto, accennando alla presenza di adulti che ammiccano con un sorriso, e lo ribadisce agli ultimi versi, quando dice “больше не даст приподняться на цыпочки” (v.25),

¹²¹ Ivi, p. 32.

come fanno i bambini per raggiungere un punto sopraelevato. Ed è proprio in questi ultimi versi che si condensa lo spirito della lirica:

Не с того ли все началось?

Что-то стало не так.

Что-то больше не даст приподняться на цыпочки

и взглянуть сквозь отверстие узкое

на покатое дно, покрытое пухом,

нежным пометом и комочками глины сухой...¹²²

Non vi sono considerazioni filosofiche “adulte” sul perché della perdita, solo una triste considerazione su ciò che essa ci toglie. Cose fino ad un attimo prima semplici e bellissime sono andate irrimediabilmente perdute, e a nulla sono valsi i tentativi di porre un freno all’inevitabile (“Напрасно пытались спасти”, v.19). Il crollo di questa “маленький домик саманный” (v.18), è il simbolo della perdita che si va a riallacciare con le due liriche precedenti. Già in *Тугов* abbiamo il ricorso all’immagine della casa cadente (“Ветшает старый дом”, v.8), ma è forse in “*Мой старый дом, заросший сад*” che troviamo una piena realizzazione di questa immagine e della simbologia che ricopre nella lirica del poeta: la casa è simbolo del mondo del poeta, un mondo che si va profondamente modificando, e che in parte crolla anch’esso sotto il peso di questi cambiamenti, ma al quale egli è legato da legami generazionali e familiari, e che ha determinato il suo modo di vedere il reale sin dall’infanzia:

Мой старый дом, заросший сад.

Особый цвет у них и запах.

Другие руки на свой лад

творили много лет назад их.

Но кажется: за шагом шаг

и эту печь, и ветхие стропила

¹²² *Малый Шелковый Путь - II*, op. cit., p.32.

в младенчестве моя душа
сама по памяти слепила.¹²³

Ritengo sia importante rilevare anche l'accento all'odore e al colore come dettagli legati al ricordo della casa; Muratchanov, come tutti i taškol'niki, non manca di sottolinearli.

Come abbiamo visto i legami con gli altri membri della scuola sono visibili soprattutto nella scelta tematica; dal punto di vista stilistico possiamo notare nel verso di Muratchanov una tendenza alla chiarezza strutturale. Il periodo è semplice, non è frequente l'ellissi del verbo, e l'inevitabile tendenza a suonare prosaico è evitata dal poeta attraverso procedimenti quali l'infrazione dell'ordine regolare delle parole e del legame nome-aggettivo: “И лишь гвоздь забивая последний” (*Ласточки* verso 16); “вновь детским расцветает смыслом” (“*Июльский день устал гореть*”, verso 4). Solo di rado il verso di Muratchanov raggiunge la laconicità di alcune delle opere di Aflatuni, e ciò avviene al solo scopo di accentuare l'effetto evocativo del suo verso; in *Альбом*¹²⁴ i primi versi evocano la staticità delle immagini fotografiche attraverso la brevità di periodi privi di verbo (“Свет. Черна-белая вода. / Лицо, пока еще не в фазе / старения...”, versi 1-3) o la scissione del periodo in più sezioni brevi separate da virgole (“Там, на канале, мой отец”, verso 5). In questa raccolta non sono presenti realia uzbeki, fatta eccezione per l'ajvan di *Ласточки*; è da considerarsi un'eccezione, poiché Muratchanov fa un ampio uso di termini uzbeki non tradotti come verrà evidenziato dall'analisi del terzo numero dell'almanacco.

“Антология II” e “III”

Passiamo ora ad analizzare la seconda e terza parte della sezione “Антология”; in esse, come già accennato, sono raccolte opere di autori che si possono a ragione definire minori; questa qualifica non presuppone

¹²³ Ivi, p. 31.

¹²⁴ Ivi, p. 30

tuttavia che la loro opera vada complessivamente accantonata come irrilevante come fa Pravikov (egli del resto escludeva anche Sokolovskij dal novero degli autori che si possono considerare di diritto membri della Taškola, o comunque significativi nel complesso di quest'opera); all'interno di questo gruppo, che del resto non è legato da vincoli generazionali o geografici, salvo il fatto di essere composto di autori nati prevalentemente a Taškent e in molti casi poi emigrati, ma spesso in luoghi ed epoche diverse, emergono alcune tematiche che lo ricollegano alla Taškola. Vediamo innanzitutto alcune personalità che considero più rilevanti e dalle cui opere si possono trarre interessanti spunti di riflessione.

Il primo autore sul quale vorrei concentrare l'attenzione è Vadim Novoprudskij: nato nel 1939 in Ucraina e vissuto a Taškent dal '42, poeta e prosatore, è decisamente un rappresentante di una generazione completamente diversa da quella dei Taškol'niki. Dal 1994 vive negli Stati Uniti, dove collabora con il giornale “Вечерный Нью-Йорк”. Fondamentale, forse anche alla luce della sua formazione filologica, la riflessione sulla poesia e sulla vocazione alla scrittura, alla quale più o meno direttamente allude in tre delle liriche qui presenti. La prima di esse, con la quale si apre la sua selezione di liriche, è *Хайям* e qui la poesia si mescola a fascinazioni orientaleggianti che presuppongono un profondo interesse per l'Asia centrale, e per la sua cultura più in generale. Omar Khayyām è infatti un poeta persiano, nato nel 1048 e noto per la sua produzione di *rubai*. Dedicando a questa figura la sua lirica, Novoprudskij riporta il lettore ad un tempo in cui l'Asia centrale era un universo culturale autonomo e coeso, nel quale il persiano costituiva la lingua universale delle scienze, delle arti e della cultura. Ecco il testo della lirica di Novoprudskij:

Хайям

Как слепят изразцовые блики.
Отвернись – нищета и песок...
Подготовлен кормильцу-владыке
Столь угодный ему гороскоп.
Помолясь на восток восполненный

И подачку упрятав в кулак,
Уходил остроумец ученый
Из дворца в потаенный кабак.
Где с простым незатейливым людом
Посвященные делят места,
Над одним наклоняются блюдом
И вином обжигают уста.
И Хайям начинал монотонно,
Сам с собой говоря,
Сам с собой,
И глухая каверна притона
Откликалась всей тольщей земной.
И заря, райской гурии краше,
Озаряла суфийский подвал,
И последнюю гордую чашу
Бледный мальчик друзьям подавал.¹²⁵

La lirica è composta di ventuno versi in varie misure anapestiche; prevalgono gli anapesti a tre piedi, ma i versi 14 e 15 sono rispettivamente di due piedi il primo e di uno solo il secondo. La particolarità ritmica e la ripetizione che caratterizzano questi versi, associata al riferimento a Khāyūm, producono un effetto ritmico simile a quello di un mantra, di una preghiera alla quale risponde l'intero globo terrestre:

И Хайям начинал монотонно,
Сам с собой говоря,
Сам с собой,

Il contenuto mistico di questi ultimi versi della lirica è rafforzato dal verso 17, “Озаряла суфийский подвал”, nel quale l'allusione al sufismo non fa che accentuare il legame con l'Asia centrale e con la sua cultura che il poeta ha instaurato a partire dal titolo e confermato al verso 2: “Отвернись – нищета и песок...” (ricordo le “пески” di Knižnik, Sokolovskij e Aflatuni), e in seguito al verso 5 e successivi; questi versi risultano interessanti anche

¹²⁵ *Малый Шелковый Путь – II*, op. cit., p.38.

per l'attenzione dell'autore per l'effetto fonetico, per quell'allitterazione al verso 5 ("восток восполненный") e l'assonanza che caratterizza tutti i quattro versi presi in considerazione e fondata sulla ripetizione di "y" e "п" :

Помолясь на восток восполненный
И подачку упрятав в кулак,
Уходил остроумец ученый
Из дворца в потаенный кабак.

Il nostro poeta dimostra però la capacità di trovare l'ispirazione non solo nel mondo orientale nel quale è cresciuto, e che ritorna esplicitamente in *"Еще до книг"*, ma anche nella cultura classica. Mi riferisco ancora alla sua analisi della vocazione poetica, che emerge in modo più chiaro in *Мим* e in *"Бывает, мы от делать нечего"*. La trattazione di questa tematica in Novoprudskij si discosta dall'immagine classica, e un po' esausta, del poeta come vate, conoscitore di verità superiori e cantore dell'umano destino (tale è la figura di Khāyūam, e tuttavia l'ispirazione orientale e l'accenno alla mistica del sufismo, vivificano quest'immagine): la poesia è un letto di Procuste (*"Поэзия – ложе Прокуста! –"*, verso 1), nel quale il poeta tortura la propria anima, adattandola ad una forma che non corrisponde mai al suo vero essere; di fronte ai lettori egli è come un clown in un circo: è una menzogna, un gesto teatrale, che il pubblico non manca di riconoscere come tale, ma al quale resta avvinghiato per la bellezza del gesto artistico in sé. *"Бывает, мы от делать нечего"* risulta invece di più difficile lettura; le prime due quartine di questa lirica (costituita di tre quartine e una strofa di cinque versi) sono un ulteriore approfondimento sul tema della condizione di poeta, che non mitiga minimamente la crudezza della lirica precedentemente vista: i poeti, quelli veri, sono sepolti a Novodeviči, "А мы с тобой еще живем", dice il poeta. Non è specificato chi sia l'interlocutore, al quale egli si rivolge per tutta la lirica; non vi sono dediche, ma è possibile che questa sia una meditazione indirizzata ad un sodale, o addirittura a tutta una generazione di poeti, che, in virtù di una sola strofa decante in tutta la propria esistenza, si arroga il diritto di ritenersi un artista:

Бывает, мы от делать нечего
Поэтами себя зовем.
Поэты – те, на Новодевичем,
А мы с тобой еще живем.

А нам с тобой за строчку ладную,
За всю-то жизнь, видать, одну,
Пахнет на миг далеким ладаном
И звон уйдет на глубину.¹²⁶

L'atmosfera russa evocata dal cimitero degli artisti di Novodeviči è rafforzata dalle immagini che seguono, le betulle e i salici, ma soprattutto l'allusione alla fede ortodossa, al rito e alla benedizione, che leniscono il suo dolore. Anche qui, dunque, vi è un afflato mistico, che culmina negli ultimi versi, come in *Хайям*, ma ha una matrice religiosa completamente diversa.

Un'ultima osservazione riguarda l'ultima lirica di Novoprudskij, che si distingue dalle altre per la brevità e l'irregolarità del verso. La tematica intima la avvicina alla terza lirica qui proposta dal poeta "*Новорожденная трава*", il cui tema è l'amore e l'incomunicabilità tra gli esseri umani, anche quando sono legati da un sentimento così intimo. La lirica che qui consideriamo, "*Еще до книг*", è dedicata alla rievocazione del ricordo del trasferimento a Taškent con la madre. È una lirica molto semplice priva di zone oscure. Quello che ci si presenta è il ricordo di un bambino, che percepisce l'arrivo della guerra e la conseguente evacuazione dalla terra natale, l'Ucraina, che qui però non emerge dal testo. Il bambino non ne ha ricordo; ricorda invece la luminosità e i colori, e l'impatto della nuova terra sulla sua vita, come fosse un evento predestinato:

Судьбы начало,
Первая глава!
Невыносимо ярки
Были весны

¹²⁶ Ivi, p. 40.

Для тела слабого,
И сладко пухли десны,
И от побед
Кружилась голова.¹²⁷

Egli sente anche in questa nuova terra il mistero delle leggi che regolano il moto terrestre, ma ora esse sono accostate all'immagine del cocomero, frutto tipico di questa regione, che rotola ai piedi di un bambino. Il legame tra terra uzbeka ed infanzia, l'interesse per una vena mistica che sente il fascino della cultura locale, l'"oggettività" di una poesia fatta di cose ed immagini tratte dal reale permettono a Novoprudskij di ritagliarsi un proprio posto tra le pagine di questa antologia.

Altra poetessa interessante, la cui opera merita, a mio avviso, un momento di attenzione è Alla Šironina. È di circa una generazione più vecchia dei poeti che appartengono alla scuola di Taškent, considerato che la sua attività poetica inizia nella metà degli anni Settanta. Una lirica in particolare riveste per la mia indagine un notevole interesse, mi riferisco a *С Востока*, la prima delle tre liriche di A. Šironina qui incluse. Eccone il testo.

Я российских поэтов читаю стихи,
чувством близости странно томима
к той неблизкой земле, где кричат петухи,
где большие и снежные зимы.

Мне бы тоже слова как на нитку низать,
эту землю в стихах воспевая,
мне бы каждую травку по имени звать,
только трав я российских не знаю.

Я не знаю ни бора, ни темной реки
с крутизной берегов, с ледоставом,
я облищем берез не ласкала руки,
чуя родину каждым суставом.

¹²⁷ Ivi, pp. 40-41

Так живу я.

От Волги в другой стороне.

И к другим припадаю истокам,
находя вдохновенье в сегодняшнем дне
той страны, что завется Востоком.

И когда на рассвете сойду я с крыльца,
куст граната слегла потревожа,
моего он привычно коснется лица,
пыльный след оставляя на коже.¹²⁸

In questa lirica è affrontato in modo esplicito un tema che, se non trattato in modo così diretto dai poeti che hanno avviato questo progetto, quanto meno costituisce una delle questioni più rilevanti che sorgono nella mente del lettore che si avvicina alla loro poesia: il rapporto con la Russia, sia in termini culturali, sia come senso di appartenenza ad un'identità nazionale condivisa. L'atteggiamento della poetessa è perfettamente coerente con la situazione vissuta da ognuno dei poeti di questa raccolta che condivide l'essere nato in Asia centrale, ma da famiglia russa o quanto meno di lingua e cultura russa. Ella sente un strana familiarità con i poeti russi dei quali legge le liriche, e prova un senso di vicinanza nei confronti di una terra che in realtà non conosce, della quale non ha esperienza se non nei libri. Da rilevare gli ultimi due versi della seconda quartina: “мне бы каждую травку по имени звать, / только трав я российских не знаю”. La sensazione che prova la poetessa di fronte all'effetto straniante di conoscere una terra attraverso le parole, ma non nella realtà dei fatti, è affine a quello che provano i poeti della Taškola, ma da un certo punto di vista è rappresentato in senso inverso; mentre lei lamenta di non conoscere le erbe della Russia, i poeti della Scuola di Taškent utilizzano per indicare elementi comuni anche alla vita russa un vocabolario legato al *byt* locale, poiché è con quelle parole che loro sono cresciuti, ed è con esse che la loro realtà si definisce. La dichiarazione di “fedeltà”, se possiamo così dire, o forse

¹²⁸ Ivi, p. 47

meglio una confessione di appartenenza al mondo dell'Asia centrale, è contenuta nella quarta quartina; il primo verso, è spezzato in due sezioni che sottolineano nella loro separazione il distacco della poetessa dal mondo occidentale:

Так живу я.

От Волги в другой стороне.

И к другим припадаю истокам,
находя вдохновенье в сегодняшнем дне
той страны, что завется Востоком.

In questi versi la poetessa sottolinea l'importanza della vita quotidiana, della realtà contemporanea del mondo centroasiatico come fonte di ispirazione. Questa ammissione di appartenere anche culturalmente al mondo orientale è resa esplicita nel testo *Из Абдула Жалила*¹²⁹. In questa breve lirica protagonista è il mondo orientale dei nomadi, la vita precaria dei villaggi dell'Asia centrale. Questo vagare dei popoli sospinti dalla necessità ad una dura vita di nomadismo è accompagnato da termini che rendono chiara la collocazione geografica: i villaggi sono “кишляки” (verso 1), mentre la furia degli elementi, che fa da eco alle pene della popolazione ha tratti tutti locali:

Лютует саратан – как будто горя мало! –

И гармсиль, злобный дух, вершит в садах погром.¹³⁰

Alla Šironina, dunque, riflette nelle proprie liriche l'ambiente e la storia dell'Asia centrale, ma leggendo questi testi non si può evitare la sensazione che in lei l'ispirazione orientale sia un po' troppo marcata, come se sentisse il bisogno di ribadire la sua appartenenza al territorio. Più che una fonte di ispirazione, l'appartenenza al mondo centroasiatico mi sembra essere per lei una questione aperta, una problematica da affrontare.

¹²⁹ Ivi, p. 48

¹³⁰ “Гармсиль” è il nome di un vento molto secco e caldo che nel mese di giugno in particolare soffia sulla zone sud-occidentale della valle di Fergana.

Con questa autrice ritengo si esauriscano le personalità più rilevanti della raccolta. Vale tuttavia la pena ricordare altri tra gli autori minori che appaiono in questa seconda e terza sezione della raccolta, che risultano affini alla Taškola per tematiche e immaginario poetico.

Abbiamo ora accennato al rapporto con il mondo culturale e con la storia uzbeka che è testimoniato dalla poesia di Alla Šironina. Un atteggiamento simile è quello di Vladimir Ferleger, nato e cresciuto a Taškent, e che in questa raccolta è presente con un'unica significativa lirica *Восток-Запад*¹³¹. Il tema di questa composizione in due parti, non è null'altro che quello dichiarato dal titolo: il rapporto tra Oriente e Occidente, visto però da una prospettiva decisamente orientale, punteggiata da note di riscatto che esaltano l'indipendenza e si direbbe quasi la superiorità dell'Est sul debole e artefatto mondo occidentale. La prima strofa della lirica è emblematica di questo atteggiamento:

Что пилигримам снится? –
Пустые пространства нагие.
У Азии плоскоицей
По европейским столицам
Нет ностальгии.
По Риму, Парижу,
По соборам из темных камней,
По паркам, фонтанам, балету...
Нету.¹³²

Va sottolineato un dettaglio: l'opposizione qui, e nei dettagli europei evocati dai versi seguenti, è tra l'Oriente (nella seconda sezione della lirica sarà l'Oriente dell'orda mongola) e l'Europa occidentale, non la Russia. L'autore assume una posizione critica decisamente a favore della popolazione orientale, anche quando essa si spinge verso Occidente per saccheggiare, come avviene nella sezione (2) della poesia, poiché le azioni da essa compiute sono sempre in accordo con le necessità che essa si vede costretta

¹³¹ *Малый Шелковый Путь - II*, op. cit., pp.34-35.

¹³² Ivi, p. 34.

ad affrontare. Di più, negli ultimi versi della seconda sezione queste popolazioni affrontano il nomadismo con il cuore raggelato dal distacco dal loro deserto:

Посевы травят стада,
Номады текут, как стадо...

Куда вы всем миром? – Туда.
Зачем вам туда? – Надо.

Надо, чтоб сердце остыло,
Поделившись пустыней.

Altri autori di questa raccolta arricchiscono il tessuto della propria lirica con fascinazioni orientaleggianti; tra di loro ricordiamo alcuni autori inseriti nella terza sezione dei *Антология*: Mila Jakovleva, (residente a Taškent, città nella quale è nata nel 1962, all'epoca della pubblicazione dell'almanacco) nella prima delle sue due brevi liriche, tratte dal poema *Четный сон*¹³³, instaura, direi con notevole naturalezza, un paragone tra i tronchi azzurrini dei tremoli e le strutture dei minareti. I suoi paesaggi di sogno sono arricchiti di elementi reali che fanno intuire un'affinità con la Taškola che ne spiega anche le successive collaborazioni sino almeno al Festival del 2008.

Fascinazioni orientaleggianti popolano anche i versi di *Тысяча первая сказка* di Anna Rtveladze¹³⁴, nella quale la lirica d'amore è trasformata in una fiaba orientale, e in Michail Gronas, che chiude la sezione *Антология* con due brevi liriche.

L'interesse per la ricerca spirituale e filosofica è evidente invece nella lirica di Semen Novoprudskij, autore nato a Taškent, ma trasferitosi a Mosca nel 1998, *В тихом омуте крыш*¹³⁵, nella quale il poeta riflette sulla condizione

¹³³ Ivi, p. 59.

¹³⁴ Ivi, p. 60. Anna Rtveladze è nata a Taškent nel 1968 ed è autrice di due raccolte di liriche, *Далекая звезда* (1994) e *Ночная сказка* (2000).

¹³⁵ Ivi, p. 55.

dell'uomo nel tempo che scorre prendendo spunto da immagini quotidiane. Se quest'ultimo dettaglio è in perfetto accordo con il bagaglio di immagini della Taškola, per la quale il legame con la quotidianità è fondamentale, non si può dire altrettanto a proposito della triste riflessione sulla morte che occupa gli ultimi versi di questa breve lirica e che risulta del tutto estranea alla poetica dei taškol'niki.

La breve lirica di Ljudmila Bakirova, *Нем худа без добра*¹³⁶, nella sua sintesi riflessiva è più in linea con la sensibilità della Taškola, nella quale una generica riflessione sulla realtà si fonde con l'osservazione di piccoli fatti quotidiani, senza un'eccessiva insistenza su un'analisi filosofica del reale. In questo senso, forse, più ancora che alla Taškola, la poetessa può esser messa in relazione alla poetica del poeta uzbeko Rauf Parfi. Vale la pena ricordare la presenza in questa raccolta di Ljudmila Bakirova, soprattutto per il ruolo che ella avrà nei numeri successivi e in *Anor-Granat*.

Altro tema che è molto sentito dalla Taškola e che trova spazio nelle liriche di alcuni autori di queste ultime due sezioni della raccolta, è quello dei legami familiari. Esso appare nella lirica *Памяти моей бабушкой Энуй*¹³⁷, della poetessa Malika Bonu (Malika Salimova)¹³⁸, una lunga lirica in memoria della nonna defunta, nella quale la ripetizione del distico iniziale di ogni strofa conferisce al testo il ritmo di una preghiera; in modo più riuscito e decisamente più in accordo con l'atteggiamento di autori quali Janyšev, questo tema ritorna in una lirica di Guzal' Janyševa, in particolare in “Я – это два моих легендарных деда”¹³⁹, dedicata alla famiglia ed al lascito che la nostra storia familiare ci trasmette.

Un'ultima tematica sulla quale vorrei concentrare la mia attenzione è rappresentata dalla questione dell'identità e dal senso di appartenenza ad una nazione. La tematica è complessa e i maggiori rappresentanti della Taškentskaja Škola Poezii non affrontano mai in modo diretto la questione,

¹³⁶ Ivi, p. 56.

¹³⁷ Ivi, p. 58.

¹³⁸ La poetessa, nata nel 1978 a Taškent, è morta giovanissima nel 1999; ha composto versi in russo, inglese e arabo e pubblicato su “Звезда Востока”.

¹³⁹ *Малый Шелковый Путь - II*, op. cit., p.49.

nonostante essa sia intuibile nel continuo fare riferimento alla propria terra, nel rapporto con l'uso della lingua, e infine nelle loro stesse attività culturali e nella loro biografia. Nella terza sezione di questa antologia, tuttavia, è inserito un giovane poeta originario di Taškent, ma trasferitosi a Mosca, che affronta con disinvoltura questa tematica. Il suo approccio è in qualche modo inverso a quello dei poeti della Taškola. Se essi sembrano interessati a definire il loro rapporto con l'Asia, Aleksandr Grišenko ha dei problemi con la patria russa nella quale è emigrato. Già il primo verso della lirica è rivelatore: “Я родной Тебя назвать не смею”¹⁴⁰. La poesia non mostra particolari pregi artistici; è la tematica che attrae l'attenzione del lettore. Grišenko instaura un dialogo con la Russia, della quale afferma di non sentirsi figlio, perché non ha ancora meritato quel titolo; è una terra che lamenta di non conoscere, perché non è il suo cielo quello che egli ha visto da bambino, ed essa è troppo lontana dal suo mondo. Non “proclama” di essere estraneo alla realtà russa, se ne lamenta. È proprio questo il problema per Grišenko: non vi è altro mondo per lui che non sia quello russo, al quale non sente di appartenere. L'Asia non ha posto in questi versi, ed il poeta non si sofferma mai su ciò che lo ha circondato nella propria crescita, solo su ciò che gli è mancato. Inutile dire che non vi sono realia uzbeki di sorta (e del resto è forse giunto il momento di sottolineare che essi sono assai rari al di fuori della cerchia ristretta di autori contenuti nella prima parte dell'antologia). Un autore come Grišenko, anche se assume un atteggiamento non affine a quello dei taškol'niki, a ragione viene incluso in questa raccolta, a mio avviso, perché riflette una problematica importante nei confronti della quale la scuola è estremamente sensibile e fornisce una delle possibili risposte a questo tipo di stimolo. Del resto la Scuola di Taškent non ha mai assunto un atteggiamento programmatico e limitante nella trattazione dei temi da essa contemplati, anche se è ravvisabile una certa comunanza di sentimenti che lega i tre fondatori.

¹⁴⁰ Ivi, p. 54.

La prosa

Conclusa l'analisi dell'Antologia, passo ora a commentare i testi in prosa che, in questo almanacco, sono sempre presenti assieme a quelli in versi. Come già accennato nel ricostruire la struttura di questo numero di *MŠP*, essi sono raccolti in due sezioni, *Генеалогия* e *Вместо послесловия*. Il primo di questi capitoli contiene tre saggi, di E. Abdullaev, M. Kižnik e S. Janyšev. L'ultimo capitolo del volume, come si intuisce dal titolo, è una breve conclusione di Michail Sinel'nikov.

Ma iniziamo con l'affrontare gli articoli contenuti in *Генеалогия*: questi testi costituiscono, come già notato, un corollario alle raccolte poetiche dei singoli autori; aiutano l'autore stesso a fare maggiore chiarezza sulle tematiche affrontate nei versi e permettono al lettore una più profonda comprensione di quei versi che rimangono in parte oscuri, e inoltre gli permettono di avere conferma dell'atteggiamento del poeta, soprattutto in relazione alla scelta di alcune immagini simboliche. Tuttavia non dobbiamo considerare questi saggi come dei commentari da affiancare alla lettura dei versi. Si tratta piuttosto di considerazioni generali degli autori su argomenti che risultano fondamentali nella presente antologia. Inoltre è un modo per instaurare una relazione più visibile e chiara con gli altri autori della scuola, come farà soprattutto Janyšev, attraverso citazioni e aneddoti. Soprattutto è un tentativo di dare voce alle considerazioni private dei singoli autori su una questione capitale nella poetica della Taškola, l'immagine di Taškent. Dico "personale", perché anche quando il carattere del saggio è più storico-culturale, non mancano mai le allusioni sia alla vita, sia alle memorie dell'autore e un tono assolutamente peculiare nel trattare la tematica (come vedremo meglio in seguito, soprattutto in relazione al testo di Knižnik).

Il primo testo offerto da questa raccolta è quello di Evgenij Abdullaev (che qui firma con il proprio nome e non con lo pseudonimo S. Aflatuni), *Оправдание города*¹⁴¹. Il testo è costituito di un'alternanza di paragrafi brevi in prosa e paragrafi in versi (sempre tre quartine di versi liberi, che

¹⁴¹ E. Абдуллаев, *Оправдание города*, in: *Малый Шелковый Путь - II*, Издательство Руслана Элинина, Москва, 2001, pp. 68-74.

però hanno un andamento così spiccatamente narrativo da far sorgere la sensazione nel lettore che la loro veste grafica non sia altro che una scelta formale, non di sostanza. In poche parole non versi veri e propri, ma prosa, che si camuffa da verso, o forse intende omaggiarlo). Il testo, come tutti i presenti del resto, è dedicato a Taškent, come il poeta afferma sin dall'inizio:

Речь едет о Ташкенте,
Чье имя переводится как Каменный город.
На мой взгляд, лучше – Город камней.
Правда, зжесь это не так существенно.¹⁴²

Si tratta dell'ultima quartina del primo paragrafo in versi, nel quale l'autore ci dà modo di capire cosa egli intenda per "оправдание": non semplicemente "giustificazione", ma la sua assimilazione nella cultura russa, un suo inserimento in quel mondo come un elemento acquisito e coordinato, che, secondo l'autore uzbeko, per Taškent non è mai avvenuta. Egli affronta la questione del rapporto della cultura russa con Taškent e della città con la colonizzazione, prendendo spunto dall'origine del nome della città: città di pietra. Ma dice l'autore, sarebbe forse più opportuno definirla "delle pietre", delle rovine, come dirà in seguito; la città infatti fu modificata pesantemente dai russi che la divisero in due parti distinte, e mentre la città nuova, i quartieri russi, andava sempre più ricordando un'infinità di altre città russe, la zona uzbeka della città ricordava sempre più dei ruderi ("все больше руины"¹⁴³). La mancanza di fama che la città ha lamentato è legata alla natura stessa del suo nome, costretto a rivaleggiare con Pietroburgo, che però vantava il fatto di giungere all'immagine della pietra per vie traverse, attraverso l'apostolo Pietro. Ma il triste destino di Taškent nella letteratura russa è dovuto a fattori ben più rilevanti di un nome:

Впрочем, имя города мало значит вне контекста.
Контекст Ташкента – Его Средняя Азия.

¹⁴² Ivi, p. 68 (paragrafo 1, versi 9-12).

¹⁴³ Ivi, p. 71 (paragrafo 9, versi 8-9).

Или Центральная. Звучит почетнее, но смысла не меняет.

«Азия» - остается.¹⁴⁴

Ed è proprio questo il distinguo che mantiene Taškent, che pure, dirà l'autore, è sorta come "анти-Восток", in opposizione all'avanzata dell'Oriente, porta della civilizzazione occidentale, a debita distanza dalla Russia. E tutto dipende ancora dalla letteratura: essa ha metabolizzato e assimilato il Caucaso, legandolo a tre autori diversi (Pasternak, Mandel'stam ed Esenin) e la Siberia (luogo di sopravvivenza, di ripartenza), conferendo loro immagini vivificanti per la letteratura russa, ma ha rifiutato di fare lo stesso con l'Asia centrale: "Средняя Азия была колонизирована, когда современная русская литература окончательно разошлась с современной русской историей"¹⁴⁵. L'Asia centrale stessa è stata divisa in appezzamenti, esattamente come si fa nelle città dei terreni abbandonati quando si intende costruire un cimitero; ed è proprio questo che Taškent è divenuta per i russi, una necropoli.

L'Asia non appartiene a nessuno, non è patrimonio di alcun autore russo, è solo uno sfondo alle sporadiche sofferenze di autori evacuati dalla loro città, come Anna Achmatova, che abbandonata Taškent se ne dimenticano: "Классики в Ташкенте не рождались"¹⁴⁶. La città appare ai margini della letteratura russa, ed è per l'appunto un fondale scenico, adatto a descrivere tanto Taškent quanto Baghdad. "Ишаки, чадры, дыни, арыки... продолжить?"¹⁴⁷. Ed aggiunge in seguito: "Литература в колониях – не коренная, а «европейская» - не кристаллизуется"¹⁴⁸.

La città che Abdullaev ci descrive è un luogo che è stato teatro di deportazioni, di esili, un luogo di sofferenza nel quale pare che i classici russi non fossero in grado di far sopravvivere il loro talento (e come sopravvivere in una necropoli, del resto?). È una porta verso Oriente la cui posizione, troppo vicina burocraticamente, eppure troppo lontana

¹⁴⁴ Ivi, pp. 68-69 (paragrafo 3, versi 1-4).

¹⁴⁵ Ivi, p. 69.

¹⁴⁶ Ivi, p. 70 (paragrafo 7, verso 1).

¹⁴⁷ Ivi, p. 71.

¹⁴⁸ Ivi, p. 72.

culturalmente, le ha impedito di assumere un'identità propria: baluardo contro l'avanzata dell'Oriente, era al contempo sufficientemente orientale da essere scenografica, nonostante i tentativi fatti dai russi di farne una Pietroburgo dell'Asia, con giardini, boulevard alberati e il contributo di architetti russi nella progettazione dei nuovi palazzi dell'amministrazione. Ma la sua lontananza la ha permesso di affrontare le tempeste della storia russa con un distacco evidente: qui il principe Nikolaj Romanov, cugino dell'ultimo zar, ha potuto condurre una vita lunga (e sregolata, come scopriremo dall'articolo di Knižnik), senza temere i bolscevichi; “В Ташкенте это было возможно”¹⁴⁹, dice Abdullaev (ma per l'appunto, solo a Taškent, e non in Russia).

In quanto alla letteratura locale, egli la ritiene più autonoma, ma puntualizza che la letteratura degli anni Ottanta e Novanta non si può considerare letteratura uzbeka russofona, ma letteratura russa nata in Uzbekistan, e questo nonostante quasi tutti gli autori che pubblicano in quegli anni vengano da famiglie miste. Lui stesso si definisce “полукровец” e in quanto tale dice di faticare a compiere un'analisi accurata della situazione culturale dell'Uzbekistan contemporaneo, eppure sembra consapevole delle differenze che lo separano dalla generazione precedente, anche dal gruppo dei poeti di Fergana al quale essi devono tanto. È in poeti come Abdullaev e gli altri membri della Taškola che si vede realizzarsi un fenomeno interessante del quale si parla in questo articolo. In tempi recenti, afferma l'autore, la Città ha perso la sua oggettività, la sua realtà come oggetto di una descrizione artistica:

Город терял индивидуальность как объект описания –
Приобретает универсальность как текст.¹⁵⁰

La loro poesia così ricca di dettagli, invece, fornisce finalmente a Taškent un volto ben tratteggiato, dei tratti marcati, e ciò permette di assimilare, finalmente l'immagine della città, di abbandonare l'universalità e ritornare

¹⁴⁹ Ivi, p. 71.

¹⁵⁰ Ivi, p. 73 (paragrafo 15, versi 9-10).

alla realtà; a far ciò, a realizzare quella che Abdullaev definisce “оправдание города” sono i poeti russi e russofoni nati a Taškent e che ora sono sparsi nel mondo, e permettono così proprio alla letteratura russa di appropriarsi dello spirito di questa città. Così questo luogo, che è sempre stato al di fuori della traiettoria del classico russo com’è immaginata da Abdullaev, Campagna – Mosca (Piter) – Europa – Campagna, viene “riabilitata” come luogo di cultura russa dai suoi giovani poeti dell’emigrazione, e da un mondo culturale che oramai, alla luce delle evoluzioni sociali dell’Uzbekistan, le sta sfuggendo di mano:

Эти двадцать лет ташкентцев рассеивало по миру. Город Камней разбрасывал свои камни. Москва, Иерусалим, Питер, Нью-Йорк...Ташкент... камни заговорили. Началось оправдание города в русской культуре. Порой за пределами Ташкента и России. Как правило, даже без упоминания. Едва осязаемое оправдание Города. Его собственной и уже не принадлежащей ему русской литературой.¹⁵¹

Un’ultima osservazione. I rimandi tra i vari testi, soprattutto a livello tematico, sono significativi. In quasi tutti questi tre saggi ritornano i canali di Taškent, la figura di Anna Achmatova, l’archeologo Masson (costituisce un’eccezione in questo caso il testo di Abdullaev) ed altre fonti di ispirazioni. Qui troviamo un’allusione ai contributi culturali delle popolazioni che in questo territorio si sono trasferite o per migrazioni, o per influsso politico-economico, o perché in esilio forzato. Con queste popolazioni in epoche diverse sono giunti anche bagagli culturali differenti che hanno influenzato la cultura locale. Tra queste culture spicca quella greco antica, che è qui rappresentata da Aristotele e Menandro. Proprio quest’ultimo verrà citato da Sinel’nikov, come oggetto di un suo lavoro nell’articolo conclusivo della raccolta. Dubito che questi rimandi incrociati si possano considerare casuali e ritengo invece rispondano ad un tentativo da parte degli autori di suggerire un senso di coesione tra i vari testi.

Il saggio che segue è opera di Michail Knižnik, che con questa sua partecipazione all’elaborazione teorica delle tematiche della Taškola

¹⁵¹ Ivi, p. 74.

dimostra la sua significatività per questo gruppo, nonostante la sua collaborazione all'antologia non vada oltre il secondo volume. *Ташкент, Сквер. Место во времени*¹⁵²: il titolo stesso non lascia adito a dubbi sulla natura dell'articolo di Knižnik. In questo pezzo egli infatti analizza la fisionomia di un luogo ben preciso, il giardino pubblico di Taškent (non “un” giardino, ma “il” giardino, poiché, come precisa l'autore, il luogo ebbe nomi diversi che mutarono con l'evolversi della situazione politica, ma per tutti fu sempre e solo “Сквер”). Non seguirò l'analisi, peraltro puntuale, dei cambiamenti imposti all'aspetto del giardino che l'autore sviluppa: ciò che ritengo significativo è il suo prendere spunto da tali cambiamenti per avviare considerazioni sulla storia di Taškent e sul rapporto con il colonizzatore russo. Se in Abdullaev queste considerazioni ebbero in primo luogo un significato letterario e se egli rifiuta di dare un giudizio in quanto lui stesso parte in causa (perché “полукровец”), Knižnik non manca di far risaltare la sua voce e la sua opinione. Sin dai suoi primi commenti sulla colonizzazione russa è percepibile un tono leggermente polemico. In relazione alla conquista di Taškent egli dice:

Победители считали, а их потомки уверены до сих пор, что принесли туземцам цивилизацию и оздоровление нравов. Побежденные считали и считают поныне, что непрошенные гости влезли со своим уставом в чужой, скажем, медресе.¹⁵³

E questo sguardo limpido e disincantato nei confronti della colonizzazione si riversa anche sui suoi simboli: descrivendo il monumento costruito sulla tomba di von Kauffman, non manca di rimarcare che in esso erano presenti i simboli di croce e mezzaluna: “всегда прозрачный намек на то, что территориальные победы были еще и конфессиональные”¹⁵⁴.

Anche lui, come Abdullaev, nel descrivere la città e i suoi tratti caratteristici non dimentica di ricordare gli “арыки”, che troviamo anche nella sua lirica

¹⁵² М. Книжник, *Ташкент, Сквер. Место во времени*, in: *Малый Шелковый Путь - II*, Издательство Руслана Элинина, Москва, 2001, pp. 75-88.

¹⁵³ Ivi, p. 76.

¹⁵⁴ Ivi, p. 78. A questa affermazione mi permetterei, almeno in parte di dissentire, ma non in questa sede. Per una discussione sulla natura della colonizzazione russa rimando al relativo capitolo.

Ирригауор, e, come anche Abdullaev, ricorda la presenza di Nikolaj Romanov; questa figura tuttavia non è utilizzata per marcare la sostanziale differenza nell'evoluzione storica di Taškent rispetto alla Russia, ma come ulteriore dimostrazione che la presenza russa in Asia, non solo non fu civilizzatrice, ma anche fu tutt'altro che civilizzata: il principe fu infatti esiliato a Taškent a causa degli scandali da lui provocati nella capitale, e poté qui continuare a condurre una vita a tal punto sfrenata che le voci sulla sua dissolutezza raggiunsero persino Babel'.

Un altro momento di questo testo ci permette di capire meglio il contenuto di una sua lirica, “*Набей мне стрелку на Текстиле*” -”, in particolare l'espressione “набивать стрелку”¹⁵⁵ (dare appuntamento). Il poeta ci aiuta così a chiarire un problema di comprensione legato ad un'espressione tipicamente locale che nel testo poetico risulta perfettamente integrata nella narrazione, sebbene poco chiara. In quest'ultima parte egli si sofferma a ricordare come la popolazione di Taškent sia legata a questo luogo, lo consideri un punto di ritrovo affascinante e sempre suggestivo, anche se lo Сквер non è mai stato, per ammissione stessa dell'autore un centro ufficiale della vita di Taškent. Interessanti a questo proposito le considerazioni che aprono il saggio: mentre le grandi città hanno spesso a propria disposizione più centri (religioso, economico, politico, culturale..) Taškent è stata divisa dalla colonizzazione in due grandi nuclei: la città vecchia, e quella nuova, nella quale si sono arroccati i colonizzatori russi, che rifiutavano di integrarsi con la popolazione locale¹⁵⁶. Partendo da questa considerazione egli afferma:

А есть еще один центр – не официальный, не лицо города и не чрево его – душа. Душа города, как и души его жителей, деформировались временем [...] но, мне кажется, дается человеку дополнительный шанс в том городе, душой

¹⁵⁵ Ivi, p. 86. Nel testo poetico l'autore chiarisce in nota a cosa si riferisce il toponimo “*Текстиле*”, ma non chiarisce il senso dell'espressione idiomatica “набивать стрелку”.

¹⁵⁶ Anche in questa affermazione mi pare di leggere una presa di posizione dell'autore che fraintende la storia reale dei rapporti tra russi e popolazione locale. Senza voler negare l'esistenza di un atteggiamento di superiorità (totalmente infondato) nel colonizzatore russo, va distinto l'atteggiamento ufficiale dalla realtà quotidiana, le cui necessità hanno portato i russi a interagire con la popolazione uzbeka più frequentemente di quanto si creda. Ciò non toglie validità alla considerazione di Knižnik che evidenzia una reale spartizione territoriale, simboleggiata dal canale Anchor.

которого оказался парк, сквер, скопище деревьев, скамеек, дорожек, посыпанных красным песком.

Il parco è dunque un'immagine sostanzialmente vitale, che ritorna nella parte conclusiva del saggio. Come d'uso nelle liriche di Knižnik il paesaggio è non solo definito nelle sue coordinate spaziali, ma anche temporali: è ancora inverno, come nella prima delle sue liriche, un inverno secco fatto di alberi spogli e persone che si affrettano per il parco, cercando di capitalizzare anche un singolo minuto del loro personalissimo tempo, un tempo che va a confluire in quello cittadino, e della città modifica lo spirito e l'immagine.

Questa sezione del volume si conclude con il testo di Sandžar Janyšev *Ташкент как зеркало неверного меня... Из книги «Город, которого нет»*¹⁵⁷. A differenza dei due articoli precedenti, che si presentavano come saggi su Taškent, questo è costituito per lo più di memorie, di aneddoti, che permettono all'autore di rivivere in un modo personale ed unico lo spirito della città. Il testo contiene inoltre due liriche delle quali parleremo in seguito.

Il brano di Janyšev si apre con un'epigrafe di M. Knižnik, il sesto verso di *Прощание с ташкентским двориком*

“Наш выбор свободен:

выбирать языки из чужих.”.

Già da questa scelta stilistica l'autore ci permette di intuire due fattori importanti legati al contenuto; da un lato l'importanza della questione della lingua, e dall'altra il profondo legame che unisce gli autori della Scuola di Taškent, che qui appariranno più volte, sia in citazione, sia negli aneddoti personali del poeta. Nel descrivere il periodo universitario, ad esempio, egli

¹⁵⁷ С. Янышев, *Ташкент как зеркало неверного меня... Из книги «Город, которого нет»*, in: *Малый Шелковый Путь - II*, Издательство Руслана Элинина, Москва, 2001, pp. 89-108.

rievocherà la propria amicizia con Abdullaev¹⁵⁸, arricchendo questa rievocazione con la citazione, in nota, di versi dello stesso Abdullaev, tratti dai *Новые турфанские фрагменты, №11* (versi 19-21). I versi iniziali dell'unica lirica di Ljudmila Bakirova (“нет худа без добра”)¹⁵⁹, sono invece usati come spunto per dare inizio ad una disquisizione sui risvolti positivi di situazioni tragiche come la decisione presa da molti russi residenti in Uzbekistan di lasciare il paese, mentre alcuni versi di Knižnik, serviranno a descrivere la casa che egli abbandona trasferendosi in Israele¹⁶⁰. Questo espediente permette all'autore di creare un doppio legame; instaura infatti una relazione diretta tra il proprio testo in prosa e i testi poetici, e tra di essi e la realtà della quale il poeta ha fatto esperienza, attraverso gli aneddoti qui raccontati. La protagonista indiscussa di queste pagine resta comunque la città di Taškent, con le sue storie e i suoi personaggi:

Если за кожный покров города (и прочую хиромантию) принять архитектуру, то его одежду безусловно определяют местные старожилы, обитатели чайхан и базарных подолов, а также городские сумасшедшие.¹⁶¹

E così egli ci presenta Kim-aka, noto personaggio cittadino, assiduo frequentatore di teatri, che dà al poeta il modo per parlare del teatro nella sua formazione culturale giovanile.

Alla descrizione del periodo universitario nel quale appare la figura di Abdullaev egli arriva per gradi, poiché il testo analizza l'esperienza della città fatta dal poeta nel corso degli anni, partendo, ovviamente, dall'infanzia. Questa descrizione è solo apparentemente priva di un ordine logico¹⁶²; in realtà attraverso di essa il poeta ritorna su molte delle immagini e dei temi affrontati nella sua poesia e il fatto che sia la città a permettere questo spaziare del poeta nelle sue fonti di ispirazione ci fa capire quanto

¹⁵⁸ Ivi, p. 94.

¹⁵⁹ L'espressione è di uso comune e la citazione non è resa esplicita dall'autore, e tuttavia il lettore che abbia affrontato il testo in tutte le sue parti non può evitare di vedere in essi un'allusione all'opera di questa poetessa.

¹⁶⁰ Ivi, p. 98 (sono versi di *Прощание с ташкентским двориком*)

¹⁶¹ Ivi, p. 99.

¹⁶² In realtà il poeta stesso afferma di aver lavorato molto su questo testo nel tentativo di dare ad esso ordine e coerenza, salvo poi rendersi conto che qualunque forma di ordine sarebbe risultata troppo definitiva e avrebbe tradito lo spirito stesso di questa grande città in continuo mutamento (ivi, p. 108)

forte sia il legame tra Taškent e il bagaglio poetico di Janyšev in particolare. Molti dei dettagli che il poeta approfondisce in questi appunti, questi schizzi (“наброски” li definisce il poeta in una brevissima postfazione¹⁶³), sono utili al lettore per comprendere meglio la poesia di Janyšev.

Innanzitutto appaiono in questi racconti, che partono dagli anni dell’infanzia, le figure legate alla famiglia, in particolare il nonno e le circostanze della sua morte, che già il lettore ha incontrato in *Тутовник*. Il cordoglio familiare per la perdita di questa persona cara è accompagnato dalla lingua uzbeka, che le amiche della nonna parlano quando giungono in visita e che impedisce all’autore di capire. L’attenzione per la lingua è fondamentale, e il testo è ricco di realia uzbeki e di trascrizioni di brevi dialoghi, in particolare quando egli rievoca la figura della madre; questa problematica è legata alla natura stessa della città di Taškent, che è la più europea delle città uzbeke, e dal punto di vista linguistico ciò si riflette in situazioni come quella vissuta da lui stesso, di famiglia mista, ma non per questo bilingue. Aggiunge il poeta:

Доходило до смешного: куда более чистокровные узбеки, чем я, владели подчас родным языком лишь на «базарном» уровне¹⁶⁴

Questo interesse per la lingua è arricchito di aneddoti personali, come quello che Janyšev non a caso definisce “народно-филологически”¹⁶⁵ del quale è protagonista il professor Kim, giocato sull’equivoco dovuto alla coincidenza tra il nome del docente universitario e il pronome interrogativo uzbeko “kim?” (“chi?”). Ma il ruolo svolto dalla lingua uzbeka nella vita del poeta è reso evidente anche nei versi che egli inserisce in questo testo¹⁶⁶. Si tratta di un elenco che mescola parole russe e uzbeke, espressioni gergali e immagini lapidarie che il poeta accosta liberamente come pescando dai ricordi senza pretesa di creare nessi logici o narrativi. Il poeta utilizza in questo caso il verso sciolto (“белый стих”): giambi a quattro piedi (con poche infrazioni della norma metrica) non rimati.

¹⁶³ Ivi, p. 108.

¹⁶⁴ Ivi, p. 90.

¹⁶⁵ Ivi, p. 96.

¹⁶⁶ Ivi, pp. 93-94.

Appaiono anche altre immagini che il poeta ci ha già proposto nella sua poesia; innanzi tutto l'immagine del matrimonio, che è già stata proposta in *Речь*, e poi quella della scuola, centrale in questa stessa lirica. Quest'ultimo punto è rilevante, perché fa luce su un elemento fondamentale; la scuola frequentata da questi figli di famiglie miste è sempre una scuola russa:

Я, будучи сам наполовину узбеком, ходил в русскую школу. А других, собственно, почти и не было – одна туземная на десять русских.¹⁶⁷

La scuola è ovviamente collegata all'infanzia, che è un momento centrale nella vita del poeta. Lo si evince perché è a questa fase della sua esistenza che egli fa risalire i primi ricordi e le prime impressioni su quella parte della città che è esclusivamente uzbeka, la *machallja* (махалля). L'aver fatto esperienza del mondo chiuso e misterioso della *machallja* da bambino si è rivelato fondamentale per il poeta. Proprio l'età gli ha permesso di superare ogni tipo di ostacolo costituito da lingua e cultura:

Сразу за нашей кирпичной четырехэтажной началась махалля. Там жили «узбеки», с которыми мы, «русские», дружно воевали.¹⁶⁸

Russi e uzbeki sono tali solo formalmente; è un distinguo convenzionale che non rispecchia una reale appartenenza. Egli si sente a metà strada, appartenente ad entrambi i mondi. Questa doppia “nazionalità” ritorna anche quando il poeta si concentra sul problema della partenza dei russi dalla città. Abbiamo già visto che lui ricorda come un evento vissuto in prima persona la partenza di Knižnik, anche se non carica questo evento di pathos drammatico; ma più significativo per capire l'atteggiamento del poeta nei confronti di questo progressivo vuotarsi della città è l'aneddoto legato al professor Vulis: egli, ricorda Janyšev, viveva per sei mesi l'anno a Mosca e per i restanti sei a Taškent. Afferma l'autore:

Многим бы хотелось жить вот так (мне, например...), а Вулис удалось. Из двух близких душе городов он выбрал – оба.¹⁶⁹

¹⁶⁷ Ivi, p. 90.

¹⁶⁸ Ivi.

¹⁶⁹ Ivi, p. 97.

Trovo che gli spunti più importanti offerti dal testo siano proprio questi, quelli legati alla vita reale. Vi sono ulteriori considerazioni che spaziano su varie tematiche, dalla poesia alla musica, fino al cinema. E tuttavia il tentativo di prendere una posizione coerente, di trasformare questa manciata di ricordi vivi in un saggio stilistico tolgono al testo parte del proprio fascino. Nel tentativo di definire come la poesia sia per lui profondamente legata al ritmo, e di riportare questo aspetto alla sfera musicale, Janyšev rinuncia alla propria *verve*, in cambio di una non ben riuscita elaborazione critica. Sue più tarde considerazioni sulla poesia, in particolare quella uzbeka in traduzione russa, risulteranno più mature e convincenti. Mi sembra tuttavia utile riportare alcune affermazioni di Janyšev, che possono far luce sulla sua personale percezione della poesia e dell'autorità in campo poetico. In relazione a questo tema una dichiarazione del poeta può risultare utile per fare luce sulla situazione di "abbandono" vissuta dalla sua generazione: "Ни к каким авторитетам от поэзии мы не ходили. За отсутствием таковых."¹⁷⁰. Questi poeti sono dunque costretti a cercare altrove dei punti di riferimento, in parte nella riscoperta dei grandi classici della letteratura centrasiatrica, anche moderni (è ciò che faranno in modo più approfondito e maturo in *Anor-Granat*), in parte spaziando in un ambito letterario che oltrepassa i confini della letteratura russofona, spingendosi sia verso l'estremo Oriente, sia verso la letteratura anglosassone. Un'ultima affermazione di Janyšev ci permette di comprendere meglio l'importanza della musica nella sua ispirazione poetica. Tra le varie arti che hanno ispirato questo gruppo di poeti in gioventù, oltre alla poesia, il teatro, il cinema, vi fu in primo piano la musica. Il poeta ci presenta una carrellata di compositori dei generi più disparati, ma in primo luogo egli afferma che "музыка предстала всему"¹⁷¹. La sua formazione musicale ha di certo influito sul suo modo di percepire la musica, il ritmo, come un aspetto fondamentale e determinante del reale ed egli aggiunge, in una nota del testo:

¹⁷⁰ Ivi, p. 95.

¹⁷¹ Ivi, p. 105.

Вообще, музыка – действительно, свободнейшее из искусств, ибо не нуждается в словесно-речевых предохранителях – у всех языков и под любым заголовком она может обозначать только себя.¹⁷²

All'articolo di Janyšev segue la lirica che dà il titolo al saggio *Ташкент как зеркало неверного меня*. Vediamone il testo:

Ташкент как зеркало неверного меня
Имеет форму человеческого клубня.
Его сады и пни, и кладбища, и клумбы,
И запечённые в курганах имена –

Теперь *фигурка* на Дедулином столе
с земным гагариным, приклеенным лет сорок
тому назад; и эта *вуду* для иголок -
монтаж меня...

А я плыву на корабле.

Ташкент как зеркало нерусского меня
имеет форму купола и арки.
А я плыву, и мне на полубе гадалки
и попки врут, что форма, в сущности, одна;

и что язык един у ящериц и рыб –
какого шуя выбирать тогда нарече,
на коемдохнуть?... – и что форма человечья
отнынье происходит из икры!...

Ташкент как зеркало... А впрочем, всё брехня.
Нет ни пространства, ни гребца в триreme.
Востока – нет, нет – Запада, и Время –
Единственное Место для меня.

В нем-то и движется мой город без колес,
Без лопастей – как на зеленый дух свирели.

¹⁷² Ivi, p. 107 (nota 17).

И я – в пути, чтоб аромат сарсапарели
Не прекратил струиться из его желез.¹⁷³

Formalmente la lirica è costituita di sei quartine in giambi a sei piedi, con rime incrociate. Va inoltre notato che le sei quartine sono ulteriormente divisibili in tre gruppi di due quartine ciascuno; all'inizio di ognuno di questi gruppi il primo verso ha un incipit simile, “Ташкент как зеркало” (versi 1, 9, 17), seguito, nei primi due casi, al verso successivo da “имеет форму” (versi 2 e 10).

Dal punto di vista contenutistico è difficile isolare dei nessi tematici regolari; sembra piuttosto procedere per immagini e liberi accostamenti, nei quali appaiono tuttavia i temi principali affrontati sia dalla sua poesia, sia nel brano in prosa. In primo luogo la città, evocata con regolarità come un riflesso del poeta stesso, e più nello specifico descritta con i suoi elementi architettonici (v. 3), il tema della lingua, che occupa la IV quartina, e infine l'opposizione Est-Ovest, nella quinta quartina:

Ташкент как зеркало... А впрочем, всё брехня.
Нет ни пространства, ни гребца в триreme.
Востока – нет, нет – Запада, и Время –
Единственное Место для меня.

Qui credo di poter ravvisare anche un'allusione ad una lirica di Julija Gol'dberg inserita nell'antologia, ed in particolare al verso “Как словом Слово передать / Единственный мой дом на свете?”¹⁷⁴. Nel caso di Janušev, l'unico luogo al mondo, la sua unica casa, è il Tempo, non la Parola, come nel caso di Julija Gol'dberg, e nello scorrere del tempo non vi sono est ed ovest, solo l'evoluzione di una vita umana. Una vita in cammino, come dirà negli ultimi versi (“И я – в пути”, verso 23), nei quali appaiono altri fattori tipici della sua poesia: la musica, in quello “зеленый дух свирели” (verso 22) che richiama l'allusione allo stesso strumento di

¹⁷³ Ivi, p. 108.

¹⁷⁴ La lirica è “Я не расстанусь с той землей,”; ivi, p. 44.

*Из «Квартета-реминисценции»*¹⁷⁵; e infine l'ultimo verso: “аромат сарсапарели / Не прекратил струиться из его желез”, nel quale sono evidenti da un lato la sua attenzione per la sfera olfattiva, dall'altro la sua cura quasi estrema per i dettagli, evidente nella scelta inusuale del termine botanico e il dettaglio scientifico e, si potrebbe dire, prosaico, che chiude l'ultimo verso.

La “postfazione” di Michail Sinel'nikov

A chiudere la raccolta è un brevissimo saggio, *Землетрасение в июле (Вместо послесловия)*, di Michail Sinel'nikov¹⁷⁶, autore nato nel 1946 a Leningrado, trasferitosi poi a Taškent in tenera età, per decisione del padre, giornalista e letterato che in gioventù aveva tenuto posizioni vicine a quelle degli Oberiuty. Nel 1970 Sinel'nikov si è poi trasferito a Mosca, nella quale da allora risiede. Come si deduce dalla biografia, la condizione dell'autore è molto diversa da quella dei taškol'niki. Innanzitutto a separarli è l'appartenenza a diverse generazioni, ma anche il fatto stesso di aver lasciato Taškent prima della nascita dei tre fondatori della Taškola e della maggior parte dei loro collaboratori, e non aver dunque sperimentato proprio quei cambiamenti sociopolitici avvenuti in seguito al crollo dell'URSS che hanno avuto tanta parte nella percezione della città in questi giovani poeti. Sinel'nikov è consapevole di questa differenza, e parte per l'appunto dalla rievocazione del terremoto del 1966, al quale fanno riferimento i versi di Janyšev che egli sceglie come titolo per il proprio saggio, per sottolineare che la maggior parte dei poeti di questa giovane generazione non ha avuto modo di conoscere la città come lui l'ha potuta vedere, prima che fosse parzialmente distrutta dal terremoto. L'autore è anche consapevole che il suo precoce ritorno in Russia segna una netta distanza tra lui e gli autori della Taškola, ma afferma di essere convinto che gli anni vissuti a Taškent, gli anni dell'infanzia e della gioventù, sono stati

¹⁷⁵ Ivi, p. 9.

¹⁷⁶ М. Синельников, *Землетрасение в июле (Вместо послесловия)*, in: *Малый Шелковый Путь-II*, op. cit., pp.109-113.

anni fondamentali. Nella sua breve divagazione sulla città e il suo rapporto con la scuola poetica che costituisce l'anima di questa raccolta, egli non dimentica di ricordare Anna Achmatova, che è evocata in una sua poesia qui inclusa, composta, dice l'autore, allo scoppio della guerra con l'Afghanistan, quando egli si rese conto, infine, che “скорая гибель империи неизбежна”¹⁷⁷. Nonostante ciò, sempre in relazione al rapporto con la cultura russa, l'autore afferma:

Я верю, что время империй не прошло бесследно и бесплодно. В русскую культуру столь многое проникло с окраин, осмысливших все по-своему.¹⁷⁸

Interessanti le conclusioni, nelle quali l'autore prende in considerazione un importante fattore, quello linguistico, ma anche il rapporto, come abbiamo visto fondamentale per la Scuola di Taškent, con l'immagine della città:

Остался язык, которому будем до конца верны. Ибо в конце концов у нас и нет и не было ничего иного: «Виноградная кровь запеклась на губах...» (С. Афлатуни).

...Впрочем, поколения и расы соединяются для общего дела разные. Среди создателей этой небольшой антологии – и оставшиеся в Ташкенте и покинувшие его. Столько невиносимо мучительного и вместе с тем необходимого исторического опыта дало нам всем время перемен! Но порожденный Городом миф принадлежит самым молодым.¹⁷⁹

¹⁷⁷ Ivi, p. 112.

¹⁷⁸ Ivi, p. 113.

¹⁷⁹ Ivi.

Malyj Šelkovyj Put'

Novyi Al'manach Poezii – Vypusk III

Il terzo volume di *Малый Шелковый Путь - Новый Альманах Поэзии*¹⁸⁰, edito a Mosca nel 2002, inaugura una nuova stagione per questo almanacco. Se infatti i primi due volumi hanno visto la partecipazione quasi esclusiva del nucleo della Scuola di Taškent, a tal punto che anche il secondo, che pure include un vasto numero di autori che gravitano attorno a questa scuola, può essere visto come composto da “три солиста плюс Книжник и хор”¹⁸¹, qui la partecipazione di elementi esterni al gruppo di Taškent è importante, non solo da un punto di vista quantitativo, ma soprattutto da quello qualitativo. Lo scopo dichiarato di questo volume è quello di riunire artisti appartenenti a diverse scuole e generazioni, tutti considerati rappresentanti di una “альтернативной литературы Узбекистана”¹⁸²; nel presente numero sono raccolte liriche di alcuni tra i maggiori poeti russofoni uzbeki delle ultime generazioni, molti dei quali sono stati membri o collaboratori della Scuola di Fergana, che i taškol'niki intendono in questo volume omaggiare.

L'Introduzione ci permette di fare luce sugli scopi dei fondatori della Taškola nell'elaborazione di questo nuovo progetto:

Именно полноцветным собранием таких вот островков живого духа - вне «школ» и групп – мы хотели бы видеть наш «Малый шелковый путь», призванный засвидетельствовать всё лучшее, что происходило и происходит в русской литературе Узбекистана.¹⁸³

Importante notare, in questa dichiarazione da parte della Scuola di Taškent, quell'allusione alla distanza stilistica e generazionale tra i vari

¹⁸⁰ *Малый Шелковый Путь. Новый Альманах Поэзии. Выпуск третий*, Издательство Руслана Элинина, Москва, 2002.

¹⁸¹ А. Урицкий, *Где все-таки сошлись Запад и Восток*, «Новое Литературное Обозрение», №60, 2003, p.305.

¹⁸² *Малый Шелковый Путь - III*, op. cit., p. 4.

¹⁸³ Ivi, p. 6.

rappresentanti della cultura russofona uzbeka che trovano posto in questo volume. Ad accomunare le due scuole sono infatti due elementi fondamentali: la lingua (tema introdotto grazie ad una citazione di Ahmad ibn Muhammad al Jayani, poeta arabo-spagnolo vissuto intorno all'anno Mille) e la terra natale:

Для авторов этой книги [...] таким выражающим и выражаемым языком является русский. Кроме того, единой для них для всех стала земля, на которой они выросли и которая не могла не повлиять на их голос и устройство слуха.

Пожалуй, здесь то общее, что есть между авторами альманаха, заканчивается; начинается Частное.¹⁸⁴

Il Luogo, il suo spirito, pervade l'opera di questi autori, che restano tuttavia ancorati anche ad un rapporto peculiare con la lingua russa, con il sistema di versificazione, con il bagaglio lessicale. I taškol'niki sono consapevoli di questo loro debito con il russo e la sua cultura, e tuttavia il loro rapporto con questa lingua non è di ossequiosa imitazione, è un dialogo vivo e a volte litigioso: ciascuno di loro ha provato, affermano i fondatori della Taškola, un senso di spaesamento nell'applicare la versificazione sillabotonica alla propria poetica, che riflette il mondo culturale ed artistico centroasiatico con le sue sonorità, i suoi ritmi e le sue fonti di ispirazione rispetto alle quali questo tipo di metrica risulta totalmente estranea. Appare dunque comprensibile la predilezione per fonti di ispirazione occidentali oppure asiatiche, più evidente nei fergancy, meno determinante, ma tuttavia presente, anche nell'opera dei taškol'niki, senza che ciò implichi una perdita di consapevolezza nei confronti della loro "двоемирность" etnica e culturale:

В других случаях поэт сознательно делает выбор в пользу иной (средиземноморской, англосаксонской) культуры стихосложения, оставаясь, тем не менее, азиатом по крови и русским по самому звуковому составу.¹⁸⁵

¹⁸⁴ Ivi, p. 5.

¹⁸⁵ Ivi, p. 6.

Il riferimento alle due tradizioni di versificazione, quella mediterranea e quella anglosassone, rispecchiano l'atteggiamento delle due scuole; entrambe affascinate da una lato dal Mediterraneo e della sua cultura, e dall'altro dall'opera di poeti di lingua inglese quali T. S. Eliot e W. H. Auden; il che non esclude affatto, come vedremo, che vi siano altre fonti di ispirazioni per i poeti delle due correnti; in questa prospettiva sospetto che la “двоемиpность” rivendicata da questi autori sia un concetto ancora alquanto restrittivo.

La raccolta esaminata in questo capitolo include un'ampia scelta di liriche di alcuni degli autori più rappresentativi della Scuola di Fergana, tra i quali il “fondatore”, Šamšad Abdullaev, e Vjačeslav Achunov, nonché di un grande rappresentante della poesia uzbeka contemporanea, Chamid Ismajlov. Le loro opere occupano la prima sezione dell'**Antologia**, intervallate da liriche di Muratchanov e Aflatuni.

Seguono *Кони́на* di Sergej Spirichin per la sezione *Дневники* e, per la sezione *Между жанрами*, *Одно стихотворение Сальваторе Квазимодо* di Š. Abdullaev e l'epistolario *Japanese deus* di S. Janyšev e E. Abdullaev, indubbiamente l'opera in prosa più interessante di questa raccolta.

La seconda sezione di **Антология** raccoglie versi dello stesso Janyšev e di un'altra poetessa che possiamo considerare strettamente legata al gruppo di Taškent, Mila Jakovleva. Questi poeti accompagnano una seconda rappresentanza della scuola di Fergana, costituita da Grigorij Koelet (Карсан), che è qui affiancato da un poeta strettamente legato alla scuola, Sabit Madaliev, e da un altro dei maggiori poeti uzbeki, Aleksandr Fajnberg, il quale, pur vicino ai fergancy, non fece mai parte ufficialmente del gruppo.

Il volume si chiude con i **Рассказы** di Sid Janyšev e Vjačeslav Anosov.

Come si può vedere già dall'introduzione, la presenza di poeti della Scuola di Fergana, o ad essa legati, è preponderante nella sezione lirica, decisamente la più significativa di questo numero dell'almanacco. Essi sono

accompagnati, in entrambe le sezioni dell'antologia, da due membri della Scuola di Taškent.

Il desiderio da parte dei taškol'niki di celebrare la Scuola di Fergana nei confronti della quale sono consapevoli di avere un debito, e al contempo di offrire ai suoi membri, oramai per lo più dispersi all'estero¹⁸⁶, un'opportunità per riunirsi e trovare un nuovo spazio per le proprie creazioni che non sia solo la rete, mi pare palese.

La Scuola di Fergana

La Scuola poetica di Fergana nacque ufficialmente nel 1991, anno in cui nella rivista “Звезда Востока” fu pubblicata una breve antologia di scritti di Š. Abdullaev, Ch. Zakirov e D. Kislov. Fu proprio attorno a questa rivista, della quale S. Madaliev fu caporedattore all'inizio degli anni Novanta, che si raggruppò la scuola, che nelle sue pagine trovava non solo spazio per le proprie liriche e i propri scritti in prosa, ma un'ampia panoramica di letteratura straniera, e proprio a causa della predilezione per la lirica e la cultura anglosassone e mediterranea la redazione della rivista subì in seguito un rimpasto che esclude dalla direzione ogni esponente della scuola. L'impatto della lirica straniera tuttavia fu determinante per questa scuola, i cui membri si ispirano all'opera di T. S. Eliot, W. Whitman, E. Pound, ma anche G. Leopardi, S. Quasimodo, R. M. Rilke e la lirica giapponese di Matsuo Basho. La tradizione russa è oscurata da questo panorama vasto e variegato di ispirazioni e stili diversi, mentre emerge in alcuni di loro l'interesse per le forme della lirica uzbeka classica. Il loro verso è asciutto e solitamente breve, fatto di immagini statiche, quasi fotogrammi della realtà che circonda il poeta¹⁸⁷, realtà che tuttavia è evocata tramite dettagli

¹⁸⁶ Va tenuto conto del fatto che mentre il fondatore, Abdullaev, risiede ancora in Uzbekistan, buona parte dei poeti che compongono questa corrente è emigrata all'estero; ma mentre i taškol'niki in questa loro diaspora spesso prediligono la Russia europea, si pensi a Janyšev e Muratchanov, i fergancy per lo più abbandonano il suolo russo.

¹⁸⁷ Il verso libero è la forma nella quale con maggiore naturalezza si esprime questa tendenza all'immobilità delle immagini della poetica della scuola di Fergana. L'assenza del ritmo, che la metrica sillabotonica conferirebbe al verso,

minimali, che non danno mai il senso di una creazione scenografica il cui scopo sia quello di ricreare il paesaggio orientale come uno scenario, ma lo presentano come una parte integrante della *мировоззрение* del poeta. La lirica dei membri di tale scuola, pur nella varietà che la presenza di individualità poetiche di spicco garantisce, è caratterizzata da un'evidente tendenza a rifiutare la narratività: il poeta accenna, lascia emergere nel verso il proprio stato d'animo, ma quasi mai racconta, piuttosto allude semplicemente (è opportuno ricordare che, nonostante la produzione in prosa della scuola sia notevole, si tratta per lo più di saggistica e quasi mai di narrativa). Ecco come Il'ja Kukul'in descrive questo gruppo:

Пик общероссийского влияния «ферганской школы» - именно начало 90-х; [...] Тексты «ферганской школы» написаны только на русском языке. Взаимодействия с современной узбекской литературы почти не было, за исключением единственного автора – живущего в Лондоне Хамида Исмаилова. [...] Но с самого начала «ферганская школа» отсылала к разного рода межкультурным взаимодействиям...¹⁸⁸

L'autore sottolinea anche un altro importante elemento: la “multi-etnicità”, che si traduce in multiculturalità, che caratterizza la valle di Fergana, alla quale i poeti di questo gruppo sono legati:

Источников этой межкультурности два. Первый – это мультиэтничность собственно Ферганы и Ферганской Долины, [...]. Второй – это идея, существовавшая в кругу ферганских художников, но вновь открытая Абдуллаевым: идея синтеза европейских культур и специфической оптики, совмещающей способы восприятия, развитые в европейском авторском кино

si lega alla brevità delle forme poetiche predilette dai fergancy per creare questo effetto, e crea nel lettore l'impressione, a volte, di trovarsi di fronte alla descrizione di uno scatto fotografico. Afferma Janyšev:

“Верлибр — один из главных формальных признаков “Ферганской школы”, как пишет ее представитель Хамдам Закиров, был выбран “ферганцами” из-за того, что он лучше любой другой формы отвечал “требованиям внутреннего отстранения, имперсональности текста”. То есть ориентация на западную традицию для них выражается в *отстраненно-холодном* типе поэтического высказывания.” (С. Янышев, *Малый шелковый путь русской поэзии*, «Арион», №2, 2005, p. 30.)

¹⁸⁸ И. Кукулин, *Фотография внутренностей кофейной чашки*, «Новое Литературное Обозрение», № 54, 2002, p. 273.

60-х – 70-х и восприятие действительности в восточных медитативных практиках.¹⁸⁹

Questa influenza duplice, questa fusione tra l'Oriente e l'Occidente secondo Dmitrij Kuz'min ha come elemento fondamentale il bagaglio linguistico di riferimento, ovvero il russo. Afferma il critico:

[...] русский язык используется ее представителями – среди которых ведущую роль играют этнические узбеки – как язык межкультурного взаимодействия, terra nullius, на которой разворачивается диалог восточного менталитета и западной просодии.¹⁹⁰

L'importanza del russo per questi poeti, sia in quanto loro lingua madre, sia per il ruolo di lingua franca che essa ha svolto per più di un secolo in queste terre, è indubbia. E tuttavia alcuni critici mettono in luce l'assenza di vitalità della lingua usata dai fergancy, che risulta meno briosa e vagamente scolastica se posta a confronto con quella dei membri della Taškola; ecco l'opinione di A. Pravikov:

Упомянув Фергану, спешу оговориться, что ничего пренебрежительного в виду не имел. Просто, на мой сторонний взгляд, то, что делают лучшие из «ферганцев», имеет к русской поэзии отношение косвенное. Язык, на котором они волею судеб фиксируют свое творчество, является своего рода носителем, неким кодом, нейтральным по отношению к содержанию. Иначе говоря, язык используют, как бы не плывут в языковой стихии, а переправляются через нее, не входя во взаимодействие.¹⁹¹

Questa tesi di Pravikov è apertamente contestata da Urickij, il quale mette in dubbio l'idea che Pravikov sembra sostenere, che sia possibile per un poeta scrivere in una lingua senza subirne l'influsso, senza assimilarla ad un livello profondo; Urickij afferma inoltre che la lingua russa immaginata da Pravikov come espressione propria dei fergancy, pare una lingua fissata ed immobile, immutabile nel tempo, e afferma:

¹⁸⁹ Ivi, pp.273-274.

¹⁹⁰ Д. Кузьмин, *На сквозняке многочисленных языков*, «Новое Литературное Обозрение», № 65, 2004, p. 317.

¹⁹¹ А. Правиков, *Восток ли – Восток, или Рассуждение о стихах, хороших и разных*, «Знамя», №10, 2002, p. 237.

Отечественная словесность при встрече с иной культурной традицией может лишь обогатиться новыми звучаниями, новыми смыслами, новыми чувствами.¹⁹²

Tale affermazione, a mio avviso, è convincente sia in relazione alla Scuola di Taškent, sia alla Scuola di Fergana, sebbene l'uso della lingua fatto dalle due correnti sia differente, come vedremo in seguito. Ma Urickij nel suo testo, che è per l'appunto una recensione al III volume di *MŠP*, ha il pregio di capire il legame che unisce le due scuole, e che ha portato i membri della generazione più giovane ad offrire ospitalità alla Scuola di Fergana, oramai condannata a vivere nella diaspora, “заодно и сняв само противопоставление Ташкент – Фергана”¹⁹³. Questa stessa opposizione tra i due luoghi pare essere artificiosa: più che opposizione potremmo parlare di interazione dialogica, fondata sulla natura del luogo nel quale il poeta si è formato e che si è fissato nella sua mente. Urickij sottolinea inoltre che sempre più elementi della Scuola di Fergana penetrano nella produzione della Scuola di Taškent, affermazione con la quale personalmente non concordo, in quanto ritengo che anche in questo volume, nel quale l'omaggio ai predecessori e (almeno in parte) ispiratori della Taškola avrebbe potuto indurre i suoi membri ad avvicinarsi allo stile dei fergancy, i “tre solisti” che compongono il nucleo della Scuola di Taškent abbiano mantenuto la propria originalità. Sono perciò ancor più in disaccordo con Kuz'min quando, in una nota al testo già citato, afferma che:

Младшие соперники Абдуллаева, упорно называющие себя «ташкентской школы» [...] пытаются разливать эту массу в тетрапаковские параллелепипеды околокушнеровской силлаботоники. Выходит нечто водянистое и безвкусное, как порошковое молоко.¹⁹⁴

Tale affermazione mi sembra non comprendere a pieno la poetica della Taškola, per quanto concerne lo stile, le tematiche, e, infine, i referenti culturali; essa, come vedremo in questa trattazione, condivide alcuni aspetti dell'ispirazione della Scuola di Fergana, ma se ne distacca in modo evidente,

¹⁹² А. Урицкий, *Где все-таки сошлись Запад и Восток*, op. cit., p.305.

¹⁹³ Ivi, p. 306.

¹⁹⁴ Д. Кузьмин, *На сквозняке многочисленных языков*, op. cit., p. 317, nota 15.

dimostrando non solo di possedere una propria ispirazione individuale, ma anche di non aver mai tentato imitazioni di sorta.

La scuola poetica di Fergana nelle pagine dell'almanacco

Come già accennato, i rappresentanti della Scuola poetica di Fergana e i poeti ad essa legati, inclusi in questo numero dell'almanacco, rivestono un ruolo principe nella raccolta, e possono essere considerati il nucleo di questo volume; sono qui raccolte le opere di alcuni tra i membri più rappresentativi della scuola, e tuttavia, nonostante sia possibile individuare elementi comuni tra i vari autori, sono ben rappresentate anche le loro specificità individuali. È opportuno infatti notare che i fergancy non costituiscono un gruppo statico e definito e che solo tre tra i poeti qui inseriti sono definiti esplicitamente membri della scuola, Abdullaev, Achunov e Koelet. Chamid Izmajlov, ad esempio, è considerato dai critici, come già accennato, un membro a tutti gli effetti della scuola, laddove il sito ufficiale della Scuola di Fergana, l'unico "luogo" nel quale essa riesce a sopravvivere, non lo annovera fra di essi, nonostante egli collabori attivamente con il movimento artistico. Lo stesso si può dire di Sabit Madaliev, la cui attività con la scuola è notevole, ma che nella raccolta spicca per le proprie qualità espressive autonome. La Scuola di Taškent ha scelto di raccogliere in questo volume la Ferganskaja Škola Poezii e gli autori ad essa correlati, anche se non membri del gruppo, cercando di proporre una selezione della più rappresentativa poesia russofona uzbeka, che si caratterizza per l'appartenenza ad una generazione anteriore a quella dei taškol'niki. La scelta di non isolare questi autori rappresenta, credo, da un lato la volontà di rendere omaggio e accogliere con "familiarità" questi poeti oramai prevalentemente dispersi in una sorta di diaspora, dall'altro la volontà di evidenziare un legame tra le due generazioni. Isolarli in una sezione a parte sarebbe stato equivalente a marcare l'estraneità, sia generazionale, sia culturale, di questo nucleo nei confronti della Taškola. Ciò tuttavia non presuppone una programmatica

dichiarazione di fedeltà nei confronti dello stile della Ferganskaja Škola o degli autori ad essa vicini, da parte dei poeti della generazione più giovane.

Il primo autore che l'almanacco propone al lettore è **Šamšad Abdullaev**, nato nel 1957 a Fergana, poeta, prosatore e saggista, è considerato il leader dell'omonima scuola, ed è di certo il maggior teorico della scuola stessa. Infaticabile compositore di saggi, le cui tematiche spaziano dall'importanza del paesaggio locale nella poesia russofona, sino all'analisi critica della poesia europea contemporanea, è di certo il più maturo e rappresentativo poeta di questa corrente; nelle sue liriche qui rappresentate emergono tutti quegli elementi di poetica, stile e tematica che vengono considerati dai critici tipici della scuola.

Premesso che ognuno degli autori qui rappresentati si distingue per un bagaglio assolutamente personale di scelte poetiche, si possono tuttavia individuare delle inclinazioni comuni; una tra queste è di certo una spiccata propensione alla tristezza, alla malinconia in tutte le loro possibili sfumature. “Печаль” è un termine dominante non solo nella lirica di Abdullaev, ma anche in quella di Izmajlov e Fajnberg (quest'ultimo in particolare ne sembra costantemente afflitto) e ha un riflesso visivo nella natura che circonda il poeta. Essa rappresenta infatti l'estrinsecarsi dell'emotività del poeta che prende forma di paesaggio, flora, fauna persino; come lucidamente sottolineano E. A. Karimov e M. S. Kostantinova, ciò che è “внешнее” riflette ciò che è “внутреннее”¹⁹⁵ e questo vale per ogni poeta della Scuola di Fergana. In questo, io credo, possiamo creare un confronto con la Scuola di Taškent. In questa generazione di poeti più giovani solitamente è la natura ad evocare nel poeta ricordi, a richiamare alla memoria, quasi casualmente, emozioni vissute, quasi per caso, e da essa il poeta trae ispirazione per i propri versi. Raramente il poeta utilizza immagini naturali come simbolo esteriore delle proprie emozioni. È tuttavia possibile trovare, anche nella produzione della Scuola di Taškent, la

¹⁹⁵ Э. А. Каримов, М.С. Костантинова, *Русскоязычная поэзия Узбекистана на современном этапе*, Издательство «ФАН» Академии Наук Республики Узбекистан, Ташкент, 1991, р. 36.

tendenza a selezionare i dettagli dell'ambiente circostante per creare un "paesaggio emotivo", anche se è un processo ben più raro che nella Scuola di Fergana.

Tale ricorso alla natura come riflesso del mondo interiore dell'autore è evidente sin dalla prima lirica di Abdullaev, *Зверек*¹⁹⁶. Eccone il testo:

Сентябрь, белены лапы щенят, морщинистый гравий.
Мягкий дым сдавшейся листвы не стелется, а словно
присутствует на улочке, обитой
грубостью мальчиков и смолой.
Ветер нашел нас, очевидно, позади бахчи,
где затейливый зверек лизнул траву и подключился
в неповоротливость тропинки.
Зверек – спустя мгновение – был в капкане, тотчас
лопухи сокрыли визг его и удивление. Мы подбежали.
В его косых и розовых глазах вся местность уменьшалась.
И, ощутив нас,
он закричал – казалось,
что это наша близость ему вонзилась в спину. Вскоре
плоть его застыла в согласии с бревном у наших ног.
Не мы, а случай овладел им, и прекратил его для нас
в неистребимый, теплый объем – пресыщенность
вогнутой норы и осенний вечер.

Sin da questi primi versi si può notare un' spiccata predilezione di Abdullaev per il verso libero; è una tendenza comune a tutta la scuola, ma che ha importanti eccezioni, come vedremo in seguito. Notiamo inoltre che per il poeta la parola ha valore prevalentemente per il suo aspetto semantico, non fonetico. Il poeta non sembra ricercare effetti ritmici e fonici, con la stessa attenzione dei membri della Taškola, poiché è il senso della parola il solo aspetto davvero rilevante¹⁹⁷.

¹⁹⁶ *Малый Шелковый Путь - III*, op. cit., p. 9.

¹⁹⁷ È tuttavia possibile notare alcune assonanze, come quella che caratterizza il verso 2, fondata sulla ripetizione di "с" e "л" o il verso 7 ("неповоротливость тропинки").

La lirica infonde un senso di oppressione, di tristezza e di inevitabilità. L'immagine della bestiola che cade in trappola e osserva gli umani con occhi terrorizzati trasmette angoscia e disperazione, accentuate dall'ineluttabilità del verso 15 ("Не мы, а случай овладел им"). L'idea che il caso o la sorte determinino il destino dell'essere vivente è un tratto comune nella lirica di questa scuola, che Paolo Galvagni¹⁹⁸ fa risalire ad un fatalismo tipico della mentalità orientale. La lirica è dominata da immagini fredde, il paesaggio è ventoso e su di esso incombe l'inverno, come, si potrebbe dire, la morte incombe sull'animaletto che dà il titolo alla lirica. A fare da contrappunto a questo paesaggio angoscioso vi sono una serie di immagini che rafforzano questa sensazione: la tagliola, al verso 8; i guaiti e le grida al verso 9 e 12; l'irrigidirsi del corpo dell'animale al verso 14, che si lega a quel "это наша близость ему вонзилась в спину", del verso 13 (la vicinanza, quindi non è un sostegno, ma un ulteriore peso che grava sulla vittima del caso).

Il paesaggio, come abbiamo detto, è un riflesso della carica emotiva che il poeta intende infondere nella poesia, e tuttavia è un paesaggio non particolarmente dettagliato, e che non rimanda ad un luogo preciso; mancano infatti sia toponimi, sia localismi. Anche questo è tipico della Scuola di Fergana nel suo complesso, eppure non tutti gli autori si dimostreranno così restii a dare una connotazione più precisa all'ambiente che li circonda. Abdullaev non sembra voler concedere spazio all'ambiente centroasiatico, se non in porzioni molto limitate. Non ritengo tuttavia che egli intenda evitarlo coscientemente; mi pare piuttosto plausibile sostenere che il poeta lo dia per scontato e non senta la necessità di evidenziarlo. Uno dei rari casi nei quali vi è un accenno ad una realtà centroasiatica è l'uso del termine "кишлак", che indica un villaggio dell'Asia centrale, e che troviamo al verso 5 di *Горизонт*¹⁹⁹ (è tuttavia opportuno ricordare che pure in questo caso siamo di fronte ad un termine in uso nella lingua russa, nonostante la sfumatura orientaleggiante):

¹⁹⁸ Confronta: <http://library.ferghana.ru/ital1.htm>.

¹⁹⁹ Ivi, p. 10.

Что-то отпущено. Конец,
его же конец
в тщании реального предгрозя. Пелози,
дальше никто не может смотреть.
В кишлаках или в Червиньяно-дель-Фриули
зов не сходит с нулевой отметки.
Логос изменил одного мужчину, который
не изменил мир – логос не изменил мир.
Снятие с креста в большом селении,
поощренное солнцем, и матери на задней сцене
дается романский приют с Грациэллой. Корабль
подплывает к дыханию,
но всё прощает всё:
это пальма (слова Ибн Умара)
или невод для грядущей неги.

Dal punto di vista dei contenuti possiamo in primo luogo notare in questa lirica la presenza di alcune tematiche interessanti: innanzitutto il Logos, che, come abbiamo visto, è un tema caro anche ad Aflatuni, e che qui si allaccia ad un senso di impotenza e finitezza (versi 7 e 8), amplificato dalla presenza di “конец” in posizione finale al verso 1 e 2 (quindi in rima identica, ma va puntualizzato che il testo è completamente privo di rime, quindi, anche da un punto di vista visivo, il ripetersi della parola è significativo). L’allusione al Logos (di matrice cristiana, come conferma la deposizione dalla croce del verso 9) è controbilanciata dal riferimento a Ibn Umar²⁰⁰ al verso 14.

Come si vede dal testo la presenza di localismi è estremamente limitata, la specificità di “кишлак”, del quale si è già detto²⁰¹, è inoltre fortemente sminuita dalla presenza nello stesso verso di “Cervignano del Friuli”, un riferimento estremamente preciso alla toponomastica italiana non comune nella lirica degli altri poeti della scuola. È significativo che il poeta inserisca in posizione speculare i due luoghi nello stesso verso, come ad instaurare un

²⁰⁰ Abdullah ibn Umar (VII secolo), figlio del secondo Califfo Umar ibn Khattah è considerato un’autorità nella legge islamica e nello hadit, l’interpretazione delle parole del Profeta. È noto per la neutralità mantenuta rispetto alle faide insorte dopo la morte di Maometto.

²⁰¹ L’unico altro caso nel quale si evoca un legame con il mondo dell’Asia centrale è il verso 9 di *Под (Малый Шелковый Путь - III*, op. cit., p. 15), nel quale appare il termine “айван”.

contatto tra Oriente ed Occidente, tematica che riveste un ruolo fondamentale nella produzione di questi poeti (e che tuttavia, per lo più, esclude dal dialogo l'Occidente russo). Nelle liriche inserite in questa antologia troviamo altre due allusioni al paesaggio mediterraneo, la prima in *Зной*²⁰², nella quale, al verso 7, il poeta inserisce, ad inizio verso e quindi in posizione enfatica, “Средиземноморе”, e la seconda nell'ultima lirica della raccolta, *Натюрморт*²⁰³, nella quale è il nome Etna a chiudere la lirica. Eccone il testo:

Как летучая мышь – пучок холодного света брызнул
над пшенично-яркой скатертью, мимо глаз, прямо
в зеркальный круг, в котором застрял циферблат,
но блик трясся под ним, снижая
зрительный центр в серый провал,
где чуть колыхалось в безветрии облако,
сверху срезанное ровно, будто лезвием, оконной планкой.
Я знаю это чувство длящейся неподвижности.
Пасмурный вечер тянулся так,
как если бы мужчина мучил женщину,
не прикасаясь к ней; все тонет
в сладостном безразличии. Время течет
медленнее, чем... Даже
слышно, как мы дышим в интервалах между
хлопаньем дверей и петушиных крыльев. Исчезнуть, прыгнуть,
чья-то обувь гниет на краю Этны.

La descrizione in questi versi è dettagliata e sfrutta elementi del vivere quotidiano. Anche qui prevale un senso di immobilità, quello appunto, di una natura morta, e che fa da contrappunto all'indifferenza del verso 12; quest'ultimo elemento rimanda ad una lirica precedente di Abdullaev, *Течение*, nella quale questo senso di non partecipazione, di estraneità, è espresso dai versi conclusivi della lirica:

[...] но старик проснулся

²⁰² Ivi, p. 10.

²⁰³ Ivi, p. 15-16.

и запел песню, оставаясь безучастным
к равнодушию картин, скользящих против окон.²⁰⁴

In *Натюрморт* questo senso di afflizione e di inevitabile decadenza è legato agli ultimi versi della lirica, e all'immagine di quella scarpa che marcisce sulle pendici del vulcano, segno tangibile della passata (e perduta) presenza dell'uomo. L'elemento umano è infatti una caratteristica costante del paesaggio, che si anima attraverso questa presenza, o con il suo spettro. Senza di esso, l'ambiente sarebbe un fondale scenico privo di vita. E il tempo che scandisce questo passaggio è sempre un tempo universale. Solo di rado abbiamo accenni ai ricordi del poeta (qualità tipica della poesia dei taškol'niki, per i quali il tempo è sempre legato all'esperienza personale), per lo più lo scorrere del tempo è simbolo di un destino universale che accomuna l'umanità. In ciò si può riconoscere un riflesso della poesia meditativa e filosofeggiante di Ališer Navoi che per Abdullaev e gli autori della sua generazione ha una notevole importanza²⁰⁵.

I riferimenti al mondo mediterraneo ritornano anche in un secondo autore che appare in questa antologia, **Vjačeslav Achunov**²⁰⁶ e nella sua lirica *Гондола*²⁰⁷. Come si evince dal titolo il riferimento è anche in questo caso all'Italia. La lirica è costituita di sette terzine con versi liberi di lunghezza irregolare (oscillano da sei a tredici sillabe) e non rimati, ma la suddivisione in terzine infonde al verso un senso di ordine che è estraneo alla lirica di Achunov proposta in questa antologia, il quale abitualmente predilige versi liberi molto lunghi alternati a forme estremamente più brevi (a volte due sole sillabe) senza suddivisione in strofe. Le singole strofe, in questo caso, rappresentano inoltre delle unità semantiche definite e chiuse. La gondola, che appare solo nell'ultima terzina, è paragonata a dettagli del reale, e

²⁰⁴ Ivi, p. 14.

²⁰⁵ Confronta: Э. А. Каримов, М.С. Костантинова, *Русскоязычная поэзия Узбекистана на современном этапе*, op. cit., pp. 114-115.

²⁰⁶ Nato a Oš nel 1948, è poeta e saggista e ha pubblicato sulla rivista "Звезда Востока" e nell'antologia *Поэзия и Фергана*. Nel 1980 si è trasferito a Taškent.

²⁰⁷ *Малый Шелковый Путь - III*, op. cit., pp. 23-24.

conferisce alla lirica un carattere descrittivo. Non vi è alcuna allusione alla sfera emotiva del poeta e tuttavia la lirica è pervasa di un senso di mestizia, quasi di riflessività nella descrizione di questi dettagli realistici. Qui non vi è nulla di centrasiatico, a differenza di quanto accade in *Центелин*, dominata dalla “глина”, riferimento evidente alla geologia dell’Asia centrale che trova tanto spazio nella poesia non solo dei fergancy, ma anche della Scuola di Taškent, e lo stesso si può dire in relazione all’allusione all’ “айва” e allo “зной” di *Стережущий*.

L’ultimo tra gli autori inseriti in questa prima sezione è **Chamid Ismajlov**; nato in Kirgizija, ha vissuto a lungo a Taškent, per trasferirsi poi a Londra nel 1992, quando fu costretto ad abbandonare l’Uzbekistan. Prosatore prolifico, ha pubblicato più di una ventina di libri in varie lingue, tra le quali russo e uzbeko (è uno dei pochi autori bilingui), inglese, tedesco e francese. La sua produzione di versi non è vastissima, ma comprende esempi di *visual poetry*, quali il volume di liriche *PostFaustum* (1990), che testimoniano un profondo interesse per le forme poetiche più sperimentali. La sua collaborazione con la Scuola di Fergana è stata lunga e intensa: nel sito ufficiale del movimento è a lui affidata la presentazione di un gruppo affiliato alla scuola e da lui definito “Собрание утонченных”, che vede tra i propri membri Belgi (poeta di lingua uzbeka che troveremo in *MŠP IV* e in *Anor-Granat* nella traduzione di Aflatuni e Muratchanov). Pur non essendo un membro “ufficiale” della Scuola di Fergana, possiamo trovare anche in lui, una decisa predominanza di sentimenti malinconici, un senso di mestizia e tristezza, che nel paesaggio si riflette con levità, grazie all’esclusione di elementi di pathos ed esasperazione visiva. Tale predominanza di elementi quali “печаль” e “тоска” appare evidente sin dalla prima lirica, che ci permette di fare anche alcune interessanti considerazioni sulla poetica non solo di Ismajlov, ma degli altri autori.

Рассвет

Вставал туман над озером. Бесшумно

шли по воде круги, и камышинки
на предрассветье, как на перепутье,
стояли между небом и водой.
И если б голос выразить решился
хотя бы каплю зябнувшей печали, -
он из лягушки, спящей на кувшинке,
исторг бы скорбь царицы молодой.
Она по пояс в озере стояла
нага, и лишь сквозное покрывало
струилось по плечам. И ветерок
развеять грусть с лица ее не мог.
И пепельные волосы струились
по изумрудной дрожи покрывала,
и на груди, где был глубокий вырез,
она ребенка грудью укрывала.
Она была нага, и в изумруде
холодной и дрожащей водной толщи,
колеблясь, словно воролось, о боже,
всплывала пуповина, как прибудье.
И в толще, как в спиртовом препарате,
плодом, разбухшим пуповине в след,
сильней тоски сорокотысяч братьев
дрожал бескровный вымокший послед.
И вслед ему расплакалась лягушка,
или расквакалась, проснувшись на кувшинке,
и голосом, печальнее Верлена,
поведала о том, что было с ней
под сенью вековеющих камышин,
среди молочно-белого тумана,
над озером – слезилищем той боли,
с которой в муках родился рассвет.²⁰⁸

La lirica risale al 1981. I trentadue versi, giambi a cinque piedi, per lo più non rimati (ma dal verso 9 al 24 è possibile individuare delle rime, anche se

²⁰⁸ Ivi, pp. 32-33.

prive di uno schema regolare), sono estremamente descrittivi, ma il tipo di paesaggio è diverso da quello che abitualmente prende forma nella lirica della Taškola (nonostante ciò è opportuno notare che una simile ambientazione apparirà nella lunga lirica di Aflatuni inserita in questa raccolta); si tratta infatti di un paesaggio paludoso, nel quale ad essere dominante è l'elemento acquatico, la nebbia, il freddo. In questa lirica così descrittiva, quasi il poeta raccontasse un mito oppure un sogno, egli non tradisce l'ispirazione di fondo della Scuola di Fergana: “печаль” (verso 6), “скорбь” (verso 8), “грусть” (verso 12), “тоска” (verso 23), “боль” (verso 31) costituiscono la connotazione emozionale dominante della lirica, come avviene anche nel testo successivo, *Зарево заходящего солнца*, del ciclo *Хива*. L'allusione a Paul Verlaine come riferimento poetico per l'espressione di questa sfera emotiva è significativa; l'atmosfera di questa lirica non è infatti filosofeggiante, mesta e meditativa, ma onirica, con un paesaggio che infonde inquietudine, impressione rafforzata dall'allusione al poeta francese.

L'ambiente, con la sua freddezza, fa qui da contrappunto ai sentimenti del poeta. Il modo di trattare il paesaggio è del resto molto particolare in Ismajlov. La genericità che abbiamo visto in questi versi viene abbandonata in quelli delle liriche successivi, nelle quali il legame con la terra è evidente. La rappresentazione della natura uzbeka è predominante in *Ревати*²⁰⁹ ed è resa esplicita sin dai versi 2 e 3 di questa lirica piuttosto lunga e dotata di una struttura di ampio respiro: “Есть город и люди. И в городе много солнца, / есть глина построек – мечетей, макбар, минаретов”²¹⁰. L'argilla ritorna poi al verso 17 (“глинобытный забытый домишко”) e al verso 19 appare l’“арык” di cui si è già detto nella trattazione del precedente numero dell'almanacco e che risulta tanto suggestivo per i membri della Taškola.

²⁰⁹ “Ощущение среды как национальной почвы, родной земли, родины великолепно передано в стихотворении Хамида Исмайлова «Ревати»”. In: Э. А. Каримов, М.С. Костантинова, *Русскоязычная поэзия Узбекистана на современном этапе*, op. cit., 30.

²¹⁰ Ivi, p. 36.

Il legame con la terra è celebrato anche in *Возвращение домой*, il cui ultimo verso è stato scelto dai taškol'niki come epigrafe per questa sezione dell'antologia. Ecco il testo di questa lirica:

Веди нас, пыльная дорога,
в самое свое сокровенное –
даль, полную ветра.
(Махая белыми платками,
ветер в реке отразится
всплеском весла.)
Неси нас, долгая река,
к своим незасохшим истокам,
в долину венчальных яблонь.
(И в паутину сбросит воздух
плод, набирающий соки
между землею и небом.)
И будь нам небом и землей,
дом наших светлых детств,
навек оставленный нами.
Храни, земля, своих детей...²¹¹

Ismajlov utilizza il verso libero, e va tuttavia rilevato che una qualche forma di “ordine” è conferita alla lirica dall'essere composta di periodi di tre versi ciascuno, così da avere cinque terzine e un verso singolo che non solo non rientra nello schema, ma non costituisce un periodo finito. Il tema di questa lirica è quello di un ritorno alle origini: la “пыльная дорога”, il “даль, полную ветра”, la “долгая река” che deve portare il poeta alle proprie “незасохшим истокам, / в долину венчальных яблонь” sono un chiaro riferimento alla valle di Fergana, alla quale il poeta è legato. La terra descritta da Ismajlov è spesso ventosa, come avviene anche in altri poeti di questa regione. Il legame quasi atavico con la terra è evidenziato da quell'opposizione “terra – cielo” dei versi 12 e 13, che risulta più evidente perché mette in relazione due parole in posizione chiastica a cavallo tra due terzine. L'invocazione alla protezione da parte della terra è fondamentale e

²¹¹ *Малый Шелковый Путь - III*, op. cit., pp. 36-37.

chiarisce il rapporto tra il poeta e la nazione che gli ha dato i natali e della quale si sente a pieno titolo figlio.

Un'ultima nota stilistica: frequenti in Ismajlov le ripetizioni all'interno delle liriche. Le possiamo vedere nella già citata *Зарево заходящего солнца* (in questa lirica a ripetersi è il verso “Куда ты уходишь, солнце?”) e in altre due liriche dello stesso ciclo: in *Мы всё нашептываем*²¹² a ripetersi ogni quattro versi è la parola “сестра”, che nell'ultimo verso costituisce l'occasione per uno dei rarissimi riferimenti alla lirica russa, “сестра моя – жизнь...”, dove l'allusione ad un classico russo, Pasternak in questo caso, è tanto esplicita quanto inusuale. In *Священная флейта*²¹³, invece, la ripetizione è concentrata nella seconda strofa della lirica, dove a ripetersi (quattro volte e sempre ad inizio verso) è la parola “молчание”.

La panoramica sulla poesia russofona uzbeka di più vecchia generazione si chiude infine con una personalità molto importante per la cultura del paese, **Aleksandr Fajnberg**. La sua lirica testimonia un profondo legame del poeta con la propria terra che trascende il legame linguistico: Fajnberg, infatti, non solo non è bilingue, condizione questa, peraltro molto rara nel panorama della lirica russofona uzbeka, ma subisce in modo più profondo di tutti gli altri poeti sin qui analizzati, l'influenza della cultura russa. Le suggestioni esercitate da questa tradizione letteraria risultano in lui molto più intense di quanto non lo siano per i poeti della Scuola di Taškent. Tuttavia la terra e la tradizione letteraria locale rivestono un ruolo significativo nelle sue opere (si pensi alla pubblicazione della raccolta *Рубайят*), e si affiancano a quell'ispirazione “russa” che è alla base della sua creazione artistica e che rimane indubbia, a dispetto del riflettersi nella sua poesia di elementi locali, sia paesaggistici, sia culturali. Egli appartiene infatti a quella categoria di autori, “русские поэты, живущие в Узбекистане”, che Janušev individua

²¹² Ivi, p. 34.

²¹³ Ivi, p. 35.

in *Anor*²¹⁴. I membri della Taškola sono indubbiamente estranei a questo nucleo (nel quale Janyšev inserisce Ljudmila Bakirova e Vika Osadčenko, che con la Scuola di Taškent hanno collaborato). L'inserimento nella pagine di *MŠP* di un autore come Fajnberg testimonia la volontà dei taškol'niki di rappresentare la poesia russofona uzbeka in tutte le sue varianti. Inoltre, nonostante in carattere russo della sua poesia, Fajnberg in essa rappresenta quella terra così cara ai poeti di Taškent, mostrando nei confronti del Luogo per antonomasia della loro creazione poetica un profondissimo legame affettivo, legame che lo avvicina e lo rende caro ai poeti della più giovane generazione.

Illuminante da questo punto è il testo della lirica *Ночь*²¹⁵. In questi versi dall'ambientazione notturna, come anticipato dal titolo stesso, il poeta descrive quell'atmosfera serena e placida che infondono le notti calde dell'Asia centrale; la descrizione avviene come per quadri fissi, nulla di concreto accade in queste ore notturne, nelle quali a dominare non è il buio, ma la luminosità lunare. Ecco il testo della lirica:

НОЧЬ

Прямого месяца лучина,
мечети круглая стена.
В развалах лип медоточивых
не умолкает бедана.

А под недвижною чинарой
в пустой открытой чайхане
худой старик у самовара
лежит спокойно на спине.

Сплетая тени над колодцем,
струится юная лоза.
И месяц через листья льется

²¹⁴ *Анор – Гранат, Современная поэзия в Узбекистане / Под ред. С. Янышева, Москва, Изд-во Р. Элинина; ООО Изд. Центр «Новая Юность», 2009, р. 17.*

²¹⁵ *Малый Шелковый Путь - III, op. cit., р. 108.*

в его открытые глаза.

А за далекою калиткой
поет полночная струна.
И сладко медом пахнут липы.
И не смолкает бедана.

Il ritmo scelto dall'autore è quello da lui prediletto, il giambo a quattro piedi. Ciò collega attivamente il poeta alla lirica russa, della quale sceglie un metro piuttosto comune, il che a mio avviso è significativo; proprio un poeta per il quale l'ambientazione, potremmo dire lo spirito centroasiatico, sono così rilevanti, ritorna alla metrica classica russa, mentre la maggioranza dei suoi compatrioti (sebbene non tutti), e soprattutto i membri più attivi della Scuola di Fergana, hanno una spiccata tendenza alla scelta del verso libero di ispirazione occidentale. Le rime sono alterne, ma mentre le rime dei versi pari sono sempre rime maschili, quelle dei versi dispari sono femminili. Frequenti le assonanze in questi versi: si veda, a tal proposito, la ripetizione di "с" ai versi 7 e 8, oppure l'assonanza di "листья льется" al verso 11, fondata su "л" "с", "т" e "я".

L'immagine che la lirica comunica al lettore è quella di un paesaggio notturno, dal quale la luce lunare (che non sembra avere una connotazione fredda in questa lirica, come avverrà invece in *Повторящийся сон*) fa emergere alcune strutture tipiche della città uzbeka, la moschea ("мечеть"), la sala da tè ("чайхана"), che costituisce un importantissimo luogo di socializzazione tradizionale nel mondo centroasiatico. Il lettore del testo non ha dubbi sull'ambientazione della lirica, eppure l'allusione al paesaggio centroasiatico non influisce sull'ispirazione del verso. Afferma Janyšev a tal proposito:

Несмотря на употребление таких знаковых ориентализмов, как «мечеть», «бедана» (перепёлка), «чинара» (платан), «чайхана», стихотворение абсолютно русское — и дело вовсе не в том, что оно написано классическим четырехстопным ямбом; и даже не в том, что отсылает к Набокову («...и не кончается строка»), а заодно — к Пастернаку («...и не кончается объятье»).

Все это лишь «косвенные» улики. «Прямые» же таковы: если исключить из стихотворения вышеназванные «восточности», то ничего имманентно восточного в нем не останется — добротная фетовско-есенинская традиция, не омраченная приметам модернизма.²¹⁶

L'atmosfera è pacata e meditativa. La presenza di quel vecchio che giace sulla schiena, “худой старик у самовара / лежит спокойно на спине”, rafforza questa sensazione. Dobbiamo ricordare inoltre che la presenza degli anziani, in tutta la poesia di questa generazione, è un tratto fondamentale. Non si tratta di un membro della famiglia, di una persona con la quale vi sia un legame personale, ma un personaggio generico, che per i membri di questa corrente rappresenta l'inevitabile scorrere del tempo e richiama al contempo alla mente la struttura della società centroasiatica, nella quale neppure gli anni di dominio russo-sovietico hanno potuto sradicare le antiche consuetudini di obbedienza interne alla *mahallja*. Un'ultima nota stilistica: notiamo da una lato un parallelismo tra gli ultimi due versi della prima quartina e i versi corrispondenti della quarta; si ripetono infatti nelle stesse posizioni “липа” e “бедана”. Nella prima quartina sembra inoltre giocare sul doppio significato di “липа”, tiglio, ma anche falsità (ipotesi che potrebbe essere confermata dall'aggettivo “медоточивых”, che lo accompagna). Sono portata a credere che la più corretta interpretazione sia quella che vede il termine come indicante la pianta, soprattutto alla luce del riferimento costante alla flora che il poeta inserisce in ogni strofa, seppur non in posizione simmetrica: il tiglio nel terzo verso della prima quartina, il platano orientale nel primo della seconda, la vite nel secondo verso della terza quartina e infine ancora il tiglio nuovamente nel terzo verso dell'ultima quartina (solo il tiglio è in posizione costante, come già accennato riferendoci al parallelismo tra le due quartine in questione). Tale struttura, oltre a dare al lettore l'immagine di un ambiente vivo e un riferimento ad una sfera olfattiva nota, ricorda, a me personalmente, una

²¹⁶ Анор – Гранат, *Современная поэзия в Узбекистане* / Под ред. С. Янышева, op. cit., 2009, p. 17.

simile struttura già incontrata nel precedente numero dell'almanacco in una lirica di M. Knižnik, *Прощание с ташкентским двориком*²¹⁷.

Un'atmosfera simile, ma assoluta, diurna, ci è proposta in *Саратан*²¹⁸:

Восточной флейты зной и заунывность.
Под солнцем бесконечный солончак.
Тень ящерицы в трещину забилаь,
стоит верблюд с дремотою в очах.

А за дувалом стон перепелиный,
там все, как было создано творцом.
На свой очаг, что вылеплен из глины,
глядит старуха с глиняным лицом.

Дом самодельный слеп и скособочен.
Жара недвижна с четырех сторон.
И замер на стене до самой ночи
мой звездный знак - зеленый скорпион.

La lirica, dal punto di vista metrico è un altro giambo, ma a cinque piedi, e ripropone, anche per ciò che concerne le rime, lo stile della lirica precedentemente vista. L'aspetto tematico merita alcune puntualizzazioni. Da un lato in questa lirica sembra che l'autore ricerchi un parallelismo con *Ночь*: anche qui vi è la descrizione di un mondo immobile, direi quasi immutabile, come sembra suggerire il verso 6; e tuttavia il paesaggio è inondato dalla luce diurna. Non vi è dubbio che l'ambientazione sia centroasiatica; ce lo conferma innanzitutto il riferimento nel titolo al nome di un vento che spazza queste terre, ma anche alla calura ("зной") che è un elemento climatico condizionante per la vita in questa regione e che, oltre al verso 1, ritorna al verso 10, sottoforma di "жара недвижна". Tuttavia questo calore non è opprimente, come sembra suggerire la presenza di esseri viventi inserita nel testo, è solo una delle caratteristiche di questo ambiente

²¹⁷ Si ipotizza, in tale caso un'influenza di Fajnberg sul più giovane poeta, che in effetti, come Fajnberg, sembra essere più legato alla tradizione versificatoria russa, piuttosto che a stilemi di matrice orientale.

²¹⁸ *Малый Шелковый Путь - III*, op. cit., p. 112.

con la quale gli uzbeki hanno imparato a convivere; affermano a tal proposito E. A. Karimov e M. S. Kostantinova che esclusivamente chi è non solo nato e cresciuto in questi territori, ma li ha metabolizzati e assimilati come patria, può trattare questo elemento come qualcosa di vivificante, produttivo²¹⁹. In questa lirica appare nuovamente un vecchio, ma in questo caso si tratta di una donna, il cui volto è di argilla, come il suo focolare, e ben sappiamo quanto importante sia questa materia nell'immaginario dei poeti uzbeki, non solo come elemento ambientale, ma anche per la valenza cromatica del colore dell'argilla, che costituisce una delle tonalità dominanti dell'immaginario poetico degli artisti legati a questa terra. Un ultimo elemento ci permette di mettere in relazione queste liriche con i contemporanei del nostro poeta: la “заунывность”, che condiziona l'atmosfera della lirica sin dal primo verso è un elemento di fondo che raramente manca nelle liriche di Fajnberg e che lo accomuna ad altri autori della Scuola di Fergana.

Chiudiamo questa carrellata di liriche dedicate alla terra natale con *Родина*²²⁰, il cui testo è fondamentale per comprendere bene l'atteggiamento del poeta nei confronti di quella che non esita a chiamare patria. Qui appare il riferimento alla “мазанка” (verso 3), la casa d'argilla tipica dei villaggi centroasiatici; ma vi è anche l'“айран”, bevanda tradizionale di questi territori, che, inserita nello stesso verso, rafforza la sensazione di trovarsi di fronte ad una scena di vita quotidiana del popolo uzbeko. Il testo della lirica potrà chiarire meglio questa impressione:

Меж знойными квадратами полей
она легла до самого отрога -
гудроновая старая дорога
в тени пирамидальных тополей.

Я в юности не раз ходил по ней
с теодолитом и кривой треногой.

²¹⁹ Э. А. Каримов, М.С. Костантинова, *Русскоязычная поэзия Узбекистана на современном этапе*, op. cit., p. 45 e seg.

²²⁰ *Малый Шелковый Путь - III*, op. cit., p. 114.

Я пил айран в той мазанке убогой,
где и теперь ни окон, ни дверей.

Печальный край. Но именно отсюда
я родом был, я родом есть и буду.
Ау, Европа! Я не знаю Вас.

Вдали орла безмолвное круженье.
В зубах травинка. Соль у самых глаз.
И горестно, и счастливо мгновенье.

Ci troviamo di fronte ad un sonetto, costituito di giambi a cinque piedi. Ciò su cui intendo portare l'attenzione è il cambiamento di tono, tra le due quartine, che hanno una forte componente descrittiva, e le due terzine, che costituiscono una sorta di confessione del poeta. Nella prima delle terzine infatti egli esprime il proprio senso di lontananza dall'Europa e da tutto ciò che ad essa è legato, e compie una sorta di professione di fede nei confronti della propria patria. Tale legame con la terra che gli ha dato i natali è rafforzato da quell'immagine dell'ultima terzina che esprime con semplicità e con pochi dettagli l'immediatezza del senso di appartenenza alla propria nazione.

Che l'ispirazione locale sia la più forte in Fajnberg è, ritengo, innegabile; e tuttavia le sue liriche ci riservano inaspettate variazioni dal punto di vista iconografico. Un esempio è la lirica *Повторяющийся сон*²²¹. In questa lirica il paesaggio dell'Asia scompare completamente. La scena è quasi onirica, o più propriamente d'incubo; in essa il poeta racconta di vedere alla finestra di una vecchia palazzina una donna, immobile come in un'icona dietro la quale si agitano ombre. Ma in questo ambiente ogni cosa è immobile e dominata dal freddo e dal silenzio, un silenzio che solo la neve può creare. A prevalere in questa lirica sono allusioni al gelo, al buio, e ancora alla "печаль" (appare al verso 12: "Блуждает молчаливо и печально / задумчивый и странный, как во сне") che si accompagna alla consapevolezza di una colpa ignota all'autore stesso. Come si vede

²²¹ Ivi, p. 109.

l'immagine si discosta ampiamente da quella che il poeta ci fornisce nelle descrizioni della sua terra. Qui si ha la percezione di come il paesaggio possa essere condizionato dall'autore e dal suo stato d'animo. Non vi è motivo per sospettare che si tratti di una città al di fuori dell'Uzbekistan (anche l'inverno di Taškent può essere innevato); il paesaggio cambia la propria tonalità dominante in relazione all'atmosfera emotiva che il poeta intende trasferire nel proprio testo. Anche in questo possiamo vedere un legame tra Fajnberg e la Scuola di Fergana.

La carrellata sulla poesia della Scuola di Fergana prosegue nella seconda parte della sezione antologica, il IV capitolo dell'opera, con Grigorij Kapcan, che pubblica con lo pseudonimo di **Grigorij Koelet**. Nato a Fergana, ha vissuto a Taškent dal 1969 al 1981, nel 1990 si è invece trasferito in Israele, che ha poi lasciato nel 1998, anno in cui si è stabilito in Olanda. Oltre a “Звезда Востока”, i suoi testi sono stati pubblicati in Italia (nella rivista “Поэзия” di Milano), a Gerusalemme, Tel Aviv, San Pietroburgo. Questo suo sradicamento dalla terra natale si riflette nella scarsa presenza di immagini legate al paesaggio centroasiatico nel verso, che risente delle più svariate influenze culturali, in questo perfettamente in linea con l'ispirazione poetica della Scuola di Fergana. L'Olanda, Gerusalemme, le sue patrie d'adozione, dunque, sono citate esplicitamente nei testi, cosa che non avviene con l'Uzbekistan. Stilisticamente parlando, è proprio in Koelet che vediamo fin dove si spinga la tendenza all'uso del verso libero, che è impiegato in quasi tutti i suoi componimenti, ed è di così ampio respiro da sconfinare spesso nella prosa lirica; esempi in questo senso sono *Свидание*²²² e *Возвращение*²²³. Un'altra lirica nella quale il verso libero è usato in forme estremamente lunghe alternate a versi brevissimi (bisillabi) è *Омеу*²²⁴. Vediamo il testo della lirica:

²²² Ivi, p. 123.

²²³ Ivi, p. 116.

²²⁴ Ivi, p. 121.

Если это не я пишу, кто же двигает ручкой по этому листу бумаги?
Кто говорит эти слова, заслонившись куском целлофана?
Я не мог знать, как распадаются вылепленные лица и руки.
Скульптор ушел и не вернулся.
Я сидел на площади и лупил камнями муравьев.
Их расплющенные тела заполнили всю площадь.
Это не все.
Я ронял их в бутылочки с водой и наблюдал, как они медленно умирали
От нехватки кислорода, как вытягивались их лапки, и они устав бороться,
Опускались на дно.
Мой отец научил меня любить.
Он взял меня на руки и обжег недельной щетиной мои щеки.
От него шел запах тяжелой работы и одиночества.
Я потянулся к нему и вошел в стеклянные сосуды, наполненные
Жидкостью.
И понял, что не страшно умереть, разглядывая жизнь в увеличительное
Стекло.
Ведь со мной мой отец.
Он обнял меня и выпустил птицей в небо.
Еще раз.
Хочу вернуться к тебе.
Я постоянно люблю тебя.
Твои скульптуры снова в земле.
Твои ладони уместили бы всю мою жизнь.
Мы расстались.
Ты лежал в реанимации и медленно уходил.
А я внутри по-прежнему ребенок, обоженный объятиями отца.

La lirica è dedicata al padre scultore, del quale il poeta piange la morte. È significativo, a mio parere, il fatto che il poeta nei primi due versi giustifichi in qualche modo l'esistenza stessa di questo testo, che esprima la necessità di fissare le emozioni in forma di parole. L'accenno allo scultore, il padre, come si comprende nel corso della lirica, e il suo accostamento alla necessità di scrivere espressa dal poeta, aiuta a capire l'idea che il nostro autore ha del mestiere di poeta; un mestiere appunto, che non rende il poeta un illuminato, un vate, ma solo un uomo con uno sguardo più lucido sul

reale, capace di incidere quel reale nel testo. Koelet in seguito sviluppa la relazione con il padre: dopo aver descritto se stesso bambino che uccide le formiche annegandole in una bottiglia, si concentra sulla figura del genitore che appare al verso 11: “Мой отец научил меня любить”, accostato ai versi che lo precedono sembra costituire una sorta di confessione, come se il poeta ammettesse di avere tradito l’insegnamento datogli con amore dal padre. L’interesse di questa lirica è costituito dall’aperta e palese professione d’amore per il padre, che l’andamento vicino alla prosa dei versi più lunghi, spesso caratterizzati dalla presenza di enjambement, dipana compiutamente. L’alternanza con versi estremamente concisi permette al poeta di realizzare un contrasto carico di pathos. L’allusione alla morte del genitore e al suo ricordo di bambino la avvicinano alla Scuola di Taškent, anche per la cura nell’uso dei dettagli e la capacità di creare un intero mondo emotivo con pochi tratti mirati. Basti pensare alla descrizione della morte delle formiche avvenuta per carenza di ossigeno, che sembra essere un’anticipazione della morte del padre (entrambi spirano “медленно”), che tuttavia è ben più sfumata (“Ты лежал в реанимации и медленно уходил”); oppure alla descrizione del padre che avviene attraverso un’allusione olfattiva (“От него шёл запах тяжёлой работы и одиночества”).

Un’ispirazione ben diversa è quella che spinge l’autore a comporre degli haiku²²⁵. Come già accennato per la Scuola di Fergana l’estremo Oriente è fonte di ispirazione tanto quanto lo è l’Occidente, e questa tipologia di componimento, che ha avuto del resto vastissima fortuna anche nella cultura occidentale (basti pensare che composero haiku Jack Kerouac, Allen Ginsberg e Jorge Luis Borges) testimonia della profondità e varietà di

²²⁵ Componimento tradizionale giapponese risalente al XVII secolo composto di tre versi di cinque, sette, e ancora cinque sillabe. Per la caratteristica metrica e la brevità lo haiku è tendenzialmente semplice e sintetico, descrive scene naturali nelle quali il poeta trova l’ispirazione o uno spunto di riflessione. Spesso nell’ultimo verso è presente un riferimento stagionale che indica a quale contesto temporale appartiene la scena descritta. (Per un’approfondimento sulla produzione contemporanea degli haiku in Russia si rimanda a: Н. Леви, Д. Кудря, *Хайку – 2010*, «Арион», №1, 2011. <http://magazines.russ.ru/arion/2011/1/l23.html>).

questa formazione eclettica. Ecco il teso degli haiku presenti in antologia e intitolati *Мои хокку*²²⁶:

Зацепилась у края обрыва
Ветка шиповника
Брошенная в воду.

*

Два отражения, два зеркала –
Ребенок и отец.
Третьего не дано.

*

Звонящая муха за стеклом
Не слышна спящим в доме.
Все еще не слышна.

*

Неосторожная мысль, высказанная вслух –
Стучится в дверь, спустя годы.
Одинокая, старая дверь.

*

Боязливый теленок
Отпрянул от ребенка.
Закончилось детство.

*

Утренняя перебранка птиц.
Вдалеке шум мотоцикла.
И днем нет покоя от мыслей.

*

Грациозная лошадь,
Полет пчелы, синие глаза –
Сколько искушений!

²²⁶ *Малый Шелковый Путь - III*, op. cit, pp. 118-119.

*

У ограды семь телят.

У каждого в ушах номер.

Глупые телята.

*

Проверка билетов

В грохочущем поезде.

Одинокий пассажир.

Come si può notare gli haiku di Koelet non rispettano lo schema tradizionale, ed in questo senso si possono considerare dei falsi haiku, e sono composti di versi liberi di lunghezza variabile. Tuttavia, nonostante l'infrazione della norma stilistica, il poeta non tradisce l'ispirazione poetica e la tendenza meditativa che è propria di questo componimento. Il primo in particolare, descrive con brevità e sintesi un paesaggio privo di qualunque connotazione geografica o temporale. In ciò si adatta perfettamente allo stile dello haiku. Le seguenti composizioni sono permeate di una riflessività filosofeggiante che sembra digradare in un pessimismo, o forse sarebbe più opportuno dire in un fatalismo, di fondo, che non abbandona mai i poeti di questa generazione. Già nel secondo haiku emerge la figura paterna, e il confronto genitore figlio; è un confronto a due, e in quell'assenza del terzo elemento della famiglia, la madre, si scorge un senso di perdita che forse spiega anche l'odore di solitudine che come una scia emana dal padre nella lirica precedente. Ma la solitudine sembra popolare queste liriche, non solo dove essa è apertamente evocata (il quarto e l'ottavo haiku), ma anche nel volare non udito della mosca nel terzo haiku. Dal punto di vista stilistico, come già notato non vengono rispettate le norme metriche dello haiku, e neppure lo si adatta ad una qualche forma particolare della metrica sillabotonica. È possibile notare in alcuni haiku assonanze che, creando un legame fonetico tra le parole, ne rafforzano il valore semantico. Il primo haiku, ad esempio, è caratterizzato da una presenza significativa di "в" che anticipano l'immagine dell'acqua resa esplicita in "воду", ultima parola del terzo verso. Il terzo haiku invece si distingue per la ripetizione di "ш" e "щ",

ma anche di “с”. Nel quarto haiku, oltre all’assonanza di “высказанная вслух”, nei due versi successivi troviamo anche una frequente ripetizione di “с” e di “д”.

Altro personaggio di spicco della letteratura uzbeka contemporanea è **Sabit Madaliev**. Nato nel 1949 a Džambul, si è trasferito prima a Taškent e poi a Mosca, dove ha vissuto dal 1972 al ’90; in quell’anno è rientrato a Taškent, città nella quale vive tuttora. La sua importanza nella cultura russa è dimostrata anche dall’aver diretto tra il ’91 e il ’96 la rivista “Звезда Востока”, attorno alla quale si è concentrata l’attività del gruppo di Fergana che proprio in quegli anni ha visto la sua massima fioritura. Pur essendo la sua produzione esclusivamente in lingua russa, la tradizione che essa sottende è ben più vasta, e si fonda sulla cultura sia popolare sia classica dell’Asia centrale; il riflesso di questa tradizione e l’influsso del mondo centroasiatico nella sua opera sono assolutamente indiscutibili. Ecco quali sono le impressioni di Janyšev a tal proposito:

Поэт-суфий Мадалиев пишет по-русски так, словно моделирует совершенно новые для себя времена из имеющегося под рукой, веками настаиваемого на кизяке и самане, на солнечной пыли, выбитой из дедовских курпачей, материала. А выходит так, будто узбекская поэзия переведена на современный русский язык узбеком, изучавшим историю-теорию русской — и мировой — литературы в литинституте им. А.М. Горького. И совсем не важно, что в Мадалиевском случае — фактически — так все и обстоит. Потому что вопрос о том, кто человек по своей национальной принадлежности, имеет значение второстепенное.²²⁷

Il punto di vista offerto da Janyšev è confermato da E. A. Karimov e M. S. Kostantinova, i quali sostengono che “Русский, русскоязычный советский художник, С. Мадалиев остается узбекским поэтом”²²⁸.

²²⁷ Анор – Гранат, *Современная поэзия в Узбекистане*, op. cit., 2009, p. 19.

²²⁸ Э. А. Каримов, М.С. Костантинова, *Русскоязычная поэзия Узбекистана на современном этапе*, op. cit., p. 76.

синюшный день
и слякоть,
лишь через тридцать лет
мне привелось
заплакать...²²⁹

Il ritmo prevalente di questa lirica, nella quale sono tuttavia presenti alcune irregolarità, è quello del giambo a sei piedi, con due giambi a cinque piedi rispettivamente ai versi 2 e 3; le rime sono *abbacdcdec*, ma ricorrono anche rime interne, come quella fra “дрожь” e “дождь” ai versi 8 e 9 (le due parole graficamente sono simmetriche nel testo), e la rima identica ai versi 5 e 9. Dal punto di vista stilistico possiamo evidenziare una notevole cura da parte dell'autore per gli effetti fonetici, con frequenti allitterazioni e assonanze. I primi tre versi sono significativi. Nel verso 1 si può vedere l'assonanza tra “всхлипы” e “возгласы”, con la ripetizione di “в”, “ы” e “л”. Al verso 2 notiamo invece una ripetizione di “с/з” e “р”, mentre al verso 3 abbiamo una ripetizione di “л” nelle tre parole centrali, separate dalle cesure, anticipate e chiuse da due monosillabi. Sono presenti anche assonanze a base vocalica, come al verso 4 la cui nota vocalica dominante è “о” (a mio parere tale sonorità domina l'intera lirica), che ritorna nel verso 7, accompagnata da “е” che caratterizza le due parole che precedono la cesura.

Dal punto di vista tematico ho ritenuto fondamentale riportare questi versi, non solo per il loro valore stilistico e per il loro essere rappresentativi della poetica dell'autore, ma anche perché l'elaborazione del lutto, e il ricordo di un membro della famiglia defunto è una tematica che abbiamo già visto in Janyšev (anche lì è il nonno ad essere ricordato, ma vedremo in seguito che egli compone un'importante lirica in memoria della nonna, Abi) e in Koelet. Tuttavia è opportuno notare una significativa differenza tra l'approccio della Taškola a questa tematica così intima e quello dei poeti ospiti di questa raccolta. Nella Taškola quasi mai il lamento in morte di una persona cara è esplicito: esso avviene attraverso l'evocazione di ricordi legati al familiare,

²²⁹ *Малый Шелковый Путь - III*, op. cit., pp. 243-144.

che riportano il lettore indietro nel tempo, e la persona cara al poeta viene descritta come ancora in vita. Sono solitamente i dettagli e la tonalità della lirica a farci comprendere la natura reale del componimento. Nei membri della Scuola di Fergana, invece, la morte è un elemento presente in modo concreto (si pensi alla lirica di Koelet). Il ricordo del poeta è sempre un ricordo di adulto, e mai, come avviene per i taškol'niki, un rivivere il passato con gli occhi di bambino. Non deve trarre in inganno quel “Я помню” al verso 1: la distanza tra il poeta adulto e il passato è rimarcata dal verso finale:

лишь через тридцать лет
мне привелось
заплакать...

Si tratta dunque di una rielaborazione cosciente ed adulta del lutto.

Come si può notare non vi è nulla che lasci intuire la collocazione dell'evento, elemento quasi imprescindibile laddove emergano ricordi dell'infanzia per i membri della Scuola di Taškent. L'anonimato del paesaggio tuttavia non è una caratteristica di Madaliev, che tendenzialmente colloca la propria lirica nell'ambiente centroasiatico, nei confronti del quale dimostra familiarità. Affermano E. A. Karimov e M. S. Konstantinova: “У С. Мадалиева ощущение среды – это ощущение земли, просто земли Азии – глинянной, песчанной, выжженной, но прежде всего – вечной.”²³⁰

Anche in liriche più riflessive, che hanno il loro nucleo tematico nell'essere umano, il paesaggio emerge per sottolineare la sfera emotiva della lirica. Il testo che segue è a mio parere rappresentativo di questo atteggiamento:

Беспечный ветер наметал песок
на улицы пустынные,
шары
сухой травы и перекасти-поля

²³⁰ Э. А. Каримов, М.С. Костантинова, *Русскоязычная поэзия Узбекистана на современном этапе*, op. cit., p. 30.

бесцельно перекатывались,
солнце,
величественно уходило солнце
за горизонт.
Безмолвствовал кишлак.

Мальш, похожий на меня,
у дома
сидел сосредоточенный и тихий
и хмурился,
как взрослый,
но увидев
меня, он улыбнулся
и исчез
за низкою калиткой,
где над нею,
у входа в дом,
висели на воротах
двух жертвенных баранов черепа.

Присев у самовара,
чуть ссутулясь,
и крепко сжав беззубый рот,
старуха

внимательно прислушивалась к музыке
и пенью закипающей воды.
Все было так же сотни лет назад –
Я уходил из дома,
плыл песок,
за подворотней пес скулил печально,
мальш чертил
фигурки на земле,
и думала о вечности старуха.

Все будет так –

я вновь уйду из дома,
все так же будет самовар кипеть,
и, утомившись ждать меня,
ребенок
однажды,
повзрослев,
уйдет из дома.²³¹

La lirica è costituita di ventisei giambi e cinque piedi non rimati. Ciò che mi preme evidenziare in questi versi è la tematica espressa dal poeta e la sua rappresentazione iconografica.

Il vento, la sabbia, che appare non solo al verso 1, ma ritorna anche al verso 19, dove il poeta tira le fila del testo che precede, e l'utilizzo del termine "кишлак", non lasciano dubbi sulla natura del territorio al quale si fa riferimento. A dominare il testo sono l'opposizione tra il bambino (figlio del poeta, si deduce dalla somiglianza alla quale si allude al verso 7) e la vecchietta, lo scorrere del tempo, inevitabile, costante ed immutabile, il concetto di casa, che, si noti, è anch'essa "orientale" come il paesaggio nel quale è inserita (come denunciano i teschi di montone appesi all'ingresso, versi 12 e 13). È opportuno notare la posizione dei vocaboli che indicano questi concetti: "старуха" è sempre in posizione finale di verso (versi 15 e 22); "мальш" è sempre ad inizio verso (verso 7 e 21), mentre "ребенок" è presente un'unica volta a fine verso, e come unica parola dopo una cesura (verso 25); "дом" appare o prima di una cesura (verso 19), oppure, più comunemente, a fine verso (7, 23 e 26). Ai versi 23 e 26 inoltre essa sembra "abbracciare" graficamente "ребенок", quasi a rappresentare la protezione offerta al bambino dalla casa (è tuttavia opportuno notare che, dal punto di vista contenutistico, l'ultimo verso esprime il concetto opposto, dell'abbandono della casa da parte del bambino divenuto adulto); infine anche "песок" e "кишлак" occupano una posizione finale nel verso.

²³¹ *Малый Шелковый Путь - III*, op. cit., pp. 144-145.

Il testo esprime un senso di inevitabilità nel distacco dalle proprie radici che questi poeti hanno sperimentato, non solo nella sua variante più abituale, l'allontanamento dalla famiglia che avviene in età adulta, ma anche come una sorta di esilio dalla propria terra. Lo scorrere del tempo è inarrestabile ed accettato con rassegnazione (vi è sempre una profonda dignità e serenità negli anziani che incarnano questo concetto nelle liriche di questi poeti); i versi conclusivi, con la loro costruzione simmetrica, permettono all'autore di sintetizzare questa sua meditazione:

Все будет так –

я вновь уйду из дома,

все так же будет самовар кипеть,

и, утомившись ждать меня,

ребенок

однажды,

повзрослев,

уйдет из дома.²³²

Questa lirica celebra i legami familiari e la casa come luogo di ritorno e protezione e come simbolo di patria e appartenenza, ma d'altro canto confessa anche l'inevitabile distacco dalle proprie origini che il destino ha imposto al poeta.

Altre allusioni al paesaggio centroasiatico si ritrovano in «*На высохших листьях стынут*»²³³, nel cui testo l'immagine dei meloni, frutto tipico della regione, si accompagna a note cromatiche calde, gialle e “огненно-рыжие”, simili a quelle che ritroviamo in Janyšev e in *Баллада о первом снеге*²³⁴, nella quale non solo appaiono gli “арбузы” altro frutto simbolo di questa terra, ma i versi finali non lasciano dubbi sulla collocazione di questa lirica, dominata da immagini nevose e fredde:

Светло

и тихо в декабре в Ташкенте

²³² Ivi, p. 145. Le sottolineature sono mie (n. d. A.)

²³³ Ivi, p. 147.

²³⁴ Ivi, pp. 148-150.

от снега²³⁵

La tendenza a costruzioni chiastiche e a creare parallelismi (e quindi una cura particolare per la struttura del verso) è evidente anche in altre due liriche, delle quali riportiamo solo i versi stilisticamente rilevanti; la prima lirica in questione è *Разлука*, nella quale i versi finali costituiscono un rimando al distico iniziale:

“После разлуки долгой, как метель,
злой, как метель,
и жгучей,
как метель,”

ritorna in posizione finale:

“разлуки новой,
долгой,
как метель,
злой, как метель,
и жгучей,
как метель.”

Ma questa struttura è presente anche in *Во сне я плакал*²³⁶:

дверь за собою закрыла сестра
и больше не возвращалась

маму я проводил до дверей
и больше ее не видел

дверь за собою прикрыл отец
и больше не постучался”

²³⁵ Ivi, p. 150.

²³⁶ Ivi, p. 151. Le sottolineature sono mie (n. d. A.).

L'immagine della parola come di una bussola per viaggiare in paesi lontani, e del cielo come di un copricapo che li protegge, ma che si può cambiare, è simbolico della loro condizione itinerante e del continuo mutamento al quale sono costretti.

Un'ultima osservazione: come già detto alla fine degli anni Novanta l'attenzione del poeta si sposta sulla tradizione letteraria centroasiatica. Nel 1999 viene pubblicata la raccolta *Рубаи*²³⁸, della quale, in questo almanacco, sono inseriti alcuni estratti. Il poeta rispetta lo schema di rime del rubai (*aaba*, più di rado *aaaa*), adattandovi il giambo a cinque piedi e in un solo caso l'anapesto a quattro piedi. Le liriche adottano la tonalità riflessiva del rubai, con brevi descrizioni evocative e meditazioni sull'amore e sull'esistenza. Propongo in questa sede, a conclusione dell'analisi dell'opera di Madaliev, due rubai che mi paiono sintetizzare le tematiche viste nelle liriche precedenti, dalla malinconia al senso di distacco dalla propria terra, che si riflette nei dettagli delle liriche:

²³⁸ È opportuno precisare che Madaliev pubblicherà nel 2003 un secondo volume di rubai, dal titolo *Окликнула душу печаль* (Институт Открытое Общество – Узбекистан, 2003). Interessanti osservazioni relative al rubai in Madaliev e alla sua capacità di rielaborare il canone classico e la tradizione di Omar Khayyām sono proposte da Abdullaev: “Другой путь сплавления стилей можно найти в рубаи ташкентского поэта Сабита Мадалиева. Хотя Мадалиев следует и количеству стихотворных строк традиционных рубаи, и типу их рифмовки, однако уже на этом, формальном уровне, заметно отступление от канона:

День был обычным, как песню забытую,
жизнь вспоминал я, дождями залитую.
А ночью окликнула душу печаль
и плакал я, встав на молитву.

Или:

В траве высокой, ноги подбрав,
сидел в раздумье я, и выше трав
печаль моя под сердцем колыхалась,
горча слезою терпкой на губах.

Рифма в четвертой строке предельно “ослаблена” по отношению к рифме первых двух строк, повторяя их как глухое, удаляющееся эхо, без энергичного замыкания консонансной рифмой, свойственного классическим образцам жанра. Отсутствуют в рубаи Мадалиева и глагольные рифмы, столь частые для рубаи поэтов прошлого.

Еще сильнее отступает он от символического строя традиционных рубаи. Исчезает мотив вина и опьянения. Несмотря на частые обращения к любимой, читатель будет напрасно ожидать хотя бы беглого реестра ее прелестей. Все, что мы узнаем о ней: “мерцанье бабочки”. Никаких соловьев, роз; никаких виночерпиев. При этом из рубаи Мадалиева уходит тема радостного экстаза-опьянения. Экстаз героя рубаи — не дионисийский, а слезный, покаянный. Монашеский — если допустимо применить к произведениям поэта-мусульманина этот христианский эпитет.

В этом, кстати, рубаи Мадалиева отличаются от большинства ориентальных стилизаций современных поэтов, в которых эксплуатируется именно восточная экзотика. (Е. Абдуллаев, *Стилизация или многоязычие*, «Арион», №1, 2007, p. 69)

Сижу я у остывшего тандыра –
под этим небом холодно и сирое, -
впустил я в душу позднюю любовь,
а оказалось, все печали мира.

Две жизни прожил я на берегу.
Здесь снег не выпадал – теперь я в снегу.
Пытаюсь вспомнить старцев имена
из детства моего и – не могу.²³⁹

La Scuola Poetica di Taškent

In questo terzo numero dell'almanacco *MŠP* la Scuola di Taškent è rappresentata dai suoi tre fondatori e da una poetessa molto vicina al nucleo della Taškola, Mila Jakovleva, già apparsa nel secondo volume. Anche i rappresentanti di questa corrente sono divisi equamente nelle due sezioni dedicate all'antologia. Nella prima parte dell'antologia sono Vadim Muratchanov e Suchbat Aflatuni ad intervallare i membri della Scuola di Fergana; sebbene il contributo dei poeti più giovani sia quantitativamente inferiore rispetto a quello dei fergancy, le liriche da essi proposte dimostrano una crescente maturità e consapevolezza, non solo della loro qualità di poeti, ma anche dell'evoluzione del mondo che li circonda. Tale apertura nei confronti della realtà, anche sociopolitica, è più evidente proprio in Muratchanov e Aflatuni.

Inizierò la mia analisi da Vadim Muratchanov, e da una lirica, *Слово*, che mi permette di sottolineare come sia cresciuta la sua personalità artistica e come si vada in lui sviluppando una maggiore consapevolezza del suo essere poeta. Come si è già puntualizzato l'interesse per la parola è un termine di confronto fondamentale per dei poeti che si vedano costretti a vivere una dicotomia tra l'espressione linguistica che naturalmente corrisponderebbe alla loro appartenenza nazionale (lingua uzbeka come

²³⁹ *Малый Шелковый Путь - III*, op. cit., p. 152.

manifestazione dell'appartenenza alla nazione uzbeka), e la lingua madre capitata loro in sorte (russo). Il testo della lirica ci permetterà di approfondire questa tematica:

Слово

Вся комната в тиши и равновесьи.
И шторы на окне сквозь пальцы
в нее просеивают свет.
На полках — книги. В них — миры звучаний.
У каждого звучанья — свой предмет.

И только мной придуманное слово
себе никак приюта не найдет
и в комнате живет бессонным эхом.

Я кисточку с работы принесу,
я раздобуду гвозди и рубанок:
я должен для него построить дом.²⁴⁰

In questa lirica, composta di una cinquina e due terzine, il ritmo dominante è quello del giambo a cinque piedi (anche se in due casi, i versi 2 e 3, abbiamo giambi a quattro piedi), con un'anomalia al secondo emistichio del verso 4 che altera l'equilibrio ritmico del verso; non sono presenti rime, se non tra il verso 3 e il verso 5. La scena che il poeta descrive è una scena quotidiana, una stanza immersa nel silenzio, nella quale la luce entra setacciata dalle tende alle finestre come tra le dita di una mano.

Questi primi tre versi descrittivi sono seguiti da un distico carico di significato (sebbene non vi siano scelte grafiche a marcare questa suddivisione essa è evidente grazie alla coincidenza tra l'aspetto semantico e quello sintattico):

²⁴⁰ Ivi, pp. 18-19.

На полках — книги. В них — миры звучаний.

У каждого звучанья — свой предмет.

Fondamentale è qui l'idea della Parola che il verso presuppone. La parola è “звучание” che indica al contempo suono e significato; la parola intesa come suono, e in tal senso interpretata anche nella sua valenza quasi magica, è un concetto che abbiamo già visto espresso dai poeti della Taškola, per i quali la musica è un elemento formativo importantissimo²⁴¹. La parola vive di vita propria, una volta pensata dal poeta, e riecheggia, senza posa, nella stanza. L'ultima terzina è di certo la più significativa della lirica. Non a caso, a mio avviso, tutti gli effetti fonetici più rilevanti della lirica sono concentrati qui; è possibile infatti in questi tre versi vedere delle assonanze, soprattutto nella ripetizione di “с” al verso 9 e di “д” al verso 10 e 11, nonché l'accostamento tra “б” e “у” in “раздобуду” e “рубанок” (per giunta in posizione speculare). I versi che compongono quest'ultima strofa sono aperti dal pronome di prima persona “Я” che sottolinea la presa di posizione del poeta, il quale, con gli strumenti di lavoro di un artigiano, deve costruire una casa per quella parola, darle forma, con arte e maestria²⁴².

²⁴¹ Mi pare opportuno, in relazione a questo tema, aggiungere che Muratchanov ha composto una serie di liriche di ispirate alla musica contemporanea, *Вариации на темы рока* (in: В.Муратханов, *Испытание водой*, “Воймега», Москва, 2010, pp. 29-33).

²⁴² In questa immagine del poeta artigiano si può riconoscere un nesso con il parallelismo poesia – scultura già visto in Koelet, ma questo approccio alla materia poetica è rintracciabile anche in Janyšev:

Ось

Жене, Вадюше, Славику

Построй Мне дом, — сказало Слово. —
Мне холодно, твои сердца
не слишком твердая основа
для речетворного сырца.

Есть сруб, фундамент, рядом груша,
топчан дощатый, виноград...
Но не очерчена окружность,
за коей глухота и смрад.

(Душа ж до той поры без дому,
пока сама и не при Мне.
Она ведь — что? Слоистый омут...
Но Мое Царствие мутней.)

Приделай крышу Мне, заслонку
подвиль в мигающей печи,

La poesia non è un mestiere fatto di sola tecnica, è un essere vivo, come le parole, e circondato di un'aura mistico-magica, per esprimere la quale il poeta deve però consacrarsi alla sua creazione con tenacia e costanza, e dare forma, con gli strumenti più appropriati, all'idea che vuole esprimere. La poesia, seppur viva, non è un'entità estranea al poeta, che ad esso giunga per illuminazione: essa è e resta “мно́й придуманное слово”, qualcosa di pensato dall'autore.

Passiamo ora ad una seconda lirica, che per titolo e tematica, non può non ricordare l'omonimo componimento di S. Madaliev:

Родина

Когда покой — тогда, слепя
улыбками, глядит с плакатов.
Дает рассматривать себя,
изображенную на картах.

Когда ж под вспышками в ночи
душа к отправке не готова —
то черной птичкой прокричит
с верхушки тополя родного.²⁴³

Dal punto di vista stilistico siamo di fronte ad un giambo a quattro piedi, con rime alterne. Nel verso vi sono assonanze e parallelismi, sebbene non evidenti, che avrò modo di evidenziare nel corso dell'analisi, poiché la loro

наладь в окно бычачью пленку
и трещинки все завощи.

А за оградой — будь что будет.
Туда и тропки проложить
сквозь мальву не опасно, буде
есть дом, все прочее — кажись.

Душа ведь — маятник. Сколь сильно б
ни повело (иже еси!..),
обратно с точностью до “си—ля”
ее отдаст — вокруг Оси.

[С. Янышев, *Ось*, «Новая Юность», №4(49), 2001, p. 172]

²⁴³ *Малый Шелковый Путь - III*, op. cit., p.18.

presenza è funzionale, in questo caso, non tanto a rafforzare l'impatto stilistico dei versi, ma a costruire dei nessi semantici.

In primo luogo possiamo notare che la patria qui non costituisce un oggetto al quale professare fedeltà o da celebrare. Essa è vista con uno sguardo lucido e triste, che spicca per la sua capacità di ricreare, con pochi, sintetici dettagli, il dramma di un intero mondo culturale. Resta inoltre in dubbio se la patria sia per Muratchanov quella uzbeka o quella russa²⁴⁴. L'allusione ai manifesti, al verso 2, dai quali essa abbaglia i suoi cittadini in tempi di pace, nonché l'allusione alle mappe nelle quali essa si lascia guardare (a causa della sua vastità) alla fine del verso 4, farebbero pensare alla Russia, se non fosse che, vista la dominazione sovietica, i manifesti erano prassi comune anche in Asia centrale e le mappe potrebbero essere un riferimento anche alla suddivisione dell'Asia avvenuta ad opera dei russi quasi esclusivamente a tavolino, senza rispetto per la permeabilità e la mobilità dei confini culturali ed etnici. La posizione di “плакатов” e “картах” è inoltre parallela (notiamo il ritorno di “к” e “т”), e pone le due parole in evidenza. Un parallelismo molto forte ed ottenuto attraverso un'opposizione semantica, è quello che lega il verso 1 al verso 5, il primo della seconda quartina. Se nel verso 1 infatti la patria “abbaglia”, in tempo di “pace”, nel verso 5 a dominare la scena sono esplosioni notturne. Qui il riferimento è quasi di certo alle tensioni che coinvolgono le regioni periferiche della Russia dopo il crollo dell'Unione Sovietica, che hanno portato allo scoppio di vere e

²⁴⁴ L'evoluzione del concetto di patria è interessante in questi poeti. È in effetti evidente che essa assume connotati sempre più palesemente centrasiatrici con il trascorrere del tempo, come se la lontananza portasse questi autori a ribadire la loro fedeltà alla terra natale. Tuttavia questo processo non porta ad una idealizzazione della patria perduta. Essa non è un luogo paradisiaco custodito nel ricordo; non notiamo in questi poeti forme di conflittualità legate alla definizione della loro appartenenza ad un luogo, ma sono talora presenti espressioni di sofferenza legate alla sua perdita. In Muratchanov questa sofferenza si esprime nell'immagine della terra che lo segue ovunque, quasi che il ricordo fosse una persecuzione soffocante, talmente bruciante da suscitare l'astio del poeta:

Открыл однажды в глубине пустынь
я эту землю в зелени неяркой.
И корни неожиданно пустил
в сухую почву погруженный якорь.

С тех пор, в какие ни бегу края —
хребтами горными, безлюдной степью, —
неласковая родина моя
сжимает горло неослабной цепью.

(В. Муратханов, *В границах высыхающего моря. Стихи*, «Дружба Народов», №11, 2007, p. 127)

proprie guerre. Ed è allora, mentre l'anima non è pronta alla dipartita, che un uccello nero grida (non canta) dalla cima di un pioppo familiare, natio. In questa seconda quartina possiamo notare che i centri semantici, le parole che il poeta carica di significato simbolico, non sono generalmente collocati in prima o in ultima posizione, ma sono centrali, e sono legati da assonanze: “вспышками”, “отправке”, “птичкой”, “тополя”; in tutti e quattro è presente la “п”; nei primi tre essa è accompagnata da “к” (nella variante “шк”-“чк” nel primo e nel terzo); negli ultimi tre ritroviamo “т”.

Anche la lirica *Узник*²⁴⁵ offre interessanti spunti di analisi e spicca per l'uso fatto da Muratchanov della lingua uzbeka:

Раз за разом доверяясь
подводящей его интуиции,
выбирает в толпе собеседника:
«Анака, кечирасиз..»

сынферганазаболелтелеграммаприслал
деньгинетнабилетбирьюзсумилтимос... –

не дослушав, лицо отворачивают.

Год за годом плывет он
навстречу людскому потоку,
моргая красными веками.

Вот еще каких-нибудь сто суммов –
и сложится наконец искомая сумма
на заветный билет в Фергану,
где сын на больничной койке томится
и в пыльное смотрит окно.

Но вновь застаёт его утро
на «Фаргона йули»,
в дразнящей близости от автостанции.

²⁴⁵ *Малый Шелковый Путь - III*, op. cit., p. 20.

Недавно, впервые за много лет,
я прошел сквозь него, не замедлив шага –
он растерянно моргал за спиной,
вечный узник Ташкента,
кровоточащий сбивчивым монологом.

Questa lirica è di certo tra le più complesse della selezione proposta da Muratchanov. Dal punto di vista metrico la lirica è composta in versi liberi²⁴⁶. I versi non sono rimati, ma mi sembra fondamentale evidenziare (in questo caso in senso letterale, poiché credo che una loro visualizzazione nel verso potrà rendere più palese la ricerca di effetti fonetici compiuta dall'autore) le frequenti assonanze presenti nel testo.

Esse si notano sin dal primo verso e non solo collegano le parole dello stesso verso tra di loro, ma proseguono nel verso successivo, legato al primo da un enjambement:

Раз за разом доверяясь
подводящей его интуиции,

Anche nel distico che segue la prima strofa, caratterizzato dalla totale assenza di separazione tra le parole (notiamo inoltre che dopo la sesta sillaba del secondo verso è impossibile discernere il significato poiché anche qui, come alla fine della prima strofa, si passa all'uzbeko), vi è il ricorso a interessanti effetti stilistici. In primo luogo possiamo notare che, pur nella totale assenza di suddivisione tra i vocaboli, vi è una sorta di cesura interna che coincide con la divisione sintattica ed è marcata dalla rima (nel secondo verso credo si possa individuare una seconda cesura che isola la parte finale del verso):

Сынферганазабодед | телеграммаприслад

²⁴⁶ È possibile individuare, in alcuni versi, dei ritmi predominanti che tuttavia variano di verso in verso; alcuni esempi: il primo verso è di certo un trocheo, mentre i versi 2 e 3 sono anapesti; il verso 5 è invece un dattilo, con la caduta delle ultime due sillabe atone; il verso 7 è un anapesto, il 9 un giambo e il verso 11 un trocheo.

Деньгинет | набилет | бирьюзсумилтимос... –

Inoltre possiamo vedere nel primo verso la ripetizione della “л” che ricorre ben cinque volte.

Altre assonanze si possono trovare più oltre nel testo. Al verso 18 abbiamo la ripetizione di “з/с” e “т”:

в дразнящей близости от автостанции.

Infine le più interessanti assonanze si trovano nell’ultima strofa: al verso 20 abbiamo una distribuzione speculare dei suoni consonantici ripetuti (con l’eccezione di “л” la cui posizione viola la norma; per evidenziare questa anomalia ho scelto una diversa forma di segnalazione grafica):

я прошел сквозь него, не замедлив шага –

Altrettanto interessante l’ultimo verso nel quale possiamo vedere una ripetizione di “м” che ricorre tre volte nelle ultime cinque sillabe del verso.

Dal punto di viste tematico possiamo innanzitutto sottolineare come nella poesia di Muratchanov emerga un elemento importante, sia per la Scuola di Fergana, sia per quella di Taškent: la presenza dell’essere umano nel paesaggio. Qui si tratta di un paesaggio urbano, ma l’effetto che il poeta ottiene non varia: la persona reale, il cittadino centroasiatico che popola questi versi, permette al poeta di vivificarli, evitando il rischio di trasformare i dettagli orientali, siano essi un elemento linguistico o paesaggistico, in elementi scenici. Qui lo possiamo osservare notando che le “intromissioni” della lingua uzbeka non risultano affatto tali: non è un qualcosa di aggiuntivo, adottato dal poeta per il suo carattere esotico, ma un elemento imprescindibile della storia che il poeta ci narra. Afferma Janyšev in relazione all’interazione tra la lingua russa e quella uzbeka nella vita di questi poeti:

В стихах это стремление выражается на многих уровнях языка — точнее, межъязыкового сообщения. На лексическом, на синтаксическом, на грамматическом, на семантическом, на логическом... Выявление всех

межъязыковых связей и сдвигов требует отдельного аналитического исследования.

Ed aggiunge in relazione alla lirica di Muratchanov qui analizzata:

Таково начало стихотворения Вадима Муратханова “Узник”. Здесь автор, как видим, не только смешивает до полного неразличения русские и узбекские слова, но и стилизует косноязычие героя, кое-как владеющего так и не ставшим ему родным языком и потому напрочь игнорирующего русские падежи.

Налицо явление, возникшее на постсоветском пространстве и уже поименованное социологами как “пиджин-рашен”²⁴⁷.

Il fatto che quelle poche parole non siano comprensibili al lettore non toglie nulla al testo: proprio nella loro inintelligibilità riescono a riprodurre il balbettare di questo eterno prigioniero della città, che per lo più resta inascoltato dai passanti. Ed ecco che emerge un ulteriore elemento tematico: l’opposizione Taškent – Fergana. L’esistenza di questi due poli è stata interpretata da alcuni critici come una vera e propria rivalità, come se i poeti della Scuola di Taškent rivendicassero l’appartenenza all’ambiente urbano in opposizione alla realtà rurale della valle di Fergana, e come se ciò, per di più, fosse fondamento per la rivendicazione di un’autonomia creativa da parte della generazione più giovane. Nulla di più artefatto, a mio parere: la valle di Fergana è un elemento importante per il poeta uzbeko, perché carico di significati nell’immaginario artistico di chi è nato e cresciuto in quella nazione. Fergana e il suo bagaglio di immagini costituiscono un termine di confronto con il quale il poeta deve relazionarsi, come deve fare con ogni fonte di ispirazione dalla quale voglia trarre spunti positivi e non solo una cieca imitazione. Ecco il perché di questo confronto, di questi rimandi a questo mondo e alla sua scuola poetica. Ciò che davvero ha significato per il poeta è la terra, nel suo senso più elementare, il legame con la “почва”. Afferma E. Abdullaev a proposito del legame di Muratchanov con la terra:

²⁴⁷ С. Янышев, *Малый шелковый путь русской поэзии*, «Арион», №2, 2005, p. 33. Tale tendenza a intrecciare liberamente le due lingue nel tentativo di riprodurre l’interrelazione tra i due medium culturali che naturalmente si sviluppa nella parlata delle regioni sottoposte ad un controllo coloniale, nel corso degli anni diverrà persino più spiccata (si confronti, ad esempio, *Поэма ветвящегося лета* [«Новая Юность», №5 (86), 2008, pp. 150-156]).

Что, пожалуй, спасает мир “Ветвящегося лета” от превращения в световую галлюцинацию, мираж — это *ощущение почвы*. Материальность мира лирический герой ощущает не зрением, даже не прикосновением руки, а — почти всегда — ступнями ног.²⁴⁸

Estremamente interessante è anche l’opera proposta da **Suchbat Aflatuni**, che ci riporta ad alcune considerazioni già proposte per Muratchanov. Nel poema *Рустам; Деревья*²⁴⁹, composto di cinque parti ognuna di 36 versi, l’autore si distacca dal suo abituale approccio, abbandonando la rievocazione storica e filosofica, ed immergendosi nel reale. Per meglio comprendere la natura e l’organizzazione interna dei versi propongo qui di seguito il testo della lirica nella sua totalità:

Рустам; Деревья

(1)

*«Хворостники (зачеркнуто), подкрашенная глиною вода,
сутулая фигурка в камышах, в кустарнике,
чапан, в руке – какой-то жезл.
Наверное, тот жезл и привлек
мое рассеянное ветром внимание.
Что был за жезл, я не понял, но обладателя узнал».*

Четвертый кофе на столе,
Бычки в казенном хрустале,
Странноприимная вокзальность
Дешевый шик, плодящий зависть
Нахальных клерков и калек, -
Что, впрочем, им еще осталось...

Гостиничный клоповый шик;
Осталось мне шуршанье шин
За стрельчатым окном по снегу;

²⁴⁸ Е. Абдуллаев, *Праздник невидимок*, «Дружба Народов», №6, 2008, p. 212.

²⁴⁹ *Малый Шелковый Путь - III*, op. cit., pp. 26-31.

Холодный следователь с среду,
Неуличение во лжи,
Неравносильное побегу...

Побегу... «Что ему Гекуба?»
Нисто, подобие суккуба,
Чье место в красной книге сна;
Ни друг, ни недруг, не жена,
Ни друг жены, ни недруг друга –
Но плотью ставшая вина.

И мне воздастся сединой
И ржавой утренней слюной
И желтым зеркалом в прихожей,
Где, на вчерашнего похожий,
В зеркальной слизи ледяной
Слежу за отраженьем кожи.

Смешно и страшно ждать среды,
Когда замазаны следы
И позабыто преступленье,
Когда сегодня воскресенье,
И нет судьбы, одни суды
Злопамятности над забвеньем.

(2)
Ты, память, вечно молода,
Раз изменяешь без стыда
Едва стареющим мужчинам;
Тебе напрасно кофеином
И никотином угождал –
Не вспомнил даже половины.

Но половина – даже та,
Что пролилась на пол-листа
Кудрявым почерком гурмана,

Востоковед, кофемана –
Она натужна и пуста,
Хотя, казалось – долгожданна.

Порвать? Еще раз перечесть?
Какую ей придумать мечь,
Моей неверной Мнемозине;
Что дремлет в мусорной корзине,
Где мое прошлое – как есть,
Где ей прибраться бы, разине, –

И написать на пол листа:
«Я знал, его зовут Рустам».
Я – знал? Но что такое знанье?
Увы, не сила, и не знамя,
Едва вступаешь в те места,
Где стены вымыты слезами...

Начнем с конца. «Убийство века».
Скорее, «года» - это верно;
Еще тончей – «убийство дня»:
Был день убитым у меня,
И будет вновь убитым в среду, -
Повесткой к терням и теням.

Да, «взрыв на кладбище», «теракт».
Я сострадал в телеэкран,
Минуты три, пока программа
Не обнаружила Рустама...
«Я знал, его зовут Рустам»;
Я знал. Как эксперт по исламу.

(3)
Четвертый кофе. Пятый час;
Как время медленно у нас! –
И как поспешно правосудье;

Был человек, и *быть* не будет –
Ему дадут свершит намаз...
А мне – припомнить «всё по сути».

Зачем он мне писал письмо,
Зачем оставил на трюмо,
Среди конспектов Сеид Кутба?
Зачем не сжег, как жег в то утро
Стихи и прочее дерьмо? –
Теперь цитируют прелюдно:

«Учитель, я пришел туда,
куда вела тропа стыда,
куда влекло твое ученье;
ты научил бояться лени –
смерть тоже требует труда;
меня укроет от презренья
твоя, учитель, борода».

Но все как раз наоборот:
Начнем с того – я безбород...
Хотя три дня уже не брился,
Когда сюда переселился
Из дома, где всегда народ,
Смесь состраданья с любопытством.

Но это их была идея,
Чтоб заселится на неделю
В один из лучших номеров,
Попить боржом, покушать плов,
И выдать мемуар на тему...
«Рустам, деревья и любовь».

Да, заголовок странноват,
Как лампочка в двенадцать ватт –
Он ничего не освещает, -

С бюрократической печалью
На это в среду поглядят...
«Был мокрый день. Я шел к себе, случайно

(4)

взглянул на реку. Хворостники тала, подкрашенная глиною вода,
сутулая фигурка в камышах, в кустарнике, чапан, в руке – какой-то жезл.
Наверное, тот жезл и привлек мое рассеянное ветром внимание.
Что был за жезл, я не понял, но обладателя узнал. Рустам.
Я знал, его зовут Рустам – четыре года до того
я репетировал его по арабскому (“способный ученик” – *зачеркнуто*)

для поступления – куда-то. Занятия наши – тоже описать? –
дежурный том Халидова; согласные; солнечные; лунные; “следите за
правописанием”;
порой я увлекался, начинал рассказывать о свойствах букв: о “нун”,
изогнутом, как спина меджуна, об “алифе”... О лени?
О ней не говорил; так, пару раз журил за недоделанный урок.
Арабскую вязь он, похоже, воспринял, как откровенье.

После трех месяцев занятий он исчез. Я иногда встречал его – он жил
недалеко;
с какой-то остервенелой вежливостью со мной здоровался,
но причину своего ухода не объяснял. Я же не спрашивал:
учеников у меня было, хоть отбавляй, но городу я ездил только на такси.
Нет, странностей я в нем не замечал – мы все странны в семнадцать;
Религиозен?

Он как-то раз принес на занятие свой стих, где повторялась рифма на
“Творец”:
конец – сердце – скворец – тра-та-та-тец и проч.
и он сидел, как все начинающие графоманы при первой критике –
словно я пред ним святотатствовал.
[...]
Скворец, раскачивавший ветвь,
Листвою уловленный свет,

Сердец невидимых биенья,
Рустам, и ветер, и деревья, -
Мгновенье – все сошло на нет.

Скажите, действительно... он готовил это
убийство?»

(5)

Местоблюститель тишины,
Я против взрывов и войны;
Мне жаль погибшего премьера,
Мы с ним ровесники, наверно...
Такой безвыходной весны
Не помнят старожилы Мерва.

А в городе цветет урюк,
И снег, назло календарю,
Порошит розовые кисти,
И каплями, подтаяв, виснет,
И звонко падает в зарю,
В ней растворясь, как эти мысли.

...Допитый кофе на столе,
Холодный пепел в хрустале,
Ни в чье предсердье не стучащий;
Офорт «Моление о чаше»
Висит в надтреснутом стекле;
Под ним, на кресле – некто спящий.

Он задремал, востоковед,
Когда с востока хлынул свет
И затопил его берлогу;
И осветился у порога
Паломник двадцать двух лет,
Поспешно собранный в дорогу.

Зачем так сборы были быстры? –

Зачем за ним, с лицом землистым,
Другой паломник, весь в грязи,
Но узнаваемый вблизи –
Покончивший самоубийством
Проворовавшийся визирь?

Спокойно спи! ведь их визит
К тому, что станешь знаменит,
Добившись многого, наверно...

*Он оправдается посмертно.
Он бородой твоей укрыт.*

.....

Questo poema è composto di cinque parti, costituite di sei strofe di sei versi ciascuna, tranne la terza strofa della terza sezione che è di sette versi; il verso prescelto è il giambo a quattro piedi. Costituiscono un'eccezione la prima strofa della prima parte e quasi tutta la parte (4); di questa sezione vanno esclusi i primi cinque versi dell'ultima strofa e alcuni sporadici versi sparsi nella lirica (per esempio i versi 2 e 5 della prima strofa), che riprendono l'andamento regolare del giambo a quattro piedi del resto della lirica: in queste sezioni l'anomalia è costituita dalla presenza di sillabe sovrannumerarie all'interno del verso, che interrompono quello che altrimenti sarebbe stato un ritmo giambico. Qui inoltre la lunghezza del verso (e quindi l'eventuale numero di piedi che lo costituiscono) è estremamente variabile, anche se spicca la tendenza a impiegare versi alquanto lunghi. Apparentemente lo scopo dell'autore, nell'abbinare la lunghezza del verso all'irregolarità metrica, è quello di creare un testo nel quale prevalga l'andamento della prosa. L'effetto è straniante nella prima strofa della parte (1), ma perfettamente comprensibile nella quarta sezione, che chiaramente riporta una testimonianza. In queste porzioni anomale dal punto di vista metrico, manca anche la rima, che invece è regolare nel resto della lirica ed è creata rispettando questo schema: *aabbab*. Si può inoltre notare che abitualmente le rime che abbiamo indicato con *a* sono maschili,

mentre quelle indicate con *b* femminili. In ogni parte della lirica, tuttavia, vi è una strofa (abituamente la penultima) nella quale lo schema delle rime, si inverte e diviene *bbaaba*. Anche qui possiamo rilevare un'eccezione, ovvero l'ultimo verso di (3), che non è un giambo a quattro piedi, ma un giambo a cinque, con rima femminile, che anticipa, con la variazione nel metro e nella rima, l'andamento prosastico di (4).

Altrettanto importanti sono le ripetizioni e le assonanze presenti in questi versi. Per ciò che concerne le ripetizioni possiamo notare che il poeta spesso usa ripetere l'incipit di un verso: nella prima parte del poema lo possiamo vedere ai versi 22, 23 e 24, dove a ripetersi è “ни”, seguiti da un'altra ripetizione di tre versi (25, 26 e 27), nei quali si ripete “и”; altrettanto significativa è l'allitterazione nei versi 17 e 18, tra “неуличение” e “неравносильное”, che si distinguono per un pirrichio in prima posizione. Il ricorso a procedimenti simili si può ritrovare anche in altri punti della lirica, per esempio in (3), ai versi 7, 8 e 10, e ritorna in (5) ai versi 25 e 26. Ma più significative ritengo siano le assonanze che caratterizzano questi versi.

In (1) esse risultano piuttosto frequenti. La troviamo già ai versi 10 e 11, dove a ripetersi sono “ш / щ”, “к” e “х”:

Дешевый шик, плодящий зависть
Нахальных клерков и калек, -

La ripetizione di “ш” ritorna ai versi 13 e 14:

Гостиничный клоповый шик;
Осталось мне шуршание шин

Interessante anche l'ultima strofa nella quale è possibile riconoscere una decisa predominanza dei suoni “с”, “з” e “ш” (quest'ultimo solo due volte nel primo verso della strofa, e tuttavia ritengo che associato alle altre

ripetizioni risponda alla volontà da parte dell'autore di creare una ridondanza di sibilanti):

Смешно и страшно ждать среды,
Когда замазанны следы
И позабыто преступленье,
Когда сегодня воскресенье,
И нет судьбы, одни суды
Злопамятности над забвеньем.

Nella seconda parte della lirica possiamo vedere un esempio di ripetizione vocalica nella penultima strofa. In essa, nonostante si possa riconoscere una presenza cospicua di “e” (che, pur stemperandosi in “и” nelle posizioni atone, sono di frequente portatrici di accento), ad assumere maggiore peso sono le “y”:

Начнем с конца. «Убийство века».
Скорее, «года» - это верно;
Еще тончей – «убийство дня»:
Был день убитым у меня,
И будет вновь убитым в среду, -
Повесткой к терням и теням.

In (3) a risaltare maggiormente sono le assonanze della terza strofa nella quale notiamo una predominanza di “т” e “y” in tutti i sei versi, mentre “л” ritorna nei primi quattro, e “р” nei successivi tre (ricordiamo che questa è l'unica strofa che presenta un verso soprannumerario):

«Учитель, я пришел туда,
куда вела тропа стыда,
куда влекло твое ученье;
ты научил бояться лени –
смерть тоже требует труда;
меня укроет от презренья
твоя, учитель, борода».

Un'ultima nota riguarda la strofa regolare della sezione (4), che presenta un'evidente ridondanza di “в” in tutta la strofa, di “л” nel secondo verso, di “р” nel quarto e infine nel quinto di “н”:

Скворец, раскачивавший ветвь,
Листою уловлённый свет,
Сердец невидимых биенья,
Рустам, и ветер, и деревья, -
Мгновенье – все сошло на нет.

Скажите. Действительно... он готовил это
убийство?»

Dal punto di vista tematico la lirica è estremamente ricca, ma il fulcro di questi versi è costituito dall'elaborazione personale di una dramma sociale, quello degli attentati terroristici che sconvolgono l'intera Russia, agitata da tensioni sociali ed etniche a seguito del crollo dell'Unione. Come suggerisce Urickij²⁵⁰, il poeta dà voce ad un insegnante di arabo il cui allievo si trasforma, giovanissimo, in un kamikaze. Molti dei tratti con i quali il poeta descrive questo maestro sono più che plausibili se applicati ad Aflatuni, che sappiamo essere uno studioso di religione e filosofia, nonché traduttore di classici della letteratura “староузбекская”; nonostante egli non sia un esperto di Islam, come la voce di questa lirica si definisce, l'identificazione tra l'io lirico e il poeta è più che plausibile, e in quanto tale molto forte la carica emotiva che ne deriva.

Che la collocazione dell'evento sia l'Asia centrale ce lo suggerisce l'allusione, del resto piuttosto tardiva, al “плов” (nella terza sezione della lirica al verso 29) e al riferimento alla città di Merv. La collocazione è tuttavia per lo più irrilevante, alla luce del dramma che si compie. Dramma che il lettore non può comprendere da subito. Come già accennato la prima parte della lirica risulta enigmatica, la descrizione di quel personaggio incappucciato che si aggira in un canneto è qualcosa di quasi onirico (e che

²⁵⁰ А. Урицкий, *Где все-таки сошлись Запад и Восток*, «Новое Литературное Обозрение», № 60, 2003, p. 306.

richiama alla memoria i canneti di Ismajlov); il suo isolamento in un ambiente palustre sembra rappresentare al contempo un isolamento dal genere umano, del quale tuttavia ancora non sappiamo nulla di più preciso, e che capiremo solo in seguito. L'intera lirica è del resto piuttosto oscura: ciò che cogliamo, leggendo le strofe successive, è la rappresentazione di un'umanità fredda e diffidente, nella quale l'apparenza trae in inganno l'osservatore. Lo percepiamo a partire dal terzo verso della seconda strofa, ma ritorna a partire dal verso 16. A prevalere in queste strofe è un senso di disuguaglianza, di ingiustizia, di menzogna che, non a caso, segue il "холодный следователь":

Холодный следователь в среду,
Неуличение во лжи,
Неравносильное побегу...

L'ultima strofa non fa che enfatizzare questa sensazione. La presenza del giudice istruttore e l'allusione ad un preciso giorno della settimana ci permettono di intuire che i primi sei versi sono probabilmente una testimonianza rilasciata dall'insegnante di arabo, e tuttavia da questo giudizio egli non si aspetta giustizia, ma la sua assenza, colpe e conseguenze, e una fedele interpretazione del reale, sono destinati all'oblio:

Смешно и страшно ждать среды,
Когда замазаны следы
И позабыто преступленье,
Когда сегодня воскресенье,
И нет судьбы, одни суды
Злопамятности над забвеньем.

L'allusione, nei versi 19 e 20, prima a Ecuba e poi a una succube ("Побегу... «Что ему Гекуба?» / Нисто, подобие суккуба"), sembra un tributo alla cultura classico-latina, eppure questo riferimento torna nella seconda parte del poema in un modo mirato e preciso. In (2), infatti, il tema dominante, che emerge sin dal primo verso, è quello della memoria, il ricordo che l'eroe lirico ha dell'evento, ma soprattutto, come potremo capire

dalla fine della lirica, del personaggio che dà il titolo a questo poema, Rustam. Quando l'eroe lirico ci parla di sé e del proprio tentativo di mettere in forma scritta il ricordo possiamo riconoscere la voce del poeta:

Кудрявым почерком гурмана,

Востоковеда, кофемана –

Ma la memoria è instabile, come egli afferma nella prima strofa, e non ha vergogna di mutare, di non essere affidabile. Non a caso la prima strofa che inizia con “память” termina con “Не вспомнил даже половины”, rimarcando anche graficamente l'incapacità di mantenere la realtà salda nel ricordo. Nella terza strofa emerge quell'allusione alla cultura classica di cui si è parlato. La sua memoria è infatti “неверной Мнемозине”, alla quale non sa trovare collocazione e che sonnecchia nel cestino della carta straccia (a simboleggiare tutti i tentativi da lui compiuti di far rivivere quel ricordo, ai quali peraltro allude nel primo verso della strofa, “Порвать? Еще раз перечесть?”). Quella piccola porzione di memoria che riesce a rievocare è racchiusa nel secondo verso della quarta strofa, che tuttavia non è fonte di certezze per l'eroe, ma lo induce a dubitare di sé:

«Я знал, его зовут Рустам».

Я – знал? Но что такое знанье?

Увы, не сила, и не знамя,

Едва вступаешь в те места,

Где стены вымыты слезами...

Il ricordo è debole, ma la conoscenza sembra esserlo ancora di più, e per di più è fallace, se lui che conosceva Rustam non ha capito. Qui inizia a vedersi il tema centrale della lirica: il dramma sta nella totale incomprendimento dell'animo umano, che ha lasciato l'eroe di Aflatuni cieco di fronte al mutamento nella mente di Rustam. Ciò che lo sconvolge non è la consapevolezza del gesto, gesto che finalmente in questa quartina, alla quinta e sesta strofa, ci viene spiegato, ma nel fatto che tale aberrazione, che

induce un uomo a schierarsi contro l'umanità intera, gli fosse così vicina, nella mente di qualcuno per lui familiare.

La quinta strofa, come già accennato, mostra il punto focale di questa lirica. Tutto ci riporta a quel momento, all'attentato che ha interrotto la vita di Rustam e quella di molti altri, in un crescendo di drammaticità, che tuttavia rende il dramma sempre meno straordinario e più quotidiano:

Начнем с конца. «Убийство века».

Скорее, «года» - это верно;

Еще тончей – «убийство дня»:

Questo dramma diviene esplicito nel primo verso dell'ultima strofa, nella quale l'incapacità del maestro di comprendere davvero Rustam è resa ancor più grave dall'immediato tentativo dei media di svelarne la personalità. Egli ripete negli ultimi versi quale fosse la sua conoscenza di Rustam: lui ne conosceva il nome, e lo conosceva come esperto di Islam.

La terza parte della lirica chiarisce alcuni punti rimasti in sospeso in (1). La prima strofa è carica di pathos, e il poeta associa il lento scorrere delle ore per i vivi, e per il maestro di arabo che rende testimonianza dell'accaduto, alla frettezza di un giudizio avventato. Essenziale per la comprensione dell'atteggiamento del poeta è il verso 5, “Был человек, и *быть* не будет”: ciò che è andato perduto per lui è una persona, un essere umano non diverso da lui e potenzialmente così vicino. Meglio sarebbe stato se tracce non fossero rimaste, perché quella lettera lasciata dal ragazzo (lo capiremo in seguito) ora è usata impropriamente, come si intuisce nella quarta e quinta strofa della lirica, da coloro che si interessano a Rustam per curiosità, soprattutto, e che, assediando casa dell'insegnante, lo hanno costretto a trasferirsi in albergo (ecco spiegata la “Гостиничный клоповый шик” del verso 13 della prima sezione del poema). La lettera che Rustam gli ha lasciato ha un lessico semplice, che pare più vicino alle poesie che il giovane componeva e faceva leggere all'alter ego di Aflatuni piuttosto che alla ricchezza lessicale del poeta stesso. E tuttavia nella sua semplicità vi è

un equivoco di fondo, qui rappresentato dall'opposizione tra la “борода” (verso 19) e il fatto che il maestro è “безбород” (verso 21):

Но все как раз наоборот:

Начнем с того – я безбород...

La conclusione della terza parte del poema ci prepara alla parte (4): nei versi finali si anticipa l'incapacità di spiegare Rustam, che caratterizza sia il titolo del “мемуар”, che quella folla curiosa (di giornalisti si è indotti a pensare) progetta di scrivere su Rustam, sia la deposizione che segue, e la cui natura ufficiale è denunciata dall'espressione “с бюрократической печалью”, al verso 35 di (3), e dall'utilizzo di “зачеркнуто” che ricorre due volte in (4). Questa sezione del poema è una testimonianza che il poeta rende, con una forma straordinariamente vicina alla prosa, di quale legame unisse il suo alter ego a Rustam; scopriamo che il maestro aveva dato in passato lezioni di arabo al giovane, ventiduenne al momento dell'attentato, quando quest'ultimo aveva diciassette anni. In lui il maestro non ha notato nulla di strano, afferma, se non quella stranezza “normale” di ogni diciassettenne. Credo che sia opportuno notare un dettaglio: nel parlare delle lezioni impartite al giovane accenna prima alla “Арабскую вязь”, la scrittura ornamentale araba, e poi al fatto che il giovane stava diventando un grafomane. Se lo associamo all'accenno alla “кудрявым почерком”, del verso 9 di (2), e ai versi 5 e 6 del frammento № 841, dei *Новые Турфанские Фрагменты* (“Читал Платона – скверный перевод, / Но добрый почерк радует глаза.²⁵¹”), nonché al verso 3 del frammento № 111 (“я был каллиграф и любовник”), possiamo capire quanta importanza rivestiva la scrittura, anche intesa come gesto, per il poeta.

Il verso finale, che sembra seguire quelli che potrebbero essere versi dello stesso Rustam, visto l'uso delle rime al quale il poeta stesso accenna, è davvero il cuore di questa lirica, nella sua incredulità, nell'incapacità di accettare l'idea che proprio lui abbia compiuto quell'omicidio, e non a caso

²⁵¹ *Малый Шелковый Путь - II*, op. cit., p.20.

le due parole, che sono la prima e l'ultima del secondo emistichio dopo la cesura, sono evidenziate dal corsivo:

Мгновенье – все сошло на нет.

Скажите, действительно... *он* готовил это *убийство?*»

L'ultima parte del poema è una sorta di conclusione nella quale il maestro/poeta professa la propria estraneità alla violenza (“Я против взрывов и войны”); interessante l'allusione all'antica città di Merv, situata in un'oasi vicina all'attuale Mary, che è stata una delle principali città dell'Asia centrale, importante tappa lungo la via della seta, e i cui resti sono oggi patrimonio dell'Unesco. Nella città, oramai fiorisce l'albicocco, mentre la neve, a dispetto del calendario, copre i fiori e si scioglie al sorgere del sole, come i pensieri che affliggono il poeta. Quest'uso della simbologia ambientale, l'evocazione di un evento climatico eccezionale accostato all'eccezionalità dell'evento vissuto, che come la nevicata fuori stagione, lascia tracce che si dissolvono lentamente, è un espediente che dalla Scuola di Fergana sembra essere passato alla sensibilità dei membri della Scuola di Taškent. Nella terza strofa la descrizione si sposta in un interno: quello della stanza che il poeta ci ha descritto nella prima parte del poema, quel luogo banale e opprimente nella sua trascuratezza. Ma questa volta emerge un altro particolare: appeso ad un vetro inclinato vi è una stampa, un'acquaforte della “Моление о чаше”, la preghiera del Cristo nel giardino di Getsemani. Sotto di essa qualcuno si addormenta: è il maestro, del quale Aflatuni parla in terza persona, e che, assopitosi, sogna e gli appare sulla soglia un pellegrino di ventidue anni. Nella strofa che segue i versi sono concitati, l'allusione al vizir²⁵² nell'ultimo verso può forse rimandare all'antica città di Merv, ma anche alla presenza di un'altra persona che avrebbe spinto quel

²⁵² Credo sia opportuno notare che l'uso di realia uzbeki, in questi versi è estremamente limitato, come limitati sono i riferimenti a elementi della cultura islamica, che pure avrebbero costituito un facile espediente per creare lo sfondo ideale a questo genere di analisi. Essi sono presenti solo quando funzionali alla resa narrativa dei versi, come si può vedere quando, in (4), descrive gli argomenti di studio affrontati con Rustam; in un'unica occasione un riferimento a questa cultura è usato con più libertà, per il suo potere evocativo, ovvero al verso 5 di (3): “Ему дадут свершить намаз...”.

pellegrino così giovane al gesto disperato e folle da lui compiuto. L'ultima strofa, che graficamente è divisa in due e alla quale manca l'ultimo verso, è significativa e sembra alludere ad altre responsabilità, che il giusizio frettoloso e incauto non è stato capace o non ha voluto trovare:

Спокойно спи! ведь их визит
К тому, что станешь знаменит,
Добившись многого, наверно...

*Он оправдается посмертно.
Он бородой твоей укрыт.*

.....

Il giudizio di Urickij, il quale afferma che l'approccio del poeta è troppo distaccato ("Актуальная тема в поэме сочетается с какой-то слегка удивительной отстраненностью"²⁵³), non coglie a mio avviso un dettaglio essenziale della lirica del poeta. Essa non è mai incline all'espressione del sentimento o alla confessione. Il poeta lascia trapelare la propria partecipazione al dramma arricchendo il testo di particolari che potremmo definire autobiografici (l'aver approfondito la lingua araba classica, l'attenzione per la "вязь", il legame con la città e la terra uzbeka). In questa lirica è quanto mai visibile alle spalle di Aflatuni l'ombra di Abdullaev, concessione davvero eccezionale per un poeta il cui eroe lirico sembra a volte una maschera fuori dal tempo e priva di un passato²⁵⁴.

²⁵³ А. Урицкий, *Где все-таки сошлись Запад и Восток*, op.cit, p. 306.

²⁵⁴ È illuminante l'osservazione di Muratchanov, il quale afferma che Suchbat Aflatuni è privo di un'infanzia, sembra incapace di evoluzione e crescita. Ed in effetti tale affermazione è tanto più significativa se ricordiamo l'importanza del tema dell'infanzia nella Taškola (confronta: В. Муратханов, *Право голоса: полифония как ключевой метод в поэзии Сухбата Афлатуни*, «Интерпоэзия», №3, 2007 – <http://magazines.russ.ru/interpoezia/2007/3/mu18.html>). Una delle rare allusioni agli anni dell'infanzia nelle liriche di Aflatuni si può trovare in *Псалмы и наброски* («Новая Юность», №6(57), 2007, p. 191):

Тридцатая осень.

Первую, вторую, третью - не помню,

ибо жил тогда в маленьком теле ребенка,

в котором нет места памяти.

С четвертой по шестую собирал рыбьими руками

свежеопавшие чинаровые листья

под мягким присмотром воспитательницы.

В седьмую проснулся школьником,

La panoramica sulla Scuola di Taškent e il suo contributo al terzo numero dell'almanacco si chiude con le liriche di **Sandžar Janyšev**, il quale offre una selezione di quattro composizioni. Dal punto di vista tematico possiamo notare che le due opere più lunghe, la prima e la terza lirica, sono dedicate a due donne: la prima *Два письма - Elegия*, a Guzal', all'epoca moglie del poeta, la seconda ad Abi (*Аби*), la bisnonna del poeta. Le altre due liriche affrontano temi più generali: in *Смерть солдата* predominano i temi della morte, della fede, ma anche qui ritorna l'allusione all'Oriente e alla famiglia, presente nella figura del padre (non a caso legata al riferimento all'Oriente), mentre *Терменвокс*, come vedremo meglio, ci riporta al tema, importantissimo nella poetica di Janyšev, della musica.

La prima lirica, *Два письма - Elegия*²⁵⁵, introdotta dalla dedica "Гузаль", è composta di due parti, delle quali la prima è in versi liberi di lunghezza estremamente variabile. È altresì vero che nel corso della lirica è possibile riconoscere dei dattili a quattro piedi pienamente realizzati (si vedano a tal proposito i versi 1, 4, 5 e 6), ma l'estrema varietà nell'estensione del verso, la presenza di molti incisi fra parentesi, e la chiusura con un "P.S." dopo la cesura all'ultimo verso, accentuano l'andamento prosastico che il poeta sembra abbia voluto infondere a questa prima parte della lirica e che è confermato dall'allusione alla lettera presente nel titolo. Questa prima sezione (che vedremo brevemente per concentrarci sulla seconda, più evocativa) si apre con un paesaggio, e con l'accento ad un tema importante per la poetica dell'autore, quello del luogo, il "место": "Было ли что у меня с этим местом?" (verso 1). Il luogo qui si distingue per un paesaggio innevato, dove tuttavia la neve è simile ai fondi di caffè, si addensa sulle

открыл испуганные глаза,

в которых уже поселилась близорукость,

и снова закрыл - мол, сплю.

Последующие десять осеней делал то же самое,

хотя увеличивался в размере и начинал пахнуть мужчиной.

Но сон сбегал, как синдерелла,

не оставляя никаких хрустальных улик.

²⁵⁵ *Малый Шелковый Путь - III*, op. cit., pp. 135-137.

rive e cade dai rami sulla pelle dei sandali e si raccoglie in accumuli simili a dune: “собиралась барханообразным рельефом” (verso 8). Un paesaggio innevato, sì, ma non nordico e presentato con dei riferimenti orientaleggianti. È quindi, come spesso in Janyšev, un paesaggio nel quale la significatività per l’artista prevale sulla veridicità e sul realismo. Non si può infatti affermare che la descrittività dei testi della Taškola tenda al realismo, al verosimile, nonostante l’abbondanza, a volte diremmo l’esuberanza, dei dettagli.

Il paesaggio scompare poi per lasciare spazio ad una scena di interni, una camera, dei libri, la donna che costituisce l’interlocutore di questa lirica e che è legata ai libri da un breve aneddoto, inteso a rafforzare la sensazione di essere di fronte ad una scena di vita reale. Nel mondo del poeta i libri sono pesci e lui, bracconiere, allunga una mano, senza neppure alzarsi, per prendere un testo; questa descrizione d’interni è occasione per evocare il senso di lontananza tra il poeta e la donna:

Я был терпелив – вот уж чего достало в избытке,
В отличие от тебя – тебя никогда не хватало,
Даже когда ты была далеко, как пизанская башня
Или себзарский минарет, выложенный кирпичом в 1995-м

Come già osservato in precedenza l’indicazione di una connotazione temporale precisa è uno degli elementi tipici della poetica della Scuola di Taškent. Con questa allusione ad un elemento del paesaggio centroasiatico si interrompe la prima lunga strofa di questa lirica. Essa si chiude, ricordando in questo la struttura di *Речь*, con una seconda strofa leggermente più breve (la prima strofa è di ventisei versi, la seconda di 17). In questa seconda parte emerge il dramma al quale “когда ты была далеко” già alludeva. La lontananza è data dalla partenza del poeta. I libri che erano prede sono ora diventati pescatori. In quei libri sono raccolte storie che lui è costretto ad abbandonare (versi 33-36):

десятки сочиненных мною спасений
от будущей (я это знал уже тогда!) чужбины.

Ведь книги эти повсюду были – на родине,
они никогда не покидали своего дома;

Ritengo essenziale notare due elementi. Da un lato la struttura di questi versi, che mettono in netta opposizione “чужбины” e “родине” e dall’altro l’allusione all’abbandono e ai libri come simbolo di casa e appartenenza. Ricordo, in relazione a questa tematica, l’attenzione dedicata da Janyšev alla descrizione della partenza di Michail Knižnik da Taškent, che il poeta associa alla distribuzione dei libri che l’amico non poteva portare con sé in Israele²⁵⁶. Il tema dell’abbandono è legato anche al ricordo degli amici, i compagni del periodo universitario, testimoni degli spiragli di luce che filtrava da sotto la sua porta mentre leggeva, di notte; di essi non è rimasto nessuno: trasferendosi, egli afferma, “я не взял с собой не одной” (verso 43).

La seconda parte di questa elegia è più regolare dal punto di vista metrico, ma per quanto concerne il contenuto possiamo evidenziare anche qui il senso di lontananza da casa e il rapporto con la donna amata (forse potremmo già dire “un tempo amata”); le proporzioni sono tuttavia invertite. Qui è lei ad essere l’elemento principale della meditazione del poeta, e il tema della lontananza rimane un po’ più sullo sfondo. Vediamo il testo della lirica:

Ты и два мы – это разница, нет?
Знал ли я, что наше время придется
на два делить; темный лес, белый свет,
не исключая дебелое солнце.

Мы разлучались уже, но тогда
были отдельными, словно версты,
или суда, как меж ними вода
тонкой становится, а не рвется.

²⁵⁶ Confronta: С. Янышев, *Ташкент как зеркало неверного меня... Тз книги «Город которого нет»*, in: *Малый Шелковый Путь - II*, op. cit., pp. 89-108.

Знаешь, теперича фрукты с руки
тут продавать круглосуточно. Вспомни:
дынщик, услышав, что мы земляки
с дыней, понюхать позволил ее мне.

Впрочем, сезон еще не начался.
Но и созревшая в здешнем циррозе
женщина – точно чулок из числа
вычли, а фрукт извлекли из фруктозы.

Но уж зато комары, как шмели –
гибель монгола, француза и фрица.
Будь ты со мной, то осанна и пли
из всех орудий в твою лишь, Мелисса²⁵⁷,

²⁵⁷ Melissa è, nella mitologia greca, una ninfa, il cui nome è legato alla parola miele: essa fu incaricata da Rea, madre di Zeus, di proteggere il figlio dal padre Crono, e nutrirlo con il miele. Secondo un'altra leggenda ella fu amata da Apollo (protettore delle Muse e patrono della poesia), che per amor suo dimenticò di trascinare in cielo il carro con il sole, e per questo fu punita con la trasformazione in ape. La figura di Melissa ritorna in un'altra lirica di Janyšev, dominata dall'immagine delle api, che sono in primo e ultimo verso, e che si collegano al miele del verso 2, della cui valenza cromatica si è per altro già detto, e che possiamo ritrovare anche nella lirica trattata in questo capitolo. In entrambe le liriche il dialogo con Melissa si definisce in relazione allo scorrere del tempo, che sembra incombere sulla relazione del poeta con la donna:

К ПОЭМЕ (ВЕРБНОЕ)

Отныне до века присутствие пчёл
в моей почивальне, как в мёде, — при чём
(что может быть более кстати?):

из лопнувших банок варенье, рассол —
по стенам, и вечер — прозёванный сон,
забытый, как слон в зоосаде.

Другие жильцы остывающих книг
галдят, что в итоге мне, кроме как в них,
и не во что будет вселиться...

Однажды увиденной в ртутном жару,
разъятой — но, после того, как умру, —
тобою пребуду, Мелисса.

И я прозреваю как Сретенье — век,
в котором на внутренней копоти век
мелком обозначится чёлка;

что ныне, в руках у детей и отцов
на вербных побегах головки птенцов
дрожат, словно белые пчёлы.

(С. Янышев, *Кодир*, «Интерпоэзия», №4, 2006, - <http://magazines.russ.ru/interpoezia/2006/4/ia10.html>)

честь раздвались всю ночь напролет:
живность выстраивалась бы на вырост.
Так ведь и я с твоих век этот мед
Не преминул бы как должное выбрать...

Мы б убежали б не только судьбы,
но и *последующей* неустраиваемости...
Жалко, история учит, что «бы» -
Не исторический взгляд на вещи.

Ты, двое мы – так не будет всегда:
вдруг ты мне станешь подругою, дочерью,
женщиной, память которой – вода.
Именем, данным навек в ощущение.²⁵⁸

Questa seconda parte della lirica è composta di otto quartine di dattili a quattro piedi con rime alterne, nelle quali le rime dei versi dispari sono maschili, quelle dei versi pari femminili, con l'eccezione della seconda e della settima quartina che hanno solo rime maschili. Dal punto di vista tematico, come già detto, è la lontananza della donna amata a essere il fulcro di questa lirica. Essa è ribadita dalla similitudine degli incipit della prima e dell'ultima quartina, che ribadiscono il senso di opposizione tra la donna, sola, come entità distinta, da un lato, e la coppia intesa come unità, "noi". La seconda strofa spiega meglio il senso di allontanamento che il poeta prova; lui e Guzal' sono già stati lontani, ma come separati da una distanza, o dall'acqua, che non strappa, non lacera. Ora vi è qualcosa di più radicale e profondo, che le ultime due strofe contribuiscono a chiarire. In quel "Жалко, история учит, что «бы» - /Не исторический взгляд на вещи.", si percepisce tutta la consapevolezza del poeta che affronta il distacco con profonda comprensione della sua inevitabilità. Il destino dal quale essi sarebbero stati pronti a fuggire è qualcosa di inevitabile. E ora la donna, è divenuta figlia, amica; una donna il cui ricordo è come l'acqua (che rimanda al verso 8, dove il termine si trova sempre in posizione finale di verso). Ai

²⁵⁸ *Малый Шелковый Путь - III*, op. cit., pp. 136-137.

ricordi si associa la terra natale, che appare nella terza strofa, nell'immagine dei meloni che più volte si incontra nel corso della raccolta, nella voce di diversi poeti, e dei quali egli si dice compaesano. Interessante anche il legame alla sfera olfattiva (“понюхать”, verso 12), e l'allusione alle zanzare, qui definite “как шмели – гибель монгола, француза и фрица”. Notiamo non solo l'allusione all'orda mongola, ma anche un bagaglio lessicale molto vario, se consideriamo il valore popolare del termine “фриц”. Tale varietà si può già vedere nella strofa precedente, nella quale i due versi in rima femminile fanno parte di un lessico scientifico al quale Janyšev attinge spesso.

La seconda lirica della quale propongo la lettura è *Аби (Два Обращения)*; divisa in due sezioni dallo schema metrico simile, è interamente dedicata al ricordo di Аби, la bisnonna di Janyšev, come il poeta spiega in nota. Ecco il testo della prima parte della lirica:

АБИ

1.

Почему свист в ушах как летит мое время? –
говорил пред смертью поэт.
Почему воздух севера вреден? –
мне, южанину – вот и ответ.

Ты меня еще помнишь, Аби? – вот начало
единения жизни и не...
Отчего мое будущее, что гречанка
за шитьем, и у ней

под рукой не растет, а как снег, убывает
полотно?.. Отчего мочи нет
как грустна эта женщина, что считает
на макушке моем белый цвет?..

А другая ласкает меня, как когда-то
мне приснилось (ты видишь?..), – слюна

между нами повисла: то сладкая вата
из другого, недетского, сна...

Ты ко многому там, в своем НЕ прикоснулась
кожей, родинкой на носу...
...Отчего этот миг неприступен, и сырость
держит нас на весу?

Эта женщина непостижима, как память.
Значит, *помнить* – не значит *иметь*?
Расскажи мне, Аби, отчего это *падать*
для нее означает – *лететь*?..

Будто пчелка (ты помнишь?..) застряла в прическе
в нашем общем замедленном сне –
где доньне по петельке, по крючочку
распускается свитер на мне...²⁵⁹

La lirica è composta di sette quartine con un'alternanza regolare di anapesti a quattro e a tre piedi, mentre le rime sono alterne.

Si nota inoltre una particolare attenzione per l'aspetto fonetico, più evidente in questa prima parte della lirica rispetto alla seconda. Iniziamo con l'osservazione dei primi versi: nei versi 3 e 4 possiamo notare una predominanza di “в”, mentre a cavallo tra i due versi, potremmo quasi dire in enjambement “fonetico” (che non corrisponde tuttavia ad una forma sintattica simile) troviamo “н”, che ritorna ai versi successivi, i primi due della strofa seguente (versi 5 e 6):

Почему воздух севера вреден? –
мне, южанину – вот и ответ.

²⁵⁹ Ivi, pp. 138-139.

Ты меня еще помнишь, Аби? – вот начало
единения жизни и не...

In queste strofe è inoltre possibile osservare una frequente ripetizione di “e”, che appare piuttosto palese nei primi due versi.

Anche nella quarta strofa è possibile riconoscere delle assonanze, sia consonantiche, sia vocaliche: nel primo verso prevalgono “к” e “а/я”, mentre nei versi successivi si ha una ripetizione di “н” e “с/ш”, e le sonorità vocaliche prevalenti sono “и/ы” nel secondo verso della strofa, “а/я” nel terzo e infine “о” e “е” nel quarto:

А другая ласкает меня, как когда-то
мне приснилось (ты видишь?..), – слюна
между нами повисла: то сладкая вата
из другого, недетского, сна...

Possiamo inoltre vedere come l’inversione dei nessi sintattici al primo verso (“Почему свист в ушах как летит мое время? –”) disponga “свист” e “время” in posizione speculare, evidenziando graficamente due dei soggetti principali dell’opera di Janyšev, lo scorrere del tempo che porta con se gli eventi vissuti e le persone conosciute, e il suono, che diverrà il fulcro dell’ultima lirica, *Терменвокс*.

Come già accennato il tema della lirica è il ricordo della bisonnonna Aби, che appare come interlocutrice diretta del poeta a partire dalla seconda strofa, tuttavia già nella prima strofa, che potremmo considerare introduttiva, il poeta lascia emergere alcuni concetti essenziali. Innanzitutto, presentandoci la figura di un poeta che di fronte alla propria morte lamenta lo scorrere troppo veloce del tempo ci permette di capire che la morte, sebbene non sia uno degli elementi principali della lirica, almeno non in modo esplicito, è sempre presente²⁶⁰. Ma dopo questa figura anonima emerge il “nostro”

²⁶⁰ Quello della morte è un tema predominante in *Регулярный сад*, la raccolta che include questa lirica, e si ripresenta in modo più esplicito in altre liriche, come *Бог смерти* e *Смерть солдата*.

poeta, che non concentra la propria attenzione sullo scorrere troppo veloce del tempo, ma si chiede perché il vento del nord per lui sia così nocivo. La risposta è semplicemente che le sue radici stanno al sud. E il tema delle radici è strettamente connesso con quello di Abi, che è invocata subito dopo. Queste due quartine sono fondamentali perchè introducono due temi: da un lato il tema, importantissimo, del ricordo. E tuttavia qui è il poeta a chiedere ad Abi se si ricordi di lui, che diviene così oggetto, non soggetto dell'atto di ricordare. I puntini di sospensione che concludono il secondo verso, peraltro caratterizzato dall'ellissi del verso, lasciano la questione in sospeso; ma il ricordo emerge più oltre, ai versi 21 e 22 e ancora al verso 25. Quest'ultimo, "(ты помнишь?)", ricorda da un lato il verso 5, ma anche il verso 14, conferendo alla lirica una sorta di ritorno continuo sulla figura della bisnonna, che è presentata come soggetto del ricordo, custode delle radici del poeta. Al verso 22 invece il ricordo è opposto al possesso; ricordare non significa avere, e ciò che ci rimane nel ricordo, molto spesso, è qualcosa che è andato irrimediabilmente perduto nella vita reale.

Altra immagine estremamente carica di significati che emerge in questa sezione è quella della "гречанка", che compare nel terzo verso della seconda strofa e che prosegue in quella successiva:

Отчего мое будущее, что гречанка
за шитьем, и у ней

под рукой не растёт, а как век, убывает
полотно?.. Отчего мочи нет
как грустна эта женщина, что считает
на макушке моем белый цвет?..

Nella figura della donna greca che si dedica al cucito è intuibile l'immagine di una Parca; a suggerirlo contribuiscono gli ultimi due versi della seconda strofa in questione, che vedono una donna triste che giudica il bianco sulla sommità del capo del poeta (e quindi calcola l'approssimarsi della fine della sua esistenza). E tuttavia è significativa quell'immagine della tela che non

crebbe nelle sue mani, ma si scioglie, come neve (il cui bianco ritorna nel “cucuzzolo” della testa del poeta²⁶¹) che porta il lettore all’immagine di Penelope. È opportuno infatti fare accenno all’importanza, sottolineata anche da Muratchanov, della figura di Ulisse nella poetica più matura di Janyšev²⁶², figura che ritornerà nelle liriche degli anni successivi.

Un’osservazione conclusiva per introdurre la seconda parte di questo poema: la memoria di Janyšev, al di là della possibile simbologia utilizzata nel testo e dei rimandi culturali che vi si possono riconoscere, è sempre ancorata a ricordi concreti. L’ultima strofa è emblematica: da un lato egli ricorda un evento ben preciso, un’ape che si impiglia nei capelli della nonna durante il sonno, e, particolare legato anch’esso all’immagine del sonno, ed estremamente carico emotivamente, il ricordo della nonna che lo copriva con un maglione durante il riposo. Abi, dunque, non è un simbolo, ma una personalità reale, alla quale il poeta collega ricordi precisi. Vediamo come questa tendenza si propone nel resto della lirica:

2.

Ты единственная, кто вязала
для меня в этой жизни носки
из верблюда и хлопка, из катышков солнечной пыли
под кроватью. И не было мягче
половицей скрипеть для ноги
по ночам на балкон мимо елки – в дому, где мы жили.

А потом, когда падала хвоя –
приходили цветы и шмели, –
Главный Угол в дому пустовал; ты бросала вязанье...

²⁶¹ In un secondo momento il poeta apporterà questa modifiche nella lirica: “снег” è sostituito da “век”, “макушке” da “затылке”.

²⁶² All’influenza della figura di Ulisse e di altri personaggi della cultura occidentale accenna anche Marija Galina: “От Востока здесь вязкий, густой склад издавна ведомой речи, с пристальным вниманием к предметам, с витиватой вязью метафор [...] От Запада – все остальное, в частности избыточные апелляции к литературным персонажам – Улиссу, Линдору, Дон Кихоту и расхожим культурным (культовым) фигурам – от Баха до Бьёрк.” (М. Галина, *Неразменный золотой*, «Знамя», №1, 2005, p. 216).

Если ж куклы, собачки и мишки
в этот угол зачем-то не шли,
ты охотно сама становилась туда «в наказанье».

Ты стоишь. Я молчу. Слезный шарик
я глотаю. А следом еще...
Дай-ка я расчешу, дай обдую с волос твоих зиму –
я плести их уже научился...
И покуда ступням горячо,
посмотри: может, я еще жив, не пускай меня в землю.²⁶³

Dal punto di vista metrico anche qui abbiamo varie misura anapestiche, ma organizzate in tre sestine, nelle quali esse si alternano in questo modo: due anapesti a tre piedi, uno a cinque, poi ancora due a tre e uno a cinque. Le rime sono *abc abc*, tutte femminili con l'esclusione del secondo e quinto verso della strofa.

Come già detto è la figura della bisonnonna e i ricordi ad essa legati che dominano il testo. Ciò è evidente nell'intera lirica, in particolare nella prima e seconda sestina. Come possiamo notare i riferimenti non sono sempre di facile lettura, perché spesso legati ad eventi estremamente personali o connessi ad abitudini e dinamiche familiari, oppure perché alterati dalla memoria del poeta, il quale, come spesso avviene nelle liriche di Janšev, rivive i ricordi infantili con la mente e i filtri intellettuali di un bambino²⁶⁴. Ecco perché nella prima lirica egli ricorda che la nonna è stata “единственная, кто вязала/ для меня в этой жизни носки/из верблюда и хлопка, из катышков солнечной пыли/ под кроватью”. Qui la fantasia di bambino scivola nel testo, escludendo ogni possibile sviluppo intellettualistico o elaborazione filosofica dell'assenza della persona cara. L'impossibilità di elaborare cerebralmente questa assenza è palese nell'ultima strofa, in quella incapacità di sviluppare sino a compimento i

²⁶³ *Малый Шелковый Путь - III*, op. cit., pp. 139-140.

²⁶⁴ Ciò non significa che il poeta alteri il ricordo riadattandolo alle sue esigenze. Egli si limita a tentare di riprodurre ciò che la sua mente di bambino ha colto, in tutte le sue sfumature (anche quelle che all'intelletto adulto paiono irreali) esattamente così come essa è riuscita a coglierlo.

periodi, che restano sospesi ed incompleti, e in quella serpeggiante paura che trapela dall'ultimo verso, che in parte ci riporta al primo verso della prima parte della lirica, dove il poeta si confrontava con la propria morte, e in parte sembra richiamare alla mente la paura di un bambino che, in braccio ad una persona cara, non vuole essere posato a terra, perdendo così il contatto che ha con lei.

L'ultimo testo del quale propongo un'analisi è *Терменвокс*, lirica complessa, sia dal punto di vista tematico, sia contenutistico, sia, infine, metrico. Iniziamo da quest'ultimo aspetto: la lirica è composta di otto quartine, a rime alterne, per lo più con rime maschili (con l'eccezione della prima strofa nella quale le rime maschili nei versi pari si alternano a quelle femminili nei versi dispari). Lo schema ritmico è irregolare, eppure si può notare la tendenza da parte del poeta ad inserire nel verso un numero piuttosto costante di accenti (prevalentemente quattro, o tre) disposti con una certa regolarità almeno nella prima parte del verso (due sillabe atone, una tonica, una atona ed ancora una tonica; spesso lo schema si ripete nuovamente nel verso, come, ad esempio, ai versi 4, 5 e 7). Anche se non è presente un metro regolare, la ripetizione dello stesso incipit ritmico conferisce alla lirica un andamento cadenzato. La scelta di un metro così atipico potrebbe indicare una volontà di coerenza con il soggetto della lirica. Il titolo stesso infatti allude a uno strumento musicale assai complesso, il theremin²⁶⁵. La complessità di tale strumento è data dal fatto che esso va suonato allontanando e avvicinando le mani dallo stesso senza toccarlo mai. La mancanza del contatto e la particolarità del suono elettronico lo distinguono dagli strumenti già evocati da Janyšev nei propri testi. Il senso di distacco e isolamento che la natura stessa dello strumento sembra evocare, è palese nei primi versi, nei quali il poeta sembra voler associare il theremin ad una persona, forse una donna, poiché è paragonata ad una viola (“верный альт”):

Не касаясь пальцами ни струны,

²⁶⁵ Si tratta del più antico strumento musicale elettronico, inventato dal fisico sovietico Lev S. Termen nel 1919, e costituito da un blocco centrale che contiene la parte elettronica e due antenne, una orizzontale per regolare l'intensità del suono, e una verticale per regolarne l'altezza.

ни гусиной кожицы обещаек,
я хотел дотронуться до спины;
подбородком в ложечку у плеча

твоего уткнуться, как верный альт,
как имбирь из твоих волос,
что разбил меж нами такой версаль,
до какого слух еще не дорос.²⁶⁶

Lo strumento musicale è usato come mezzo per raccontare una storia d'amore, per descriverne la complessità e lo svolgersi nel tempo, ma è anche un elemento costitutivo delle liriche di Janyšev, nelle quali non è interessante tanto il valore simbolico del suono, della musica, quanto il suo significato formativo per il poeta. La predominanza dall'elemento musicale è evidenziata anche graficamente dal testo, nelle ultime due strofe:

и последний день, и последний сон;
и земля сквозь дерево или сквозь
полотно легчайшее, стенки сот;
и спаявший звуки тончайший воск...

Этот Сад, этот воздух зовут потом.
Никогда сейчас – крестной мукою.
Он однажды нам исполняет то,
Что потом мы помним как

МУЗЫКУ.²⁶⁷

Afferma E. Vežljan, che il theremin è per Janyšev un'allegoria dell'arte, come la lira di Apollo, o il violino simbolista, ed è un "генератор смыслов универсалий". Secondo il critico il rapporto tra la donna e il violino, legato a questa simbologia, è invertito, e in tal modo, rinnovato e vivificato; Vežljan sottolinea inoltre che in Janyšev "все есть музыка" e il poeta

²⁶⁶ Ivi, p. 140.

²⁶⁷ Ivi, p.141.

“разыгрывает поэзию как партитуру”²⁶⁸; tuttavia la simbologia del theremin ha significati più profondi nel mondo poetico di Janyšev. Da un lato essa rappresenta sì il superamento del violino simbolista, che passa attraverso la fisarmonica vista in *Речь*, nella quale si ha un allontanamento dalla dimensione simbolica per approdare a quella biografica; il theremin è una versione più evoluta del violino e la sua specificità rende la lettura del simbolo ancor più complessa ed elitaria rispetto alla valenza del violino simbolista. Dall’altro esso è un’allegoria dell’impossibilità di avvicinarsi davvero alla donna amata, avvicina il simbolo alla donna reale, alla vita e all’esperienza personale di Janyšev; l’influsso della sfera esperienziale, visto nelle liriche dei primi anni Novanta, si riflette in questo uso vivo e legato al reale anche della simbologia. Infine il theremin come prodotto della scienza matematica e fisica sovietica, lo lega alla predilezione di Janyšev per un lessico spesso complesso e settoriale, che Inga Kuznecova fa risalire allo “страх банального”²⁶⁹ tipico della generazione poetica di Janyšev.

Questa associazione tra l'atto di comporre poesia, e il nucleo tematico della poesia stessa, la musica, non fa che rendere ancor più labile il confine tra arte e vita, che in Janyšev e negli altri poeti della Taškola è già di per sé estremamente sottile.

La prosa

Come già accennato il III volume dell’almanacco contiene numerosi estratti di opere in prosa, dal saggio di Šamšad Abdullaev sulla lirica di Salvatore Quasimodo, che testimonia l’interesse della Scuola di Fergana nei confronti della letteratura europea ed italiana in particolare, ai *Дневники* di Sergej Spirichin, per concludere con due racconti di Sid Janyšev e Vjačeslav Anosov. L’opera in prosa di maggiore interesse è tuttavia *Japanese deus*²⁷⁰ di Sandžar Janyšev e Evgenij Abdullaev. Si tratta di una sorta di romanzo

²⁶⁸ Е.Вежлян, *Сад расходящихся метафор*, «Новый мир», №11, 2005 - http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2005/11/ev13.html.

²⁶⁹ И. Кузнецова, *Комната с открытым окном*, «Арион», №1, 2003, p.18.

²⁷⁰ *Малый Шелковый Путь - III*, op. cit., pp. 82-104.

epistolare, come gli stessi autori affermano nell'introduzione che precede il testo e che può essa stessa fare luce su uno dei dettagli più rilevanti di questo scambio epistolare che crea un ponte tra Mosca, nella quale risiede Janyšev, e il Giappone di Abdullaev:

Сначала наша переписка была стихийной, как и водится между друзьями, разбросанными волей судьбы по разным городам. Однако с некоторых пор мы стали оторваны не только друг от друга, но и от родины, теплого ташкентского глинозема, от Места.²⁷¹

Come si può dedurre dal testo i temi dominanti sono da un lato l'amicizia che lega i due poeti, e dall'altro la lontananza dal luogo d'origine, che gli autori non temono di definire patria. Questo distacco dal Luogo, del quale gli autori ci hanno già parlato nell'introduzione al volume sembra condizionare la loro visione del mondo, soprattutto quella di Abdullaev il quale, trovandosi così lontano da casa, in un luogo in cui il medium linguistico e il retroscena storico e culturale sono totalmente estranei a quelli uzbeki, coglie ogni possibile occasione per parlare della propria patria d'origine. Sin dalla prima lettera, datata 2 gennaio 2001, il poeta rimarca questo senso di distacco, sottolineando di aver appena affrontato il primo capodanno lontano da casa (“вдали от дома”); su questo suo senso di sradicamento nel trovarsi così distante dalle proprie radici, egli ritornerà successivamente, ricordando le usanze e l'ospitalità uzbeka, per lui sempre così rilevante, il rito del tè servito agli ospiti (non a caso anche nella seconda lettera accennerà al tè come ad una componente fondamentale del “быт” della quale sente la mancanza) e affermando esplicitamente, in una missiva in risposta ad un racconto dell'amico su un viaggio a Pietroburgo, “Не говорю о Ташкенте – не хватает Питера”²⁷². È inoltre interessante che egli associ il ricordo delle usanze patrie, e il rito del tè uzbeko, servito agli ospiti “хурмат билан”, con rispetto, al concetto di “экзотика”²⁷³, e che la richiesta di Janyšev di descrivere la quotidianità della vita in Giappone gli

²⁷¹ Ivi, p. 82.

²⁷² Ivi, p. 101.

²⁷³ Ivi, p. 90.

susciti la paura di cadere nella “этнографомания”²⁷⁴: la seconda parte della sindrome, la grafomania, è un “male” del quale sembrano già afflitti, e consapevolmente; l’etnografia pare costituire invece il vero problema. Emerge dunque un doppio rapporto con la patria: da un lato essa è casa, un luogo al quale l’autore sente di appartenere, dall’altro è invece un luogo con delle usanze esotiche, estranee alla cultura occidentale nella quale intellettualmente è cresciuto, e che lo avvicinano all’Oriente più estremo che lui ora sta vivendo personalmente.

L’atteggiamento di Janyšev non è dissimile. Anche lui apre la prima lettera indirizzata all’amico con un accenno alla lontananza da casa:

Нынче зима у нас, обычная московская (в Ташекнте, как всегда в это время, наверно, «осень», разреженна подспудным ожиданием снега)²⁷⁵

La lontananza è profondamente connessa al tema del viaggio, che in questo testo è centrale, e che viene rievocato più volte dai reciproci racconti dei due artisti che si scambiano impressioni. Del resto, dice Janyšev, la poesia stessa, loro mezzo privilegiato di espressione, non è un diario, “она – путевые записки”²⁷⁶. I viaggi sono occasione per raccontare aneddoti, ricordare amici, rievocare altri viaggi compiuti insieme. Questa complicità profonda tra i due autori è segno di una amicizia che perdura nel tempo e che va oltre, come saggiamente ha scritto Najman, l’appartenenza ad una scuola e la condivisione di uno stile poetico. Un simile livello di familiarità è fondato su esperienze e tempo condivisi. Questo senso di profonda comprensione reciproca e affinità intellettuale è reso più vivace dall’ironia con la quale i poeti guardano il mondo. Essa emerge negli scritti di entrambi gli autori e li spinge a moderare e alleggerire le loro considerazioni che spesso si fanno profonde e filosofiche. Di fronte alla richiesta dell’amico di scrivere dello spirito del popolo giapponese, Abdullaev risponde di aver individuato nella serietà, con la quale ogni aspetto dell’esistenza è affrontato, il tratto saliente di questa società. Tale serietà è applicata senza

²⁷⁴ Ivi, p. 84.

²⁷⁵ Ivi, p. 85.

²⁷⁶ Ivi, p. 90.

riserve, viene sprecata in un certo senso, ed è il motivo per il quale essi non sanno essere davvero profondamente credenti. Dopo queste considerazioni profonde sull'identità di un intero popolo egli aggiunge, descrivendo l'uso comune di bere insieme dopo il lavoro, "Пьянеют (по сравнению с нами) почти мгновенно. Наверно, от серьезного отношения к алкоголю"²⁷⁷. Anche Janyšev ha la tendenza a stemperare il tono delle proprie considerazioni con una leggera sfumatura ironica: nell'approfondire le affermazioni di Abdullaev, il quale in una delle missive afferma che i poeti, sebbene involontariamente, sono tutti pagani e nello scegliere tra Sion e il Parnaso essi scelgono sempre la seconda, egli risponde all'amico affermando:

Для поэта Бог – прежде всего красота; а что является земным (черезчур земным) ее проявлением? Женщина. Бог – женщина! – ужо мне, «язычнику»...²⁷⁸

Aneddoti ironici e boutade permettono a questi autori di spaziare liberamente in vari argomenti, passando di tema in tema senza una connessione logica apparente, ma sulla base di ricordi personali e associazioni mentali. Non è un caso se Abdullaev approfitta di un'assonanza per collegare il racconto di un proprio viaggio ad un precedente resoconto di Janyšev e commenta:

Что-ж, путешествием за путешествие.

Не помню, писал я тебе, что в начале ноября ездил в Камакуру. Извини за невольную аллитерацию с Камарово.²⁷⁹

Tali racconti, apparentemente casuali, permettono all'autore considerazioni sparse su varie tematiche. Dico sparse, poiché, per ammissione degli stessi autori, in molti casi si tratta di idee non del tutto sviluppate, lasciate in sospeso, che pur toccando argomenti di capitale importanza per la loro poetica, non comportano l'elaborazione di un vero e proprio manifesto.

²⁷⁷ Ivi, p. 85.

²⁷⁸ Ivi, p. 99.

²⁷⁹ Ivi, p. 102.

Tutt'altro, mostrano come per i membri della Taškola il concetto di identità sia in continua evoluzione.

Appurato questo fatto, è tuttavia possibile isolare alcune interessanti affermazioni di Abdullaev e Janyšev che ci permettono di vedere quale sia il loro rapporto con il canone letterario russo ed europeo e soprattutto come esso sia oggetto di continua indagine.

Per Janyšev un aneddoto sulla studiosa e docente Lija Kaс, già ricordata nel numero precedente di *MŠP*, è occasione per considerazioni sulla poesia. La poesia europea, afferma Janyšev, in opposizione alla serietà e sintesi giapponese, è ampollosa, e si concentra più sulle parole che sulle cose, sostiene il poeta parafrasando Najman; o più precisamente “сперва о словах, потом о вещах”²⁸⁰. Nel corso del testo il dibattito sulla natura della poesia ritorna spesso nelle parole di Janyšev, e lo porta a dire che la poesia, oltre a dover essere più concentrata sulle cose, deve avere un senso morale, deve possedere un fondamento etico:

Очень непростой вопрос об элементах творческой подпитки, об их светлой или темной, а чаще – светотенной природе, я предпочитаю решать не заодно (раз и навсегда определив для себя границы дозволенного), но в каждый конкретный момент бытия – руководствуясь внутренне заданной этикой... Этическая компонента преобладает, должна преобладать над эстетической, иначе велик искус пасть в прелесть, а это уж точно не несет ничего хорошего.²⁸¹

Tale considerazione è proposta da Janyšev all'amico Abdullaev in seguito al suo interrogarsi sul rapporto tra il poeta, Dio e l'arte in generale, che Abdullaev ricollega al difficile rapporto dell'artista con il canone. Che le considerazioni sull'autorità del canone letterario russo siano importanti per questi autori è evidente dall'importanza che esso, ed in particolare Anna Achamtova, sembrano avere sul loro immaginario. Ma rapporto con il canone significa anche rapporto con i luoghi ai quali questo canone è legato: per questi autori, che fanno del “Место” uno degli elementi fondanti

²⁸⁰ Ivi, p. 89.

²⁸¹ Ivi, p. 98.

del proprio poetare, l'incontro con i luoghi cui sono legati gli autori di riferimento è fondamentale. Afferma Janyšev, in seguito ad un viaggio a Pietroburgo e a Kamarovo:

Там (в Петербурге) место болеть, здесь (в Комарово) место умирать. Вот почему мне тут не жить, как не люблю я этот город: заболеваю всякий раз, приехав больше чем дни на два.

Странно, что и Найман, и Бродский комаровскую «мистику», столь очевидную для меня метафизичность (пограничье) места едва ощущают.²⁸²

In queste pagine aneddoti e racconti sono occasioni di approfondimento linguistico, soprattutto per Abdullaev, che utilizza riferimenti alla propria esperienza giapponese per introdurre queste tematiche, ma che parla anche del proprio io poetico, Suchbat Aflatuni, in terza persona, senza fare nulla per rompere l'illusione che lo propone come un artista a sé stante. Ma Abdullaev analizza a fondo anche un tema introdotto da Janyšev, l'infanzia, nella quale Janyšev riconosce quel genere di serietà che è tipica del popolo giapponese per Abdullaev; quest'ultimo si interroga sulla capacità dell'infanzia di comprendere l'amore, la morte e l'amicizia vera, ma, a differenza di Janyšev, che sembra affascinato dall'atteggiamento del bambino di fronte al reale, Abdullaev ne conserva un ricordo infelice, come di un periodo di incompiutezza. È forse possibile fare risalire proprio a questi ricordi amari legati all'infanzia, l'assenza di un "детство" per l'alter ego di Abdullaev che viene evidenziata da Muratchanov; si delinea proprio in questa caratteristica della poetica dell'autore una delle differenze principali con gli altri due membri della Scuola di Taškent.

²⁸² Ivi, p. 100.

Malyj Šelkovyj Put'.

Novyj Al'manach Poezii. Vypusk IV

Il quarto volume di *Малый Шелковый Путь*²⁸³ segna un ritorno alle origini per gli autori della Taškentskaja Poetičeskaja Škola; dopo la breve parentesi moscovita che ha visto la pubblicazione dei volumi II e III ad opera dell'editrice Ruslana Elinina, la Taškola ritorna nella città d'origine per la pubblicazione del IV volume dell'almanacco. In questo numero i curatori si distaccano dall'iniziale tentativo di dare voce ad una corrente poetica definita, sebbene numericamente poco rappresentata, per fare spazio a nuovi autori, in armonia con quanto già fatto in parte nei volumi successivi al primo:

Четвертый выпуск «Малого шелкового пути» – еще одна попытка его расширения, прокладывания новых литературных русел.²⁸⁴

Se nel II volume questa possibilità è stata offerta a un vasto gruppo di poeti più o meno significativi, legati alla scuola vera e propria, mentre nel III è stata la Scuola di Fergana a figurare come ospite, nel presente numero Janyšev, Muratchanov e Aflatuni compiono un tentativo più audace e, almeno in parte, riuscito: limitando fortemente il loro personale contributo poetico (ed è forse proprio questa la vera mancanza del presente numero) essi riprendono la collaborazione con gli autori più legati alla scuola, che hanno mantenuto vivo nel corso degli anni il legame con il gruppo poetico di Taškent, e li affiancano, da un lato, ad una limitata rappresentanza di autori “из сопредельных государств, объединенными в новую рубрику

²⁸³ *Малый Шелковый Путь. Повый Альманах поэзии - Выпуск Четвертый*, Издательство «ФАН» Академии наук Республики Узбекистана, Ташкент, 2003.

²⁸⁴ Ivi, p. 5.

– «Евразийский оком»²⁸⁵, dall'altro ad una prima edizione in lingua russa delle liriche di un noto autore uzbeko, Belgi.

Nella brevissima “introduzione” al testo gli autori tuttavia confermano:

Тем не менее, мета-пространство «Малого шелкового пути» остается прежним – русская литература Азии (Средней, Центральной, Внутренней...), съезживающаяся, подобно Аралу, но, возможно, благодаря этому столь же насыщенная, кристаллизующаяся.²⁸⁶

Quest'ultima affermazione è fondamentale. La percezione che i membri della Taškola hanno del progressivo esaurirsi di questo “bacino”, è denunciata anche dal contenuto stesso dell'almanacco. Se nel II volume dell'opera hanno trovato spazio, accanto al nucleo della Scuola di Taškent, giovani promesse originarie della città centroasiatica, seppure spesso emigrate, nel presente volume questa rappresentanza manca completamente, quasi a denunciare che le nuove generazioni non hanno oramai poco da offrire a questa tradizione poetica russofona, ma di chiara origine uzbeka, e ciò prevalentemente a causa della nuova compagine statale e sociale creatasi in Uzbekistan che ha portato all'annullamento di quelle specifiche condizioni che hanno costituito la premessa per la nascita di autori come Aflatuni, Janyšev e Muratchanov.

Prima di iniziare l'analisi delle opere dell'almanacco, ecco una breve sintesi dei contenuti.

Una prima sezione, *Антология*, raccoglie le opere liriche di L. Bakirova, Belgi²⁸⁷, V. Ischakov, L. Dabiža, V. Sokolovskij, e A. Kolmogorov. Segue una sezione in prosa, *Фрагменты I*, che contiene un lungo racconto di E. Abdullaev (firmato con lo pseudonimo S. Aflatuni) il quale, come Janyšev, nel presente volume non inserisce proprie liriche, ma solo questa prosa narrativa e un testo di critica.

²⁸⁵ Ivi.

²⁸⁶ Ivi.

²⁸⁷ Per un'analisi accurata delle opere di Belgi si rimanda al capitolo VII, dedicato ad *Anor-Granat*.

La terza parte del volume, *Евразийский оком*, comprende le poesie di V. Šapovalov, B. Kanap'janov, L. Kalaus e la breve prosa lirica di T. Zul'fikarov ed è seguita dalla seconda parte di *Фрагменты*, che contiene l'interessante opera di Knižnik (ancora un esempio di prosa lirica).

La quinta sezione del volume, *Текстографика*, presenta le liriche di V. Muratchanov, l'unico tra i taškol'niki a offrire un contributo poetico, accompagnate dalle opere grafiche di Nadin (D. Nasyrova).

Gli ultimi due testi della raccolta sono due saggi: il primo, nella sezione *Эссе*, è un articolo di Abdullaev sulla Taškola; il secondo, inserito in *Маргиналии*, è un saggio in due parti, la prima affidata a Janyšev, la seconda a Muratchanov, sull'opera di A. Ki, seguito dai testi del poeta uzbeko.

Il volume è inoltre arricchito da scatti di Vladimir Žirnov, fotografo attivo dalla metà degli anni Ottanta, che contribuisce con le proprie opere a ricreare quell'atmosfera visivamente centroasiatica che caratterizza graficamente tutti i volumi dell'almanacco. Nel presente numero questo colorito tipicamente uzbeko è accentuato dalle fotografie che ritraggono il mercato, un minareto, una donna tra le dune sabbiose, una via di Taškent. Quasi sempre sono paesaggi nei quali la presenza umana è visibile, seppure in lontananza, come avviene nei due scatti che aprono e chiudono la raccolta, *И путь* e *Путь I*. La presenza umana nel paesaggio dei taškol'niki è fondamentale ed è legata all'idea del ricordo, che solo la mente umana può conservare, e alla carica emotiva fortemente personale e individuale che il paesaggio possiede nella lirica di questi autori. Il paesaggio per i membri della Scuola di Taškent non è umanizzato, ma legato all'essere umano, visto nella sua evoluzione, nella sua storicità. La presenza dall'umanità, non percepita in quanto entità generica, ma in quanto composta di singoli, preziosi e inconfondibili elementi, è ciò che risulta determinante nella visione del mondo di questi autori; visione che si manifesta nella memoria, la quale, per sua stessa natura, non può che essere profondamente legata alla personalità dell'autore che la trasmette.

“Антология”

Le considerazioni fatte in relazione all’opera di Žirnov risultano particolarmente importanti soprattutto nell’analisi dell’opera della prima poetessa che l’antologia presenta, Ljudmila Bakirova. Un suo contributo è presente anche nel II volume di *MŠP*, al quale essa ha collaborato con la breve lirica «*Нет худа без добра*», e nel corso degli anni è sempre rimasta molto legata all’opera della Scuola di Taškent, partecipando attivamente ai Festival di poesia che i rappresentanti della scuola hanno organizzato a Taškent, sino al 2008. La sua lirica si distingue tuttavia da quella della Taškola, per una spiccata predominanza del paesaggio sull’elemento umano. Ciò non comporta una totale assenza dell’essere umano, né significa che l’autrice non carichi emotivamente il paesaggio, ma l’ambiente nella sua lirica è umanamente spoglio, gli esseri umani passano sullo sfondo, come ombre, e non sono arricchiti di dettagli o sfumature, tratto, quest’ultimo, riservato, invece, proprio all’elemento ambientale. In questo la sua opera richiama la poetica della Scuola di Fergana, con il paesaggio che emerge come specchio di un’emozione. La prima lirica della poetessa ci permette di evidenziare questa tendenza. Eccone il testo:

Шумны и роскошны дворы.
Там – свадеб веселое время,
Там – яблок тугие шары
и листьев тяжелое бремя.
Над пыльной решеткой оград,
под сводами клена и ивы
снимают тугой виноград
и синюю оттепель сливы.
И персики с веток летят.
И вдруг, замечая потери,
однажды встревоженный сад
стучит в мои окна и двери...
бурный лист висит на ветке.²⁸⁸

²⁸⁸ *Малый Шелковый Путь - IV*, op. cit., p. 7.

Con l'eccezione del primo e dell'ultimo verso, che sono trochei a quattro piedi, ci troviamo di fronte ad un metro ternario, un anfibraco a tre piedi, a rime alterne.

Anche la tonalità descrittiva della lirica rimanda alla poetica della Scuola di Fergana: il paesaggio è rappresentato con particolari che richiamano la flora dell'ambiente centroasiatico, come spesso avviene nella poesia della Taškola, ma manca la caratterizzazione spiccatamente orientale tipica di questa scuola; i tratti con i quali il paesaggio è descritto sono inequivocabili, ma più generici ed è completamente assente la tendenza tipica della Taškola ad arricchire la descrizione di localismi, di realia e di un lessico tanto mirato e settoriale da risultare quasi scientifico; inoltre, a dispetto del fatto che il legame con l'immaginario della scuola di Janyšev, Muratchanov e Aflatuni sia rievocato anche dagli “дворы” del primo verso (elemento tipico dell'urbanistica di Taškent), qui a dominare il testo è l'ambiente naturale; nonostante la poetessa cerchi di caricarlo di significati emotivi (“встревоженный сад”), a prevalere qui è la piacevolezza descrittiva, che è caratterizzata da una profonda familiarità con questi luoghi. Se vi è un elemento in cui Ljudmila Bakirova rispecchia la poetica della Taškola è proprio il legame con il “Место”, che nel caso dei fondatori della scuola è più velato, più trasversale, più sofisticato, mentre nella lirica della poetessa si esprime palesemente, con semplicità, quasi fosse una presa di posizione. In tal senso l'opera di Ljudmila Bakirova potrebbe essere più legata all'arte di Fajnberg, ai suoi riferimenti palesi all'ambiente dell'Asia, tanto evidente da risultare quasi esotizzante, seppure incastonato in un verso che rimane sempre di matrice russa. Questa rievocazione della città e del paesaggio dell'Asia centrale si può ritrovare in tutte le sue liriche qui proposte, sino all'ultima, che si intitola, per l'appunto *Пейзаж*²⁸⁹. È un ambiente fatto di alberi, arbusti, sabbie, ma anche di elementi urbani, orti, cortili, strade.

²⁸⁹ Mi pare opportuno notare che l'ultimo verso di *Пейзаж* coincide con l'ultimo della prima lirica e crea dunque l'impressione di circolarità e compiutezza.

Queste caratteristiche risultano estremamente visibili in una delle liriche successive di Ljudmila Bakirova inserite nella raccolta, *“Печаль во мне”*²⁹⁰ nella quale l’allusione alla “печаль” rafforza l’impressione che per la propria ispirazione la poetessa debba molto anche alla Scuola di Fergana e alla poetica di Fajnberg (l’accenno alla “тоска” nella lirica che precede quella oggetto di analisi non può che rafforzare questa sensazione, a mio avviso).

Печаль во мне.

Начать стихотворение –

быть может, так:

Пришла на юг зима,

как в стенку лбом – молчат –

сопротивление –

дворы, ограды, улицы, дома.

А в сад взгляни –

там побелели травы

и у дерев, теснящихся гурьбой,

трещат под снегом хрупкие суставы,

они – деревья – заняты собой.

Быть может, там – за пеленой отвестной –

дай пищу зрению – замки, терема...

Но за окошком, изменяя местность,

Свой белый кокон вьет и вьет зима.

И лишь с рассветом, ветром разутюжив

И близь и даль,

Уляжется сама

в простой рефрен – пришла на юг зима.

Седое небо в застекленных лужах.

In questo caso l’autrice sceglie un verso binario, un giambo di varie misure, ma con una spiccata predilezione per la pentapodia. Anche se sono presenti delle rime, esse non rispondono ad uno schema preciso.

²⁹⁰ Ivi, pp. 8-9.

Anche in questo caso la lirica ha una spiccata tendenza descrittiva, che si esplica attraverso immagini fisse, non dinamiche. Essa accosta l'arrivo dell'inverno in questi territori meridionali alla propria condizione interiore e lega quest'ultima all'atto stesso di poetare. Tutto ciò è già espresso nei primi quattro versi e condiziona l'atmosfera della lirica. Molto interessante la metafora del bozzolo bianco che l'inverno tesse nell'ambiente che circonda la poetessa: essa infatti non solo richiama l'immagine del baco da seta, cara all'immaginario della Scuola di Taškent, ma mette in luce una caratteristica della poetica di Ljudmila Bakirova, che fa del bianco la tonalità cromatica dominante. Questa predilezione per il bianco, colore che spesso nel bagaglio poetico della Taškola è legato alle sabbie, è evidente anche in “*Миг ли, годы здесь*”²⁹¹ dove ad esso è accostato l'azzurro. L'accoppiata cromatica ricorda il colore dei minareti piastrellati ed è frequente negli autori dell'Asia centrale, soprattutto in alcuni poeti della Scuola di Fergana. Nella lirica presente a prevalere è il bianco della neve, al quale fa da contrappunto il grigio del cielo nell'ultimo verso, che non a caso si discosta anche strutturalmente dal testo²⁹².

Dal punto di vista della ricerca formale è possibile riconoscere in Ljudmila Bakirova la tendenza a sviluppare gli effetti fonetici per coppie di parole. Questa forma è riconoscibile nell'ultima lirica analizzata, “*Печаль во мне*”. Eccone alcuni esempi, rispettivamente ai versi 5, 12 e 14:

дворы, ограды, улицы, дома.

Но за окошком, изменяя местность,

И лишь с рассветом, ветром разутюжив

²⁹¹ Ivi, p.7.

²⁹² Un interessante uso delle sfumature di colore si riscontra anche nella lirica successiva, “*Ночью ветер января*” (ivi, p. 9): qui il colore di contrasto è il giallo, che si oppone al bianco che domina la lirica e, anche figurativamente, si addensa nel verso centrale, nell'immagine del latte, isolato da due cesure:

Утром криком:

– Мо-ло-ло! –

Будят сонные квартиры.

Ma questa scelta formale è presente anche in altre liriche, come ad esempio in “*И ветер воет*”²⁹³, della quale propongo alcuni versi significativi dal punto di vista fonico (rispettivamente i versi 1-3, 7 e 15):

“И ветер воет.
И скрипит доска.
В расмытых красках скучность
Пространства.”

“Дни поздней осени,
И дереву тоска”

“что кажется коротким путь до неба...”

Ricordiamo infine il primo verso della prima lirica analizzata:

Шумны и роскошны дворы.

La tendenza a creare delle assonanze a coppie non è esclusiva; la ricerca fonetica porta Ljudmila Bakirova a creare associazioni più estese, più tradizionali, che coinvolgono un intero verso, ma ritengo che questa sia la sua forma più tipica, che si associa di frequente all’irregolarità nella struttura delle rime e nel numero dei piedi che costituiscono il verso, senza che con ciò essa arrivi al verso libero.

Come si può vedere, anche in questa attenzione per l’aspetto fonetico della lirica possiamo trovare un legame con la poetica della Taškola, per la quale la caratteristica ritmica e fonica di un verso risultano fondamentali. Anche qui, però, come per quel che riguarda l’atteggiamento nei confronti dell’ambiente, possiamo cogliere una nota del tutto personale: anche nella forma, infatti, Ljudmila Bakirova ricerca quella leggerezza e armonia che, come si è visto, caratterizza il suo peculiare modo di tratteggiare il paesaggio uzbeko.

²⁹³ *Малый Шелковый Путь - IV*, op. cit., p. 8.

Le opere di Ljudmila Bakirova sono seguite dai testi di due autori che possiamo considerare minori, Vladimir Ischakov e Larisa Dabiža. Queste due personalità, seppur meno significative nel panorama della Scuola di Taškent e dei suoi collaboratori, risultano comunque interessanti per ragioni diverse.

Vladimir Ischakov, che ha collaborato con due liriche alla II edizione di *MŠP*, è presente in questo numero dell'almanacco con una nutrita selezione delle proprie opere che dimostrano una certa maturazione artistica rispetto al 2001. L'autore, nato a Taškent nel 1954, e ancora residente nella città uzbeka all'epoca della pubblicazione dell'almanacco, ha una formazione eclettica (che a mio avviso influisce non sempre positivamente sulla sua produzione poetica): l'attività di medico, il suo interesse per la storia e la sua opera di regista si intersecano con la sua produzione poetica. I suoi versi sono stati pubblicati, oltre che in *MŠP*, nella raccolta *Опыт сердца* ed egli ha partecipato nel 2001 al I Festival di poesia di Taškent. Le opere di Ischakov inserite in questo volume possiedono uno stile semplice. Nei suoi testi è il contenuto a costituire il nucleo della composizione poetica, non la forma metrica o le sfumature lessicali o fonetiche nelle quali esso si esprime. E tuttavia questa semplicità, che risultava riconoscibile pure nelle opere pubblicate nel II volume dell'almanacco, è qui accompagnata da una maggiore originalità, da un più personale approccio al materiale poetico e da una più intima relazione con il reale descritto. Se nelle liriche pubblicate nel 2001 troviamo frequenti riferimenti alla Francia (piuttosto banali, a mio avviso), qui il più comune referente culturale "esterno" è l'immaginario dell'inferno dantesco, che ritorna in entrambe le prime due liriche del poeta inserite in antologia. Vediamo il testo della prima lirica, *Песни ада*:

Говорят,
Что молиться надо,
Если слушаешь
Песни ада,
Что поют по ночам цикады.

Песни ада.

Я думал, Данте
Их придумал, а он – подслушал,
Как поют по ночам цикады –
Не прощенные Господом души.

Песни ада
Поют цикады –
Их внимательно слушают звезды.
Надоело писать то, что надо.
То, что сердце диктует, – поздно.²⁹⁴

La semplicità narrativa che caratterizza questo testo è quella che meglio si addice alla sensibilità del poeta, perché gli permette di esprimere in modo più controllato e contenuto i propri sentimenti, come fa negli ultimi due versi nei quali affronta il proprio ruolo di poeta con sconforto e, sembrerebbe, pessimismo; in alcune liriche successive, quali *В зимных мыслях мало солнца*, l'immaturità artistica del poeta lo induce a forzare la mano nella ricerca di effetti fonetici, mentre in liriche di contenuto filosofico, come *Апокалипсис*, il poeta dimostra di non avere approfondito le tematiche prese in considerazione con la dedizione dimostrata, per esempio da Aflatuni, e la sua meditazione resta superficiale.

La poetica di Ischakov si esprime meglio in liriche meno complesse dal punto di vista contenutistico, come la prima della quale si è proposta l'analisi, oppure la parte finale della lirica successiva, *Сегодня осень, листья, дождь и лужи*, nella quale ritorna l'allusione a Dante e una personale considerazione sul rapporto con la creazione artistica, che lascia il poeta amareggiato, sfiduciato:

На полках книги – вымыслов гербарий
Тех, кто давно унесся в Дантов Ад,
А буквы в книгах, как живые твари,
От жизни невозможного хотят.²⁹⁵

²⁹⁴ Ivi, p. 17.

²⁹⁵ Ivi, p. 18.

Un'altra lirica della quale ritengo sia opportuno riportare il testo è *Мне часто снятся поезда*:

Мне часто снятся поезда.
«Ташкент – Москва» – маршрут от Бога
Не временно, а навсегда.
«Ташкент – Москва» – моя дорога
Ведет сегодня
в никуда.

Мне часто снятся поезда.
Так не буди же, ради Бога...²⁹⁶

Dal punto di vista stilistico il poeta sceglie un trocheo a quattro piedi, e organizza la propria lirica in due strofe, una cinquina e un distico, con rime alterne. È possibile vedere in questa breve lirica il tentativo di creare una struttura formale più ricercata: notiamo la ripetizione di “«Ташкент – Москва»” all’inizio dei versi pari della prima strofa, accompagnata dall’assonanza tra “маршрут от Бога” e “моя дорога”; la ripetizione di “Бога” alla fine del secondo verso di entrambe le strofe, e la ripetizione del primo verso della prima strofa all’inizio della seconda; tutto ciò dà l’impressione di una ricerca formale più approfondita, che la semplicità e brevità della forma metrica permettono al poeta di non appesantire o forzare eccessivamente. La tematica è un altro degli elementi che attraggono l’attenzione su questa lirica. Non si può non ritornare con la mente al saggio di Janyšev in *MŠP II*, dove l’autore ricordava con invidia l’esistenza del prof. Avram Vulis²⁹⁷, il quale divideva la propria vita tra Taškent e Mosca. Qui tuttavia, su quel treno, la strada di Ischakov sembra fermarsi; laddove il mondo di Janyšev si apre e diviene più vasto e ricco di possibilità, quello di Ischakov sembra perdersi, come se il viaggio tra le due città fosse troppo lungo e mantenere la rotta impossibile. Questo atteggiamento rassegnato nei

²⁹⁶ Ivi.

²⁹⁷ Confronta: *Малый Шелковый Путь- II*, op. cit., p.97.

confronti dell'esistenza caratterizza anche le opere "filosofiche" del poeta, delle quali abbiamo già parlato, appesantendo il testo, già di per sé debolmente sorretto da un'elaborazione poco consistente.

Anche Larisa Dabiža risente di un'ispirazione filosofeggiante, che l'avvicina ad Aflatuni, senza che tuttavia ella raggiunga la maturità del poeta che è tra i fondatori della Scuola di Taškent. La poetessa, originaria di L'vov, è anche grafica e sceneggiatrice, ed ha pubblicato i propri versi nelle pagine di "Звезда Востока" e nell'almanacco *Молодость*. La sua formazione, compiuta presso l'Istituto Poligrafico Ucraino, si esprime qui in una esplicita scelta formale, quella di eliminare dai suoi testi le maiuscole e la gran parte della punteggiatura e di evidenziare in grassetto la prima e l'ultima lettera di ogni lirica, con l'eccezione di *He оставляя ничего*. Dal punto di vista metrico la poetessa predilige il verso libero; i suoi versi, seppur non rimati e di lunghezza irregolare, sono tuttavia caratterizzati da una ricerca fonetica piuttosto evidente, che la porta ad arricchire stilisticamente le proprie creazioni con allitterazioni e assonanze. È rappresentativo in tal senso il testo della lirica a mio parere più importante di Larisa Dabiža, *Филосов*; qui la ricerca stilistica è riconoscibile praticamente in ogni verso della poesia e si manifesta nell'evidente ripetizione consonantica e nel frequentissimo uso di allitterazioni (si vedano, a tal proposito, i versi 2,4,6,8 e 11). Eccone il testo:

так и не знаешь куда идти:

горы летят мимо горячего города

рыбы льнут к холодным камням на дне Ахерона

зреют плоды в пепельной пене Афин

– Где живет Сократ?

– Не помню (жестом приближая полдень).

В сухой канаве мертвая змея:

блеклая дорога затаилась за красным домом – и ее

хотели затоптать

там

у самого края подорожник хранит под своей ладонью
след босой ступни²⁹⁸

L'ambiente qui descritto dalla poetessa è potenzialmente quello dell'Asia centrale, con le montagne che volano attorno alla città infiammata dal caldo, la strada che si perde alla vista dietro una casa rossa, come le tipiche costruzioni di questi territori, ma non sono presenti localismi. Il legame con la Scuola di Taškent, ed in particolare con Aflatuni, è ravvisabile nell'evocazione della figura di Socrate, e in seguito nell'allusione alla cultura classica che è richiamata dall'immagine dell'Acheronte. La risposta alla domanda su dove viva il filosofo, inoltre è legata al ricordo, o meglio alla sua assenza, altro elemento che lega la Dabiža alla Scuola di Taškent e alla sua simbologia. La ricerca di Socrate sembra qui rappresentare la ricerca in senso lato, la volontà di conoscenza che il filosofo stesso rappresenta. Una simile fascinazione si può riconoscere nella lirica successiva, *Бодхисатва*²⁹⁹:

ежегодный обряд возвращения
Огромный Ворон – для многих черный –
С закрытыми глазами полными света –
Зеркальный, розовый
В нем отражается весь цвет. Как в самый первый День –
Помогает ему увидеть до Начала:
Он дерево
Он пчела
Он цвет
Он звезда
И под ним не прогибается ветка

L'immagine del corvo³⁰⁰, è legata, a quanto si evince dal testo alla creazione, e la sua essenza sembra pervadere ogni elemento del reale.

²⁹⁸ *Малый Шелковый Путь. IV*, op. cit., p. 23. Le lettere in grassetto rispecchiano la grafia del testo originale, le sottolineature sono mie.

²⁹⁹ Ivi, p.24.

³⁰⁰ L'immagine del corvo sembra risentire dall'influsso di Muratchanov e della "черная птица" di *Родина*. Confronta: *Малый Шелковый Путь - III*, op. cit., p.18.

L'ispirazione filosofica, tuttavia, seppur molto forte, è poco chiara. Anche qui possiamo però notare che le immagini legate agli elementi naturali sono fini a sé stesse, non legate al paesaggio uzbeko, che sembra totalmente estraneo alla sensibilità della poetessa; ella usa piante ed elementi naturali solo ad un livello strettamente simbolico, non per creare un'atmosfera oppure per evocare un ricordo, segnando, così, un netto confine tra la propria opera e quella della Taškola, nella quale il paesaggio quasi mai è subordinato ad un disegno intellettuale o ad una elaborazione simbolica.

Questo volume dell'almanacco vede anche il ritorno di Vladislav Sokolovskij, che, con Michail Kniznik, è uno dei collaboratori più significativi della Scuola di Taškent, ha partecipato ai Festival di poesia del 2001 e 2002, e la sua presenza è stata di estrema importanza nel II volume di *MŠP*. All'epoca della composizione della presente raccolta Sokolovskij risulta nuovamente rientrato a Taškent, ed impegnato come “координатор учебных программ Открытого университета Израиля в Узбекистане”³⁰¹. Questo suo ritorno alla patria d'origine, che non implica però un abbandono della sua seconda patria, Israele, si manifesta nell'elaborazione che egli compie della propria scissione tra le due nazioni nella prima lirica del volume, di certo la più importante tra le tre proposte in questa raccolta. Ecco il testo della lirica:

По вечерам здесь пахнет бирюзою
И даже виден завтрашний рассвет.
Парадоксально, я не скрою,
Но выхода другого нет –

А только лечь, взлететь, забыться
И видеть сны о чудесах,
Где слюдокрылая тигрица
Вьет гнезда в наших волосах,

³⁰¹ *Малый Шелковый Путь- IV*, op. cit., p. 26.

Где ручейком текут арабы
По склонам Масличной горы,
Где два орла в ногтях державы
Твердят: «Немы не мы.
Мы не немь». ³⁰²

Il poeta in questa lirica sceglie un metro binario, un giambo, prevalentemente a quattro piedi, con l'eccezione del primo e del secondo verso, che è di cinque piedi, e degli ultimi due versi che sono rispettivamente di tre e due piedi. I versi, divisi in due quartine e una cinquina, sono a rime alterne, con l'eccezione degli ultimi due versi, che presentano una rima identica. Nell'ultima strofa l'immaginario legato alle due patrie si fonde: nei primi due versi infatti i riferimenti sono esplicitamente legati alla realtà di Gerusalemme, ma l'allusione al Monte degli Ulivi è connessa sintatticamente alle due aquile (forse a rappresentare l'aquila bicipite imperiale) e al contenuto degli ultimi due versi, che riecheggiano il motto sovietico "Мы не рабы. Рабы немь (не мы)" ³⁰³. Anche l'allusione alle betulle nella prima strofa è un possibile riferimento all'ambiente russo, e tuttavia vi è un atteggiamento ambiguo nei confronti di quel mondo, nel quale è visibile "l'alba del giorno dopo", ma che sembra costituire non un approdo d'elezione per il poeta, ma un luogo nel quale egli è costretto ad arrivare ("Парадоксально, я не скрою, /Но выхода другого нет – ").

La seconda strofa, come suggeriscono i primi versi è onirica, come se il sogno fosse una via di fuga dalla complessità del reale che circonda il poeta.

Questa prima lirica è di certo la più interessante tra quelle del poeta inserite nella raccolta, soprattutto per la sintesi e la semplicità espressiva che traspare dall'elaborazione personale della tematica nazionale. Ma ritengo sia opportuno ricordare, seppur brevemente, anche *Мираж* ³⁰⁴, composizione nella quale riappare la tendenza, già vista in *MŠP II*, a risentire del fascino

³⁰² Ivi.

³⁰³ La frase è contenuta nella prima "азбука" sovietica, edita nel 1919, *Долой неграмотность: Букварь для взрослых.*

³⁰⁴ *Малый Шелковый Путь - IV*, op. cit., p. 27.

della storia e delle tradizioni dell'Asia centrale. Qui il poeta assume la maschera di un viaggiatore che percorre le zone desertiche dell'Asia con una carovana. L'ambientazione, una pianura desertica coperta da dune sabbiose e illuminata dalla luna, è tipicamente centroasiatica. A denunciare questa appartenenza bastano pochi dettagli come l'allusione alla sabbia e al deserto, e “песок, колодец, глинобитый дом” (verso 6). Eppure sembra anche qui esservi una commistione tra due mondi, quello russo e quello centroasiatico, evidente sin dai primi versi:

Я – мещанин тринадцатого класса,
Живу на третьей линии песков,
Где корабли пустыни, сдавши кассу,
Швартуются у саксаула снов.

Anche in questi versi vi è un'allusione esplicita al paesaggio centroasiatico, evidente in quel “саксаул” (haloxylon, un arbusto tipico dell'Asia centrale e delle sue zone più aride). Ma è interessante soprattutto il primo verso, nel quale il poeta assume il ruolo di un “мещанин тринадцатого класса”, allusione forse alla “Tabella dei Ranghi” istituita da Pietro I nel 1722 e che, con l'accostamento alla figura del nomade che si muove nelle zone desertiche dell'Asia centrale, crea un ponte tra i due mondi. L'identificazione con un personaggio, l'assunzione di una maschera, è forse meno riuscita che in Aflatuni, e resta funzionale alla rievocazione di un'atmosfera, ci dice poco del poeta e del suo mondo emotivo. Suggestisce tuttavia un'attenzione per il mondo centroasiatico e per la sua tradizione, anche passata, che è un atteggiamento significativo, soprattutto alla luce dell'esperienza di emigrazione compiuta da Sokolovskij e del legame con l'Asia centrale che la Scuola di Taškent manifesta così apertamente.

Un altro poeta che riveste un ruolo importante, soprattutto per il rapporto che dimostra in queste pagine di avere con la Taškola è Aleksandr Kolmogorov. Nato a Taškent nel 1951, è poeta, scenografo e attore, e mostra una sensibilità poetica che, se anche non raggiunge i livelli di quella

di Aflatuni oppure Muratchanov (e forse neppure di Knižnik), è comunque degna di nota, soprattutto per l'attenzione dimostrata dal poeta nei confronti di tematiche e problematiche care alla Scuola di Taškent.

Tale legame si può già vedere nella prima lirica proposta in questa raccolta, *Ветер осенний с далеких морей*³⁰⁵, nella quale l'immagine della città appare attraverso lo sguardo dei bambini che giocano. Il testo della lirica potrà aiutare a comprendere il rapporto del poeta con il ricordo dell'infanzia e con la città in particolare:

Ветер осенний с далеких морей
Гнет тополя, точно мачты фрегатов.
Криками чаек и песней пиратов
Бредит листва городских тополей.

Пыль подоконников бредит дождем.
Мутным. Холодным. И не отвернется,
Если пойму: Краснокожим Вождем
Через заборы, кратчайшим путем
Лезет мне в душу ташкентское детство.

Тащит во двор облетающий наш,
В прежнюю улицу, к прежним ребятам.
В ту, где веселым от горя пиратом
В бричке подкатит к нам дядя Юлдаш.

– Сашка! Неси из колодца воды! –
Крикнет, стуча деревянным протезом.
Слева на кителе вспыхнет надрезом
Орден черешневый Красной Звезды.

Мы на минуту оставим футбол.
Он из кармана достанет конфеты,
Сдунет махорку и выкрикнет: – Го-ол! –
То ли смеясь, то ли плача при этом.

³⁰⁵ Ivi, pp. 29-30.

Уголь развез. Его бричка черна.
В черных усах седина серебрится.
Знаем: по улицам с песней носиться
Будет он в бричке своей дотемна.

Где эта улица? Где этот дом?
Срыли. Состав над домами несется.
Светится буква «М» над колодезем
Синим, от холода мутным огнем.

Бог с ней.
...Но только бы ветер с морей
Гнул тополя, точно мачты фрегатов,
Только бы помнили песню пирата
Город, листва городских тополей.

Il testo è costituito di otto strofe delle quali sette sono quartine, ma la seconda è una cinquina, tutte composte di dattili a quattro piedi a rime incrociate, *abba*, tranne la seconda strofa nella quale le rime sono *abaab*. Il testo non ha la finezza espressiva delle opere dei taškol'niki, e tuttavia manifesta la volontà dell'autore di creare uno scenario dettagliato ed evocativo, concentrandosi anche sull'aspetto fonico del verso. Osserviamo alcuni esempi: il verso 2 mostra una metta predominanza di "т" ("Гнет тополя, точно мачты фрегатов"); nel verso 4 invece le assonanze dividono il verso in due sezioni distinte, la prima, nella quale il suono consonantico predominante è "к", e la seconda nella quale prevale "п" ("Криками чаек и песней пиратов"); al verso 23 si può riconoscere sia un'assonanza, fondata sulla ripetizione di "с", sia un'allitterazione nelle ultime due parole che compongono il verso ("В черных усах седина серебрится"); molto accentuata, forse persino troppo carica foneticamente, l'assonanza di "ташкентское детство", che tuttavia contribuisce a concentrare l'attenzione su una delle tematiche fondamentali della lirica, ovvero il legame tra la città di Taškent e l'infanzia, che è uno dei temi principali dell'immaginario poetico della Taškola. Anche in Kolmogorov, come nel nucleo fondatore

della scuola, le immagini legate all'infanzia sono rappresentate con occhio infantile, o per lo meno è in quest'ottica che il poeta inquadra la narrazione che vede le navi dei pirati e i giochi di immedesimazione dei ragazzini emergere dal testo come fossero parte del reale. Anche i personaggi della città (che sono parte integrante, ad esempio, delle descrizioni di Janyšev) entrano in questo testo, qui nella figura di “дядя Юлдаш”. Nelle ultime due strofe tuttavia l'atteggiamento cambia e il poeta ritorna al presente, dove i ricordi infantili crollano, come le case abbattute nel corso degli anni e si infrangono sotto il peso della modernità:

Где эта улица? Где этот дом?
Срыли. Состав над домами несется.
Светится буква «М» над колодезем
Синим, от холода мутным огнем.

Anche qui le assonanze sorreggono il senso del discorso poetico, evidenziando con la ripetizione di “с” e “м” i nuclei concettuali della lirica (l'abbattimento della casa e l'invasione della metropolitana nel mondo fantastico dei bambini).

Anche il secondo testo proposto nell'antologia è motivo di interesse. Si tratta di una lirica più breve, nella quale il poeta abbandona il metro sillabotonico per il verso libero. I versi, per lo più di breve estensione, sono meno adatti allo sviluppo di una ricerca fonetica, come quella che abbiamo visto nella prima lirica (anche se allitterazioni e assonanze si possono incontrare anche in questo testo). Qui l'attenzione del poeta si concentra nell'esposizione dei contenuti:

Сижу, как вкопанный,
в тени
срубленного дерева.
Ау, Зиедонис!
Что тебе видно
из-под твоего моста?

Хорошо рождаться на родине.
На родине предков.
Предки моей дочери
родились в Азии,
в райских садах,
дышащих адским зноем.
Пустили корни
в тени срубленного дерева.
Зашвырнули топор
в Сыр-Дарью.
Чтобы плыл в океан,
к затонувшим ракетам.

Ау, Зиедонис!
Топор не проплывал?³⁰⁶

Importante qui è il legame con la terra natale, che si esprime esplicitamente nei primi versi della seconda strofa, e in quell'insistere sui concetti di patria, e sulla figura degli antenati, che ritornano in posizione simmetrica ai versi 7, 8 e 9. Il legame con la famiglia, anch'esso un tema dominante nella lirica della Taškola, è qui realizzato visivamente al verso 9, dove i due poli della storia familiare, gli antenati e gli eredi (la figlia) sono in posizioni speculari nello stesso verso, legati semplicemente dal possessivo "моей", che pone la figura del poeta al centro esatto di questo universo familiare. E le radici di questo suo mondo personale il poeta le ritrova in Asia, come dice esplicitamente al verso 10, dove elementi paradisiaci si oppongono ad un ambiente che possiede qualcosa di infernale ("в райских садах,/ дышащих адским зноем."). L'immagine dell'albero tagliato, sotto il quale egli siede, e che a mio avviso può essere inteso come metafora del senso di spaesamento che il poeta avverte lontano dalla sua patria d'origine, ritorna nella seconda strofa di questa lirica, al verso 14. A questo albero abbattuto

³⁰⁶ Ivi, pp. 30-31.

sembra essere legata l'immagine dell'ascia del verso successivo³⁰⁷ che viene scagliata, guarda caso, nel Syr-Darja, fiume simbolo dell'Asia centrale, che la porta verso l'oceano, verso i missili affondati, eredità del passato sovietico. E tuttavia questa allusione all'ambiente asiatico ottenuta tramite l'immagine del fiume è straniante, poiché il Syr-Darja non sfocia in nessun oceano, ma nel Lago d'Aral. Tale spaesamento è accentuato nella terza e ultima strofa, nella quale il poeta si rivolge nuovamente, come nella prima strofa, al poeta lettone Imant Ziedonis, nato nella regione di Riga nel 1933 ed insignito in epoca sovietica di numerosi premi e riconoscimenti: nei primi versi della lirica egli chiede al poeta cosa veda dal ponte sul quale si trova; nell'ultimo distico Kolmogorov domanda se quell'ascia, lanciata nel Syr-Darja, sia già passata sotto il suo ponte, evento quanto mai inverosimile se consideriamo la nazionalità del poeta. Pare che Kolmogorov abbia voluto in tal modo sottolineare il senso di spaesamento che la sua condizione di espatriato gli procura. Quanto per il poeta questa situazione risulti penosa e drammatica è evidente anche nell'ultima lirica proposta in antologia, che, non ha caso, porta come titolo il nome della città di Taškent:

ТАШКЕНТ

М. Книжнику

В саду накрыли стол последний раз.

Хозяева куда-то уезжают.

Вино и фрукты. Шашлыки анфас.

И все писать друг другу обещают.

Накрыли. Стол. В который раз. Опять.

Кто следующий? Может, мы? Не знаю.

И душно под сиренью танцевать,

Битлам косноязычно подпевая.

³⁰⁷Questo verso rimanda a *Прощение с Ташкентским двориком* di Michail Knižnik, “сей-то сад под топор...” (confronta: *Малый Шелковый Путь- II*, op. cit., p. 15). Un legame tra le due immagini è verosimile anche alla luce della dedica a Knižnik della lirica successiva di Kolmogorov, *Ташкент*.

Немое туркестанское кино.
В нем надо обниматься рядом с домом.
В нем не пьянит прощальное вино,
Когда идешь по городу пустому.

По городу, который нас связал
Восточными тугими чапанами,
По городу, который нас спасал,
Когда дрались до крови пацанами.

Он нас мирил с врагами. Ревновал
К отъездам ранним. Истекал арбузом.
С улыбкой наши судьбы рифмовал
С землей Аллаха... Кто кому обузой

Однажды стал? Он нам? Иль мы ему?
Но сколько ни носи под сердцем слово,
Оно не пригодится никому,
Пока сюда не возвратится снова.³⁰⁸

La lirica, suddivisa in sei quartine, è costituita di giambi a cinque piedi a rime alterne.

La dedica a Michail Knižnik è un elemento importante. Anche Janyšev ha scritto della partenza di Knižnik da Taškent come di qualcosa di significativo per tutti coloro che lo conoscevano e forse come il simbolo di un destino che incombeva su ognuno di loro. La partenza è il nucleo concettuale di questa lirica, nella quale il poeta si interroga sul proprio destino di cittadino di una città dalla quale si sente destinato ad espatriare. La città, e il mondo centroasiatico più in generale sono qui evocati attraverso esplicite allusioni al *byt*, agli odori e alle piante di questi territori, alla religione che ne ha condizionato la cultura e le espressioni artistiche in modo così deciso. Interessante e carica di significati emotivi la parte finale di questa poesia, gli ultimi tre versi per la precisione, nei quali il legame con

³⁰⁸ *Малый Шелковый Путь - IV*, op. cit., p. 32.

la città creato dal poeta si amplifica e ingloba anche la “parola”; si ha l'impressione che il poeta voglia fare riferimento a quel lessico specifico del cittadino dei Taškent, che fa ormai parte dell'anima del poeta stesso, che qui è nato e vissuto, ma che perde ogni significato se portato al di fuori dei confini dell'Asia, e, quindi, fa perdere di significato anche ad un'intera parte dell'esistenza di Sokolovskij che a quel lessico è legata. Con questa allusione alla valenza della parola come segno di identità si completa il legame che avvicina questo poeta, certo meno maturo e talentuoso dei fondatori della scuola, ai membri della Taškola ed al loro mondo poetico.

“Евразийский оком”: un significativo ampliamento della panoramica

Con il capitolo *Евразийский оком* la prospettiva, l'orizzonte della Scuola di Taškent e del suo tentativo di dare voce alla poesia russofona dell'Uzbekistan post-sovietico si allarga, inglobando anche la produzione lirica di alcuni autorevoli poeti delle altre repubbliche “sorelle” dell'Asia centrale. In questa porzione dell'almanacco, dunque, non sono rappresentati poeti uzbeki, e ciò, in qualche modo rende questa sezione aliena dal progetto stesso di *MŠP*, e tuttavia è un segno del cambiamento dei tempi: Janyšev, Muratchanov e Aflatuni, sono infatti consapevoli dell'esiguità del numero degli autori russofoni di origine uzbeka delle ultime generazioni; la decisione di rappresentare qui alcuni autori originari dell'Asia centrale, di generazioni antecedenti alla propria, ma di fondata fama, risponde inoltre alla volontà di dare testimonianza di una realtà, quella della letteratura russofona delle ex repubbliche sovietiche, che non è solo uzbeka.

È opportuno ricordare che le regioni dell'Asia centrale, suddivise dal potere sovietico in repubbliche, per secoli sono state parte di un universo culturale e politico a sé stante, unito da una lingua di cultura e da una religione comune e caratterizzate da un'eccezionale permeabilità dei confini tra le piccole entità statuali che le componevano. Anche l'affinità tra le varie lingue turcofone (fa eccezione solo il tagiko) e il senso di appartenenza ad

un'unica comunità di credenti, hanno fatto sì che il mondo culturale centroasiatico si distinguesse nel corso dei secoli per l'estrema "mobilità interna" di arte ed idee. Questo tentativo di riunire esponenti dell'arte russofona di altre zone di questa regione risponde alla volontà di adeguarsi a quello che resta l'assetto più naturale per questo universo culturale.

La scelta delle opere rappresentate in queste pagine, inoltre, non fa che evidenziare le affinità tra le varie forme e tra le fonti di ispirazione che la poesia russofona assume nei diversi stati. Sono qui inserite opere di tre poeti, Vjačeslav Šapovalov³⁰⁹ (Kirgizistan), Bachytžan Kanap'janov e Lilija Kalas (Kazachstan), e un prosatore, Timur Zul'fikarov (Tajikistan).

Šapovalov dimostra nella sua produzione lirica una spiccata tendenza alla forma lunga, e un utilizzo dinamico della metrica sillabotonica che conferisce al verso vivacità ed evita al poeta il rischio di appesantire eccessivamente queste sue liriche di ampio respiro, come vedremo nel dettaglio in riferimento ai testi. Dal punto di vista tematico l'ispirazione poetica di Šapovalov nasce dallo stretto legame del poeta con la sua terra natale, e con la sua storia, evidente sin dalla prima lirica della raccolta, interamente dedicata alla rievocazione del passato nomade e guerriero della popolazione di queste terre, con una fusione tra mito, leggenda e storia, della quale il poeta è pienamente consapevole e che padroneggia appieno. La storia di queste regioni è legata indissolubilmente alla storia privata del poeta, che mostra un particolare attaccamento alla città natale. Inoltre l'ultima lirica ci permetterà di fare luce su un aspetto determinante del sentire poetico di Šapovalov, il rapporto con la cultura e la lingua russa.

Vediamo ora il testo della seconda lirica di Šapovalov inserita in antologia, nella quale possiamo osservare alcuni elementi che avvicinano il poeta alla Scuola di Taškent e che possono spiegare l'interesse dei suoi membri per il poeta kirgizo.

³⁰⁹ Vjačeslav Šapovalov, nato nel 1947 a Biškek e residente nella città kirgiza all'epoca della pubblicazione dell'almanacco, è uno dei più importanti e rappresentativi poeti russofoni della propria patria. Ha pubblicato numerose raccolte di liriche a partire dal 1976, e i suoi versi sono stati inseriti nelle pagine di "Дружба Народов" e altre riviste letterarie, anche in Turchia, Francia, Germania e negli Stati Uniti.

Река Аламедин возле старого автовокзала

Георгию Макарову, художнику

В высохшем каменном русле вместиться
может судьба Ахеронта и Стикса,
столько прошло
теней по жалким мосткам, наведенным
над сокрушительным каменным лоном
прожитых дней.
Эта река, пронизавшая город,
пала дождем и попала за ворот.
Было светло
в детстве входить между мусорных свалок
в город, что горд был и все-таки жалок
в спеси своей.
Шагом — по прежней, безбрежной, булыжной
(кто б предсказал, что почувствуешь: лишний!)
той мостовой,
что прозывалась сперва Караванной,
позже — иной, ну а в дали туманной
как ее впредь
переиначат, переименуют?
Минет нас чаша и годы минуют,
где мы с тобой,
друг мой, учились толкаться плечами,
пили вино под карагачами,
тщились успеть.
Годы сменялись, не тронув окраин.
Спутник стрельнул. Отстрелялся Гагарин.
Помер Хрущев.
Померли те, что сшибали Хрущева.
Образовалась в предгорье трущоба.
Стронулся век.
Выдохлись Кубы и черные страны.
Первый Афган и другие афганы
скроет покров

нашего подлого менталитета.
 Ну, и т.д. Что ты скажешь на это
 первой из рек?..
 Сблизились выси и сузились дали.
 Всюду успели, везде опоздали
 те, кто рожден
 так, что попал в промежуток меж боен:
 этим одним уже будь успокоен,
 цел-невредим.
 Не расстреляли нас — значит, мы живы?
 Живы?! Не знаю. Лодчонку под ивы
 гонит Харон.
 Ставит мостки дядя Вася, калека.
 Пятидесятые. Многая Лета,
 Аламедин...³¹⁰

Dal punto di vista metrico siamo qui di fronte ad una lirica piuttosto lunga, quarantotto versi, composta con un'alternanza regolare di due dattili a quattro piedi e un dattilo a due piedi. I versi a quattro piedi rimano tra di loro, mentre i dattili a due piedi rimano tra loro con rime alterne, creando delle rime ternarie, secondo questo schema: *aabccdeebffd*...³¹¹.

La descrizione del fiume e della città che è un tratto tipico non solo di questa autore, ma, come vedremo in seguito, anche di Kanap'janov, è assai dettagliata, ma vive in una dimensione sospesa, in un certo qual modo, tra la sfera simbolica ed il reale. A denunciare questa ambiguità che nel complesso espressivo della lirica risulta molto evocativa, sono i primi sei versi, ed in particolare l'allusione all'Acheronte ed allo Stige, che si ricollega alla figura di Caronte che appare alla fine della lirica (verso 45). L'attenzione per la cultura classica non può non far pensare alla poetica di Aflatuni, ma anche all'interesse per il Mediterraneo e la sua storia culturale della Scuola di Fergana. Ancor più interessante risulta, a mio avviso, il legame tra la città e il suo ricordo, la sua sopravvivenza nella mente del

³¹⁰ *Малый Шелковый Путь - IV* op. cit., pp. 91-92.

³¹¹ Ho evidenziato i dattili a due piedi, al solo scopo di rendere di più facile comprensione lo schema di rime.

poeta, e l'infanzia. Nella lirica questo legame è evidenziato anche graficamente dalla posizione che le due parole occupano nel verso:

Было светло
в детстве входить между мусорных свалок
в город, что горд был и все-таки жалок
в спеси своей.

Interessante qui osservare il modo in cui il poeta tratta la tematica dello scorrere del tempo. Essa occupa una porzione rilevante nella lirica, dal verso 20 sino alla fine del testo in modo più o meno evidente; ma risulta interessante il passaggio dal tempo personale, che è descritto dal verso 20 al verso 25, al tempo universale, o più precisamente della patria, che occupa almeno i nove versi successivi. In queste righe la storia russa e delle repubbliche di confine è raccontata con riferimenti ad eventi e personaggi storici, quasi il poeta volesse ribadire il suo legame con il reale, ed in particolare con la realtà russa.

Tale legame si manifesta anche nella lirica successiva, nella quale esso si approfondisce, oltrepassando il livello della storia politica e sociale del paese e penetrando nell'autocoscienza del poeta e nel suo rapporto con l'anima della sua stessa creazione, la lingua, in questo caso, lingua russa:

Вечер поэзии в доме отдыха
Полупуст отстранившийся зал,
созван муками культпросвета.
В перекрестье ослепших зеркал
три-четыре заезжих поэта.
Над корзинкою сонных гвоздик
наклонясь, над зевотой соцветий
дарят миру нездешний язык
Афанасья Никитина дети.

Речи той чужеродный раскат
всем знаком – ведь и видишь, и слышишь.

Купорос, овевающий сад,
так целебен:
не хочешь – но дышишь.

Но, синицу сжимая в руке –
для себя или для политеса? –
о чужом на своем языке
соловьем запоет поэтесса.
О своем?...
О чужом запоет,
да ведь женщина не виновата,
в ней ребенок под сердцем живет –
он за это межкровье
расплата!

И чужого помола капая,
и от чужого пира похмелье –
это ль русской поэзии плач
на просторном всоem безземелье?

Как две родины мы породнить
все мечтали,
не споря с годами!
А случилось – синицу добыть.
«Журавли,
журавлей,
журавлями...»
Только грубо оборвана нить
и главней первородная залежь:
двух кровей воедино – не слить?
Вены рвет на распутье – одна лишь.

А Россия, хранима в сердцах,
неспроста соловьем запеваet,
о разбросанных в мире птенцах,
как кукушка,

легко забывает.

Мы виновны ль, коль гнезда тесны,
коль язык нам дарован для пенья
далеко от родимой страны?

Вот и коротко наше мгновенье.³¹²

Questa lirica è organizzata in sette strofe con un numero irregolare di versi composti in anapesti, che nella prima strofa sono sempre a tre piedi; a partire dalla seconda strofa accanto agli anapesti a tre piedi troviamo versi più brevi, spesso comunque anapesti, a uno o due piedi, ma a volte con forme irregolari. Accorpendo questi versi, tuttavia, otteniamo nuovamente degli anapesti a tre piedi che, così uniti, rispecchiano lo schema delle rime, che sono alterne (si vedano, ad esempio, i versi 12 e 13, oppure 18 e 19).

È possibile vedere in questa lirica una tendenza alla ricerca fonetica piuttosto spiccata, che avvicina i versi di Šapovalov allo stile della Scuola di Taškent. Frequenti in questa lirica le assonanze, che il poeta utilizza in alcuni casi allo scopo di evidenziare foneticamente un concetto, come avviene, ad esempio, ai versi 24-27, dove la ripetizione di “ч” in posizione rilevante (inizio e fine verso) rimanda il lettore all’aggettivo “чужой”, che in questa lirica riveste un ruolo preponderante. Altrove l’utilizzo delle assonanze sembra invece finalizzato a rimodellare la struttura del verso stesso. Vediamo ad esempio la seconda strofa: in essa l’ultimo e il penultimo verso si possono leggere come due porzioni dello stesso verso separate da cesura, e la struttura fonetica della strofa sembra confermare questa ipotesi:

Речи той чужеродный раскат
всем знаком – ведь и видишь, и слышишь.
Купорос, овевающий сад,

³¹² Ivi, pp. 92-93.

так целебен: / не хочещь – но дыщишь.³¹³

Se consideriamo il verso 13 come la seconda parte, dopo una cesura, del verso 12, e quindi emistichio destro di questo verso, notiamo che nei due versi pari di questa strofa, i versi 10 e 12, oltre ad esservi altre assonanze che rafforzano la carica fonetica dell'emistichio, la consonante “ш”, che costituisce il nesso tra i due versi, è in essi distribuita in modo regolare: nei due emistichi, infatti, possiamo vedere una seconda cesura, marcata dalla ripetizione di “и” e di “н”, e rispetto a tale cesura “ш” si ripete una volta nella prima parte dell'emistichio e due nella seconda.

Un ulteriore esempio di utilizzo della cesura per isolare effetti fonetici si può notare al verso 37, dove la ripetizione di “в” risulta palesemente isolata all'interno del primo emistichio. Altrove le assonanze si addensano al centro del verso, come in “Только грубо оборвана нить”, al verso 35, nel quale la disposizione dei suoni che creano l'assonanza tende ad essere speculare; una simile disposizione, anche se di portata più modesta si può rilevare al verso 39, “А Россия, хранима в сердцах”.

Come già accennato in questa lirica è fondamentale il rapporto con la lingua russa, intesa sia come canone letterario (verso 8), sia come medium linguistico. Nella lirica il concetto di “чужой” risulta rilevante, e si ripete nella strofe centrali con regolarità, persino con insistenza nella quarta strofa e nella terza, dove l'opposizione classica “свой – чужой” è esplicita e sottolineata dal parallelo grafico dei versi 16 e dei versi 18 e 19. L'accostamento tra il concetto di “estraneo”, “altrui”, e la lingua russa è introdotto però già nella prima strofa, nella quale, significativamente, la lingua è “нездешний” (verso 7). La percezione che si ha leggendo questi versi è che il poeta dia voce alla sensazione di molti letterati dell'Asia centrale, che, pur “eticamente” asiatici e legati a questo mondo da altri fattori culturali, come l'aspetto religioso (Šapovalov è musulmano),

³¹³ Qui, appositamente, l'ultimo verso è stato spostato al fianco del penultimo, per mostrare anche visivamente il parallelismo fonetico.

padroneggiano come lingua madre una lingua che risulta sempre estranea. In questo, tuttavia, sembra esservi un primo possibile distinguo con la Taškola: per i membri della più giovane generazione, infatti, la lingua russa si presenta come lingua madre, e il bilinguismo di questi territori, che ha arricchito anche il loro russo di un nuovo bagaglio lessicale e figurativo, è un elemento naturale (anche se non scontato). È opportuno, a tal proposito, notare che sembrano mancare totalmente in Šapovalov i realia uzbeki; se ciò è vero, il poeta potrebbe sentirsi in effetti vittima di quello iato tipico degli autori postcoloniali che padroneggiano una lingua incapace di rappresentare il mondo che li circonda. Questa dicotomia tra la sua appartenenza nazionale e il legame linguistico con la Russia trova espressione a partire dalla quinta strofa, nella quale l'opposizione tra le due patrie, esplicita nel primo verso, ritorna negli ultimi due, nell'incapacità di fondere due diversi tipi di sangue:

двух кровей воедино – не слить?
Вены рвет на распутье – одна лишь.

Interessante la penultima strofa, nella quale la Russia è come un cuculo, che getta dal nido gli altri piccoli per farsi spazio e dimentica con facilità le sue colpe. Ed il concetto di colpa appare con chiarezza al verso 44:

Мы виновны ль, коль гнезда тесны,
коль язык нам дарован для пеня
далеко от родимой страны?

Appaiono qui tutti i temi chiave fondamentali non solo della lirica, ma della problematica tipica della letteratura postcoloniale: la lingua che è abbinata al concetto di lontananza, all'idea di patria e che è allo stesso tempo un dono e una colpa. L'autore sembra vivere con un profondo senso di colpa la propria estraneità alla lingua della nazione d'origine, eppure non possiede altri mezzi per la propria espressione artistica. La frattura tra la propria lealtà alla patria e l'impossibilità di esprimersi nella lingua che è portavoce di quella patria è più forte proprio nell'ambito letterario, nel quale il poeta si è formato nella lingua del colonizzatore.

Questa lirica è a mio avviso significativa perché porta in superficie una tematica che non è certo estranea alla Scuola di Taškent, ma che in questo testo è affrontata con un atteggiamento problematico che i taškol'niki sembrano non avvertire. In loro sembra prevalere la curiosità, l'entusiasmo, quasi, per questa condizione linguistico-culturale unica ed irripetibile, che la loro generazione ha vissuto con una naturalezza ignota a Šapovalov.

L'interesse per la lingua è tipico anche di un altro autore qui presentato Bachytžan Kanap'janov³¹⁴. L'attenzione per il legame tra la propria ispirazione poetica e la lingua kazaka, oltre a manifestarsi nell'interesse per la traduzione delle opere tradizionali kazake, emerge anche all'interno delle sue liriche. La prima tra quelle inserite nella raccolta è rappresentativa, da un lato dell'attenzione e del significato, in questo caso anche simbolico, della lingua della sua terra natale nel suo immaginario poetico, dall'altro del suo legame strettissimo con la città di Almaty, che può richiamare alla mente il legame dei membri della Scuola di Taškent con la loro città:

Тебя звали Алма*,
тебя называл
половиной
зеленого города,
имя твое
торопливой строкою кассира
вписывалось
в голубой бланк
авиабилета,
когда к тебе я спешил,
ты шутила при встрече:
- Парень, не так переводишь,
меня звать – “не бери”,
Имя мое

³¹⁴ Il poeta, di nazionalità kazaka, è nato a Kokčetau nel 1951, e la sua attività artistica spazia dalla poesia alla scrittura di sceneggiature, alla regia. È però anche traduttore e si è occupato della traduzione in russo dell'epos kazako *Kyz Žibek*. Le sue liriche sono raccolte in numerose antologie e hanno trovato spazio in molte riviste dell'ex Unione Sovietica, tra le quali “Дружба народов” e “Юность”.

что плод,
на который
наложен запрет.
Не так переводишь,
парень,
э, не так.³¹⁵

Come si può notare in questa lirica, Kanap'janov predilige forme per lo più brevi, sia per il numero di versi, sia per la loro estensione (il che non esclude la presenza di liriche più lunghe, come *Мусорщик*, della quale si parlerà in seguito). Questa lirica è in versi liberi piuttosto brevi e concisi. Alla semplicità grammaticale si associa quella stilistica, l'assenza quasi totale di effetti fonetici. A dominare questi versi è il contenuto, l'immagine della città, che si definisce cromaticamente in verde ed azzurro (versi 4 e 8, quindi ad intervalli regolari, con i riferimenti cromatici in prima posizione), e il suo dialogo con il poeta, che è un dialogo attivo e vitale. Al verso 12 la città gli parla, e lo interpella proprio in relazione alla traduzione del suo nome, che, come il poeta spiega in nota, è potenzialmente fonte di equivoci. Il doppio senso legato al nome della città (“яблоко” e “не бери”) permette al poeta di elaborare l'immagine di una città intesa come frutto proibito; è possibile che anche in Kanap'janov sia presente un latente senso di colpa in relazione all'uso della lingua del “conquistatore” russo come propria lingua di espressione artistica, e che questo fattore abbia reso problematico il rapporto dell'autore con la lingua kazaka nei confronti della quale dimostra uno spiccato interesse.

Ma il rapporto peculiare che egli intesse con la città di Almaty è significativo, soprattutto se intendiamo capire il legame che collega il poeta alla Taškola. La città è per Kanap'janov, come per i taškol'niki, un elemento vivo, fatto di piccoli dettagli, che nei suoi versi emergono tratteggiati con delicatezza. Ma è anche una città composta di persone e personalità: in

³¹⁵ *Малый Шелковый Путь - VI*, op. cit., pp. 95-96. In nota l'autore aggiunge: “*Алма – яблоко, второе название – “не бери” (каз.)”

*Мусорщик*³¹⁶ essa è descritta con gli occhi dello spazzino, che ancora prima dell'alba si aggira per la città addormentata ed infreddolita sviluppando di questa entità viva e pulsante una conoscenza che potremmo definire viscerale, quasi egli potesse penetrare nei sogni dei suoi abitanti e leggere i loro più reconditi segreti. È significativo che in questa lirica, composta di tre strofe di lunghezza irregolare e in verso libero, la parola “город” appaia nella prima strofa al verso 1, e nell'ultima al verso 22 (che in realtà è seguito da un verso che ripete in modo quasi identico il verso 2, creando così un legame con il verso 1), mentre nella strofa centrale, sempre in posizione enfatica, ovvero a fine verso, al centro della strofa, troviamo “запретом”. Questo rapporto tra “город” e “запрет”, conferma l'impressione avuta con la prima lirica, che vi sia una sorta di senso di colpa legato all'esperienza del poeta nel vivere la città ed il proprio senso di appartenenza ad essa.

In questa lirica si può inoltre notare il fascino che la luce nelle sue varie tonalità e intensità esercita sul poeta kazako, e che emerge in quasi tutte le liriche inserite in questa raccolta; *Долина* in particolare, ci permette non solo di vedere questa peculiarità del suo immaginario poetico, ma anche di valutare il significato degli elementi naturali nella poesia di Kanap'janov:

Долина

В долине таял образ дня,
Рождались тени.
Куст превращался возле пня
В рога оленя.
Бездонно следом ночь плыла,
Дышала тучей
Сквозь слой воздушного стекла
Над горной кручей.
Войду ли в ночь...
Но белый конь
Скачком с кургана
Обронит и в мою ладонь

³¹⁶ Ivi, p. 97.

Росу тумана.
В ней возгорится образ дня
Лучом кристальным...
Все повторится без меня
В долине дальней.³¹⁷

La lirica è composta da un'alternanza regolare di giambi a quattro e a due piedi, con rime alterne, anche se dal verso 9 al verso 13 è possibile riscontrare delle anomalie sia nel numero dei piedi del verso, sia nell'ordine delle rime, che qui seguono lo schema *abcbc*. Nonostante il verso breve non offra il terreno più adatto all'elaborazione di effetti fonetici di grande impatto, si può notare traccia di una ricerca in tal senso in alcuni versi della lirica, come ad esempio il verso 7, nel quale è evidente la ripetizione di “с”, e il verso 11, nel quale a ripetersi è la coppia “ск” (“Скачком с кургана”).

Ad emergere qui è la tendenza descrittiva dei versi, nei quali il poeta tratteggia un paesaggio invernale e notturno, dove il sorgere del sole sembra portare chiarezza anche all'animo del poeta. In questo senso l'uso di un paesaggio con una tale valenza evocativa avvicina il poeta più ai poeti uzbeki della propria generazione, in particolare alla Scuola di Fergana, che non ai più giovani poeti della Taškola. In questa direzione opera anche il modo proprio di Kanap'janov di trattare il paesaggio, che, seppur descritto con precisione, resta generico; è dettagliato per il suo inserirsi in uno spazio cronologicamente determinato, quello invernale, ma non per la sua appartenenza regionale. Gli elementi naturali, sia relativi alla flora, sia alla fauna, che qui sono generici, come ad esempio il “кыст” del verso 3, nella poetica della Taškola avrebbero ricevuto un'inconfondibile connotazione locale. Un ulteriore elemento che isola il poeta dagli autori di *MŠP*, con i quali pure condivide l'interesse per il fattore linguistico e per l'ambientazione cittadina, è il fatto che qui il paesaggio appaia slegato dalla figura del poeta. Egli emerge solo nella parte finale della lirica, e per di più il pronome personale appare nella forma “без меня”, come ad evidenziare il

³¹⁷ Ivi, p. 98.

distacco del poeta da questa realtà. L'ambiente che nelle opere di Muratchanov, Aflatuni e Janyšev, è rievocato nei ricordi personali del poeta, e anzi è esso stesso un elemento che scatena il ricordo, qui appare come un elemento estraneo, qualcosa in cui il poeta si muove, che il poeta può osservare, ma che non entra mai davvero in contatto con l'anima dell'autore. In questo forse il poeta kazako si distingue davvero dai curatori dell'almanacco, che tuttavia non mancano di apprezzare il suo interesse per il fattore linguistico (nonostante la quasi totale assenza di realia nel testo), l'asciuttezza della sua espressione poetica, la pacata musicalità e la delicata pittoricità dei suoi versi.

A rappresentare la poesia russofona kazaka è inserita in questa antologia anche una breve selezione dell'opera di Liliya Kalas, poetessa originaria di Almaty. La poetessa sembra prediligere forme brevi e regolari, che rispettano un preciso schema metrico e di rime, con l'eccezione di tre liriche che appartengono al ciclo *Неправильные стихи*³¹⁸ e che sono composte in versi liberi (il titolo delle liriche sembra alludere proprio alla forma metrica "imprecisa"). La prima lirica di Liliya Kalas inserita in antologia è rappresentativa del suo mondo poetico e della sua ricerca formale, e ci permette di comprendere quali tratti distintivi della poetica di questa autrice abbiano attratto l'attenzione dei fondatori della Scuola di Taškent. Vediamo il testo della lirica:

За ветром сапфировым – крики вороньи,
Откинута мокрая пряжа назад,
В тяжелой, как вечность литая, короне
Спускаешься в дремлющий осенью сад,
И рвутся с поводьев продрогшие кони,
Почуяв крадущийся вновь снегопад.
Из четверти века шагни в половину,
Сминая в ладони горячую глину.
Под снегом пространство становится ниже,
На плоскости неба раздвинуты швы,

³¹⁸ Ivi, p. 101.

Осели железные острые крыши,
Застыли на лицах чужие черты.
Но оттепель струями солнца напишет
На белой материи льдистой плиты:
За четвертью века идет половина,
Во сне я придумала имя для сына.³¹⁹

Questa lirica, di sedici versi, è composta in anfibrachi a quattro piedi. Lo schema delle rime divide il componimento in due ottave, nelle quali i primi sei versi sono a rima alterna e gli ultimi due a rima baciata (*abababcc*). Come si può notare sin dall'incipit della lirica non manca una ricerca fonetica di base, a fare da collante per questi versi di ampio respiro. Al verso 1 infatti possiamo notare un'insistita ripetizione di "p", rafforzata dal fatto di essere in tre occasioni accompagnata dalla vocale "o":

За ветром сапфировым – крики вороньи

Al verso 4 possiamo notare invece la ripetizione di "c", che esclude il termine centrale del verso:

Спускаешься в дремлющий осенью сад

Inoltre è possibile notare la tendenza di questa autrice ad accostare per allitterazione parole legate sintatticamente: "горячую глину", "чужие черты", "струями солнца".

In questa lirica gli elementi naturali sembrano funzionali alla rappresentazione di un paesaggio emotivo, più interiore che esteriore. Anche l'accento all'argilla, che è un elemento naturale tipico dell'Asia centrale e che negli autori della Scuola di Taškent o in quella di Fergana appariva come un elemento di riconoscimento territoriale, qui è visto come simbolo dello scorrere del tempo che muta il reale. Il tempo è appunto uno dei nuclei concettuali di questa lirica. Il suo scorrere eterno è sentito dalla poetessa come un peso che opprime l'uomo (verso 3). All'inesorabile

³¹⁹ Ivi, p. 100.

trascorrere delle epoche, tuttavia, si oppone negli ultimi versi un profondo senso di speranza. Nella semplicità dell'ultimo verso, che appare quasi anomalo, estraneo al resto della lirica, si concentra la speranza dell'autrice: il figlio è per lei una sorta di promessa di eternità, un'eternità che non l'opprime, tuttavia, ma illumina la sua esistenza. Il paesaggio, che è descritto in termini generici, è invernale, freddo, e nonostante l'allusione al "пространство", sembra essere soffocante per l'autrice, che sembra sentirsi estranea alla realtà nella quale vive. Ecco il perché di alcune espressioni, nelle quali si concentrano sensazioni di soffocamento ed estraneità:

Осели железные острые крыши,
Застыли на лицах чужие черты.

Gli ultimi quattro versi disperdono queste sensazioni e sono dominati dall'immagine del disgelo e del sole, immagini più calde e luminose, che sciolgono il gelo invernale. Gli ultimi due versi, infine, creano un parallelismo tra lo scorrere del tempo e il figlio non ancora nato, che per ora vive nel reame del sogno (da notare la posizione di "сне" e "сына", che sono in assonanza e in posizione speculare nel verso).

Il paesaggio di Lilija Kalas resta un paesaggio più metaforico che reale, nel quale elementi del *byt* locale trovano poco spazio, e se anche si possono riconoscere dettagli legati alla realtà centroasiatica, sembrano essere qui intesi nel loro significato simbolico più che come riferimento ad uno spazio reale che l'autrice cerchi di definire come proprio. In relazione a questa tematica, al legame con la terra natale, dobbiamo infatti notare che non sembra esservi un'elaborazione specifica di questo tema da parte di Lilija Kalas. Anche il riferimento ai realia è praticamente inesistente, fatto comprensibile se pensiamo alla tendenza filosofeggiante della sua poesia.

Un'altra lirica inserita in questo testo ci permette di osservare il rapporto della poetessa con la parola, intesa in senso lato come oggetto del pensare umano, e non come rappresentazione di un popolo e della sua identità nazionale. In questo essa si avvicina maggiormente all'opera di Aflatuni piuttosto che a quella di Janyšev:

Замкнулся слух в развернутую суть,
В начало и конец одной дороги,
Но имя бьется в каменную грудь,
Разбрызгивая мраморные слоги
На мертвых круг бесчисленных имен.
Так в холоде изменчивых строений
Ворочается сумрачный закон.
Звучанье слов отбрасывает тени.³²⁰

La lirica è costituita di otto versi in giambi a cinque piedi, con rime alterne. Il testo è dedicato alla creazione delle parole, che è descritta come un fatto epico, dinamico, nel quale non vi è nulla di statico oppure di “pacifico”, ma, come si può notare osservando l’aspetto semantico dei verbi, ha un carattere quasi violento. Questa descrizione è quella di un evento leggendario, di una teogonia, nella quale la figura del poeta resta assente. Lilija Kalas, del resto, di rado è protagonista delle proprie liriche, e se ciò avviene, come nella prima poesia analizzata, è una partecipazione limitata. Nulla a che vedere con le descrizioni familiari, i ricordi, le rievocazioni dell’infanzia, i mascheramenti di cui sono maestri i membri della Scuola di Taškent. Interessante tuttavia l’uso della parola e della sua valenza sia espressiva sia sonora in questa lirica; già dal primo verso possiamo notare delle assonanze ad incrocio, tra “Замкнулся” e “развернутую” e tra “слух” e “суть”, nelle quali la vocale dominante “y” costituisce il legame tra le varie parole che compongono il verso :

Замкнулся слух в развернутую суть

A sottolineare l’idea di una costruzione parallela, espressa non più in forma sonora, ma concettuale, è l’inizio del verso 2, “В начало и конец одной дороги”. L’intera lirica del resto si fonda su questa idea di parallelismo espressivo. Nei versi 3 e 4 a fare da contrappunto ai verbi di movimento che dominano la prima parte dei versi è l’allusione alla pietra; speculari anche le posizioni delle parole che alludono alla morte ed al freddo, che dominano i

³²⁰ Ivi, p. 102.

versi successivi e sono inseriti ad inizio verso, e che si associano alle allusioni al buio (vedi versi 7 e 8, nella parte finale del verso):

На мертвых круг бесчисленных имен.

Так в холоде изменчивых строений

Ворочается сумрачный закон.

Звучанье слов отбрасывает тени.

La creazione della parola è legata a questa cupa atmosfera d'incubo, e le parole stesse non sembrano in grado di fare luce sul reale, ma vi gettano ombre. In questo il distacco dalla Taškola mi pare evidente, ma mi sembra anche comprensibile il perché del fascino che la poetessa esercita sui curatori di *MŠP*.

A chiudere questa panoramica sulla letteratura russofona dell'Asia centrale è Timur Zul'fikarov, al quale si fa accenno anche nel secondo volume dell'almanacco, nel saggio di Sinel'nikov. Zul'fiakrov, poeta, prosatore e autore di testi per l'infanzia, nato in Tajikistan nel 1936, ma residente a Mosca, è qui rappresentato da un racconto in prosa nel quale si narrano le favolose vicende amorose di Chodža Nasreddin, *Вечная любовь Ходжи Насреддина*³²¹. Il testo ha lo stile di un racconto epico, ma il tono favoleggiante e l'utilizzo di epiteti e iperboli è a tal punto estremizzato da risultare palesemente parodistico. Le forzature imposte allo stile e le esagerazioni anche fonetiche, che si abbinano ad allusioni erotiche banalizzate, stravolgono la tonalità epica imponendole una deformazione comica. Una simile tendenza è evidente nell'utilizzo di cumuli aggettivali privi di elementi di congiunzione negli epiteti dei personaggi; la prima frase del racconto esemplifica lo stile dell'autore:

³²¹ Ivi, pp. 103-112.

distacco rispetto ai classici del genere e che dimostra un dialogo alla pari tra il poeta russofono e una fonte d'ispirazione estranea alla sua lingua madre, ma legata alla sua patria d'origine.

“Текстографика” – immagini e poesia

L'unico contributo della troika fondatrice della Scuola di Taškent all'antologia poetica contenuta nel presente volume, è costituito dalle liriche di Vadim Muratchanov, inserite nel capitolo *Текстографика* e che fanno parte del ciclo *Портреты*. Come suggerisce il titolo stesso di questa sezione si tratta di una composizione in versi e grafica, per la quale Muratchanov è affiancato da Nadin (Dinora Nasyrova), una giovane disegnatrice che ha collaborato con “Звезда Востока” e che vive a Taškent. Si tratta di veri e propri ritratti di personaggi legati ai ricordi di Muratchanov, ricordi che cronologicamente spaziano dagli anni della prima giovinezza, alla quale sono legati il ritratto del cane *Джек*, oppure quello della giovane *Ирина Дорофеева*, al periodo universitario, al quale sembrano invece risalire le memorie di *Миша Якубов*, mentre alle prime esperienze lavorative il poeta ritorna con *Зина*. Stilisticamente parlando, possiamo dire che queste liriche hanno un andamento molto vicino a quello della prosa, estremamente descrittivo, che è supportato dalla scelta del poeta di impiegare il verso libero, forma solitamente poco utilizzata da Muratchanov. In queste liriche, inoltre, la ricerca di effetti fonetici è molto limitata. Sembra che il poeta consideri più rilevante l'aspetto descrittivo, piuttosto che una più approfondita elaborazione stilistica.

È interessante notare, tuttavia, che anche in queste liriche, forse meno riuscite, Muratchanov sembra non perdere mai di vista quelle che sono le tematiche più care alla Scuola di Taškent. Sin dal primo testo, *Саакян*, notiamo che permane un'attenzione di fondo per il suono, che se pure non prende la forma di una ricerca fonetica di alto livello all'interno della lirica, si manifesta nel contenuto dei versi: qui la voce di Saakjan è “бархатный”, e la donna è rappresentata solo attraverso questo dettaglio (del resto anche

nella rappresentazione grafica essa è solo una sagoma indistinta). Ma il suono, la musica, appaiono anche negli ultimi versi di *Ирина Дорофеева*, una delle liriche più interessanti, senza però che essi assumano la precisione dei riferimenti musicali di Janyšev. Vediamo il testo della lirica, che tra quelle inserite nella raccolta, ci permette di vedere meglio come le tematiche fondamentali della Taškola penetrino anche in questi ritratti:

Ирина Дорофеева

Память теперь
на осколки распалась, Ирина.
Танец на школьном вечере, запах
тринадцатилетнего тела.
Руки неловко держу,
словно конфликт, предваривший знакомство,
еще не исчерпан.

Вот ты едешь по двору
с белоснежной собачкой.

Вот сидишь на скамейке с гитарой,
в окруженье соседских парней
голосом резким поешь
никому неизвестные песни.

На койке лежишь,
Мать в изголовье
кажется далекой и маленькой.
Сегодня не станешь ходить допоздна,
не заставишь ее вольноваться.

Восемь лет не кормлена
собачка с розовым бантом.
Восемь лет
мать выносит мусор сама.
Вновь и вновь
в кругу незнакомых людей

выбираешь ты черный оконный проем
и два неумелых крыла.³²⁶

Dal punto di vista metrico il poeta utilizza un verso libero (con la tendenza, tuttavia, almeno nelle prime tre strofe, ad avvicinarsi alla cadenza dei ritmi ternari, dattili ed anapesti). In questa lirica si può però cogliere una ricerca formale approfondita; si può notare una netta predominanza di “c”, visibile nei versi 2, 9, in tutta la terza strofa, nei versi 17 e 18 (dove a “c” si sostituisce la variante sonora “з”), 20 e 22; in quest’ultima strofa, inoltre, la ripetizione di “восемь” ai versi 19 e 21, è sottolineata attraverso l’assonanza di “Вновь и вновь” del verso 24 e dall’incipit dei versi 25 e 26, che riprendono il suono “в”.

Sin dalla prima strofa emergono spunti interessanti per quanto concerne le tematiche: qui infatti appaiono il tema della scuola, del ricordo, degli odori, ai quali i ricordi sono spesso ancorati, e in seguito la musica, alla quale si alludeva nella presentazione della poesia. La giovane alla quale il poeta dedica questa lirica, è strettamente legata a tutti questi elementi nella memoria del poeta, e la sua dipartita (le ultime strofe, e la solitudine della madre, fanno intuire che la ragazza è morta), ha in qualche modo frantumato i ricordi, come dice nel primo verso il poeta. E tuttavia il ricordo resta positivo, vivo.

La memoria come elemento fondante dei versi è una caratteristica tipica di queste liriche, che per loro stessa natura celebrano personaggi che il poeta custodisce nel ricordo. In alcuni casi, come in *Зина*, questo elemento si fa esplicito. La protagonista stessa di questa lirica, la redattrice di una rivista nella quale il poeta ha lavorato, è il simbolo del ricordo, inteso come conservazione, salvaguardia di ciò che è passato, che qui si manifesta nella sua forma più estrema, di timore verso il cambiamento ed il futuro. Di lei il poeta dice: “Она помнит, / хранительница истории”³²⁷. Il ricordo appare ancora nel corso della lirica, ma i primi versi sono i più significativi nel

³²⁶ Ivi, p. 140.

³²⁷ Ivi, p. 138.

tratteggiare questa burbera Mnemosine, che custodisce le tradizioni della redazione e terrorizza i nuovi assunti.

Anche le altre liriche ci offrono accesso alle tematiche principali della Taškola, dai giochi di bambini in *Джек* al ricordo di un compagno di studi emigrato in *Миша Якубов*. Nonostante stilisticamente questi testi siano meno notevoli delle altre opere sin qui proposte da Muratchanov, possiamo vedere in questa panorama umano offerto dal poeta una dimostrazione di come proprio l'elemento umano costituisca uno dei valori più significativi della poetica della Scuola di Taškent.

“Фрагменты I e II”: la prosa

All'interno dell'almanacco sono presenti anche opere in prosa, sia saggi, di Abdullaev, Janyšev e Muratchanov, sia opere narrative, tra le quali un racconto lungo di Abdullaev, che firma con lo pseudonimo Suchbat Aflatuni, e un interessante testo di Michail Knižnik. È su quest'ultimo che intendo concentrare la mia attenzione, innanzitutto perché la sua presenza in queste pagine segna il ritorno di una delle figure più interessanti legate alla scuola di Taškent, che, come Sokolovskij, riappare nell'almanacco dopo una parentesi israeliana che lascia un profondo segno nella sua esistenza e nel suo immaginario narrativo (è opportuno ricordare, però, che mentre Sokolovskij è ritornato in patria, Knižnik, all'epoca della pubblicazione del testo, risiede ancora in Israele); inoltre perché il suo testo risulta estremamente interessante sia per il contenuto, sia per la forma espositiva che esso assume.

Il titolo stesso dell'opera di Knižnik, *Затисная книга*³²⁸, chiarisce il carattere di queste righe, che sono delle note sparse, delle memorie dell'autore sul mondo nel quale egli è vissuto e del quale ha fatto

³²⁸ Ivi, pp. 115-132.

esperienza. Queste memorie prendono forma di aneddoti, brevi scorci, rapidissime rappresentazioni di luoghi o personaggi, a volte singole parole, o brevi commenti che introducono il paragrafo che segue, oppure chiudono in modo lapidario la narrazione appena conclusasi. Ne sono un esempio espressioni come “Американтильность”³²⁹, “Хамский почерк” e “Красный, как смерть на миру”³³⁰, che lo segue immediatamente (le due citazioni costituiscono due paragrafi consecutivi).

I ricordi dell'autore sono legati a vari momenti della sua esistenza, dalla giovinezza all'emigrazione in Israele, passando per il periodo universitario, che riveste un ruolo così rilevante nella sua formazione. Il paesaggio dell'Asia qui occupa un ruolo che potremmo erroneamente considerare marginale. Non sono infatti presenti descrizioni o quadri ambientali, ma ad esso si accenna solamente; eppure tali scorci sono fondamentali, perché presentano del paesaggio alcuni elementi peculiari, l'odore di melone e cocomero, due frutti che rimandano inevitabilmente all'Asia centrale, o la raccolta del cotone, imposta agli studenti dalla presidenza della facoltà di medicina per infondere nei giovani il senso della disciplina: “Из 6 лет учебы я 9 месяцев собирал хлопок”³³¹.

E infine Taškent, che emerge, seppure in sordina, sullo sfondo, in numerosi racconti e memorie dell'autore, attraverso le parole dei suoi interlocutori, come dettaglio apparentemente irrilevante, ma sempre presente nell'esistenza di Knižnik.

Tale paesaggio è caratterizzato da persone e da usanze ben precise, come quelle che regolano le contrattazioni al bazar, e addirittura da una lingua, nota al poeta, ma che lo fa sentire inevitabilmente come un ospite in questo mondo. L'attenzione per la lingua e per le problematiche che questa tematica comporta è riconoscibile anche nell'aneddoto nel quale l'autore riferisce di aver conosciuto un autore appartenente ad una popolazione siberiana:

³²⁹ Ivi, p. 123.

³³⁰ Ivi, p. 124.

³³¹ Ivi, p. 117.

Он был единственным поэтом маленькой сибирской народности. Причем, писал он не на родном языке, а на языке хоть и родственной, но другой, большой народности, чтобы публиковаться.³³²

Questo personaggio gli parla del problema della nazionalità, e del senso di appartenenza ad esso legato. È fondamentale che egli intrecci la questione linguistica al problema della nazionalità, un concetto strettamente connesso con l'esistenza sovietica. Nel suo rapporto con la Russia risulta centrale il retaggio dell'Unione Sovietica, che egli rievoca attraverso un ricordo del padre: Knižnik infatti ricorda come il primo segno di disillusione del padre nei confronti dell'URSS sia nato a causa della poca veridicità di una scena di un film, che pare abbia indotto l'uomo a dubitare della credibilità del progetto sovietico nella sua totalità. Tale dubbio è penetrato nel poeta, che affronta con sguardo ironico la realtà rappresentata dall'esperienza sovietica e il suo bagaglio ideologico. Ecco un passo della prosa di Knižnik:

Дорога Денау-Душамбе пересекает границу Узбекистана с Таджикистаном. Вдоль границы стоит длинная русская фраза, составленная из железобетонных, в человеческий рост букв «В ДРУЖНОЙ СЕМЬЕ НАРОДОВ НАША МОГУЧАЯ СИЛА». А у самой дороги висит небольшой плакат, тоже на русском: «В соответствии с постановлением ВС ТаджССР вывоз следующих продуктов за пределы республики ЗАПРЕЩЕН...».

Та еще семейка.³³³

Il poeta, che si definisce “Я, возвращенный имперей”³³⁴, analizza con ironia e chiarezza la propria situazione, che è quella di molti altri cittadini uzbeki di origine russa (ebreo-russa, nel suo caso, ed infatti il poeta si sofferma anche ad affrontare il tema dell'antisemitismo), e vede lucidamente l'assurdità di una situazione nella quale un professore universitario a Taškent afferma “У нас в России”³³⁵ (non nell'Unione Sovietica, ma proprio in Russia). Il rapporto con la Russia e la cultura russa è evocato più volte, nell'allusione a Babel' e a Čekov, che tuttavia non mancano mai di un

³³² Ivi, p. 123.

³³³ Ivi, pp. 126-127.

³³⁴ Ivi, p. 117.

³³⁵ Ivi, p. 116.

approccio ironico: egli dice di essere stato paragonato a Čekov, in gioventù, ma, spiega subito, non per il suo talento, ma per l'eccessiva sintesi dei suoi appunti, della quale si lamentava uno dei docenti della facoltà di medicina.

Credo tuttavia sia opportuno notare un dettaglio: il suo legame con Israele sembra non passare per la Russia. Si realizza qui quel tentativo, descritto da Abdullaev nel suo saggio in questo stesso numero dell'almanacco, di creare un ponte tra l'Occidente e l'Uzbekistan (l'Oriente) senza passare da Nord, cioè attraverso la Russia. Il poeta spesso instaura legami tra Gerusalemme e Taškent, per esempio descrivendo i bazar delle due città, oppure accennando alla sua ricerca di una spezia per la preparazione del piatto tipico dell'Asia centrale, il *plov*, spezia che lui riconosce attraverso l'odore (ancora la sfera olfattiva come elemento per riconoscere e comprendere il reale che lo circonda) e che poi scoprirà avere lo stesso nome in russo e in ebraico (ecco ancora emergere la problematica linguistica). L'affermazione “В Израиль я ехал через Кипр”³³⁶, con l'annesso aneddoto che descrive il modo in cui fu trattato a Cipro quando si capì che proveniva dall'ex Unione Sovietica, sembra sottintendere un senso di distacco e diremmo quasi di stizza rispetto a quella che è l'immagine classica e stereotipata del cittadino russo all'estero.

Questa elaborazione complessa, ma al contempo ironica e pungente del concetto di patria, l'attenzione per alcuni particolari come il ricordo, il periodo universitario come momento di formazione, l'attaccamento alla città di Taškent e il fascino per quegli elementi più tipicamente asiatici della città, come la vita del bazar, l'attenzione per la lingua che esula dai singoli confini del rapporto tra russo ed uzbeko (per coinvolgere l'ebraico, e in un divertente aneddoto su un giornale di Kiev, anche l'ucraino), tutti questi tratti costituiscono elementi significativi nel testo di Knižnik, che lo collegano alla Scuola di Taškent, facendo di lui non solo un sodale, ma un protagonista attivo e vivace di questo movimento culturale ed artistico.

³³⁶ Ivi, p. 131.

“Маргиналии”: l’opera di Aleksandr Ki

In questo capitolo Sandžar Janyšev e Vadim Muratchanov dedicano la loro attenzione alla figura e all’opera di Aleksandr Ki³³⁷. Di questo autore non vengono nel testo forniti dati biografici, e di lui, che Janyšev definisce “корейско-узбекский самородок”³³⁸ sappiamo solo che è “представитель многочисленной корейской диаспоры в Узбекистане”³³⁹. Janyšev afferma che questa inusuale figura di poeta è stata scoperta da Muratchanov alcuni anni prima della pubblicazione del IV volume di *MŠP*, e fu proprio durante un suo viaggio a Taškent che l’amico gli parlò di questo autore, durante una loro chiacchierata in una “чайхана” (come si vede il mondo uzbeko e la realtà urbana della città natale di questi poeti non perde occasione di penetrare nel testo, definendosi come sfondo essenziale della loro esperienza e maturazione anche artistica).

Ciò che maggiormente colpisce Janyšev di questo poeta, per metà coreano e per metà uzbeko, è la peculiarità della lingua russa nella quale si esprime artisticamente. Muratchanov puntualizza che il russo è per Ki una lingua acquisita, che padroneggia perfettamente, ma che resta sempre leggermente estranea all’animo del poeta. Il fatto che la lingua russa risulti per lui “выученная в совершенстве, но неродная”³⁴⁰, ma che sia la lingua da lui scelta, consapevolmente, per la sua opera poetica, comporta da un lato una sua semplificazione non forzata e programmatica, ma che adatta il livello linguistico alle potenzialità reali del lessico e della sintassi padroneggiati da Ki, e dall’altro l’impossibilità di confrontare questo poeta con i classici della letteratura russa. Ki non può subire quel costante confronto con i grandi della tradizione linguistica alla quale appartiene, come avviene per tutti i grafomani (e in questa categoria è evidente che Muratchanov include sé e i

³³⁷ All’opera di questo poeta dedicherà la propria attenzione anche Evgenij Abdullaev (confronta: E. Абдуллаев, *Поэзия Действительности (I)*, «Арион», №2, 2010. <http://magazines.russ.ru/arion/2010/2/ab20.html>).

³³⁸ *Малый Шелковый Путь*, op. cit., p. 161.

³³⁹ Ivi, p. 166.

³⁴⁰ Ivi, p. 166.

propri sodali), poiché la freschezza e la semplicità della lingua rispondono non ad una scelta stilistica, ma coincidono con i limiti espressivi del poeta. In questo senso lo stile di Ki non è del tutto consapevole, secondo Janyšev. Leggendo il russo di Aleksandr Ki si reagisce, secondo Muratchanov, con una sorta di shock: “При первом знакомстве с его текстами испытываешь шок: по-русски так не пишут!”³⁴¹.

La totale estraneità del russo di Ki rispetto alla norma stilistica della letteratura russa si esprime non tanto nella scelta della forma metrica, che rispetta quasi pedissequamente le regole della metrica sillabotonica, ma nel lessico scelto, che è al contempo semplice e anomalo per la produzione poetica. Vediamo un esempio che forse ci può spiegare meglio la natura dello stile di Ki, con una lirica il cui ultimo verso costituisce anche l'epigrafe a questa intera sezione:

Дайте фермеру землю!

Плодородных полей больше нет.
Раньше землю навозом кормили,
Нынче ж химия губит весь свет,
Губят трактор и автомобили.

Дайте фермеру землю с коровой –
Сам быка племенного найдет.
Будет жизнь на селе прездоровой,
Станут дешевы мясо и мед.³⁴²

L'intera produzione di Ki qui rappresentata ha questo stile: di fronte a noi non si profila un testo che sottintenda una ricerca stilistica ed espressiva elaborata, o che contenga riferimenti ad un canone poetico autorevole. La forma scelta è quella della metrica sillabotonica russa, in perfetta adesione alle sue norme, e tuttavia essa è utilizzata per rappresentare un universo di cose reali. Come dice Muratchanov

³⁴¹ Ivi, p. 164.

³⁴² Ivi, p. 168.

Если Ки говорит о закате, краски перед нами не фетовские, не гумилевские. Перед нами самая что не на есть натуральная краска, в которой можно испаикать палец.³⁴³

L'opera di Ki, come precisa Janyšev, non è solo un fatto letterario; nei suoi testi la vita reale penetra in tutte le sue sfumatura, nelle difficoltà economiche, nelle problematiche sociali, persino nella violenza che scoppia in questi territori in seguito al vuoto di potere dovuto al crollo dell'URSS:

Чем «лимонку» трахнуть под мостом.

Старики, мужчины или женщины!

Встаньте на защиту их, детей, -

Так отвергнем всюду мы военщину

Под струею солнечных лучей.³⁴⁴

Nella lirica di Ki appare anche il rapporto con il mondo e la cultura centroasiatica, ma è un rapporto freddo, quasi scolastico, e conferma l'impressione di Janyšev che, per quanto assimilata, la cultura uzbeka, come quella russa, o quella coreana, resta un elemento estraneo. Il poeta "conosce" gli elementi che costituiscono il canone letterario di queste lingue; per quanto riguarda quella uzbeka, lo mostra palesemente in *Ног следы замечает песок*³⁴⁵, nella quale parla della figura di Omar Khayyām. Ma, a mio parere, il classico non è vissuto e metabolizzato, è qualcosa al quale ci si può riferire, utilizzandolo come un cliché sul quale fare dell'ironia (qui è nei versi conclusivi della lirica, nella quale il poeta denuncia la costante assenza di denaro della quale è vittima). È quella che Muratchanov definisce la sua "клаунад"³⁴⁶ e che è, almeno in parte, un aspetto conscio della sua opera.

Che un autore simile possa costituire un motivo di interesse per gli autori della Taškola è comprensibile. Sebbene il rapporto con la lingua russa sia atipico, proprio questa sua anomalia costituisce un elemento di interesse per

³⁴³ Ivi, p. 166.

³⁴⁴ *После смерти кости все расходятся*; ivi, p. 169.

³⁴⁵ Ivi, pp. 169-170.

³⁴⁶ Ivi, p. 165.

Muratchanov e Janyšev, in quanto la tipicità del rapporto con la lingua nella quale egli scrive è fondato sulla molteplice natura dell'influsso subito da Ki dal punto di vista linguistico. In Ki si mescolano tre medium linguistici: il coreano, l'uzbeko ed il russo. A differenza dei membri della Taškola, che non scelgono il russo, ma lo riconoscono come lingua madre, seppur arricchita dall'uzbeko, Ki sceglie la lingua dell'Unione Sovietica, escludendo dalla propria opera influssi esterni. Si tratta di una diversa risposta ad una problematica, quella della nazionalità, che hanno sperimentato anche i membri della Scuola di Taškent. Che inoltre egli utilizzi uno stile espressivo così diverso rispetto a quello della Taškola è, a mio avviso, un ulteriore motivo di curiosità da parte dei suoi membri nei confronti di questo poeta la cui opera, come dice Janyšev, “не следует читать как стихи, в смысле, как факт литературы”³⁴⁷, poiché essi costituiscono la risposta ad un mondo socialmente e politicamente peculiare, che lui riflette nella propria opera senza ricerche espressive, senza filtri culturali, ma con una serietà fondata, sempre secondo l'opinione di Janyšev, su una totale assenza di separazione tra l'Io lirico e l'Io poetico.

“Эссе”: la Taškola allo specchio

Questo articolo di Janyšev e Muratchanov, che chiude il volume e che si accompagna ad una breve raccolta di liriche scelte di Ki, è uno dei due saggi che compongono quest'almanacco (e costituisce, peraltro l'unico contributo di Janyšev al presente volume). Un ulteriore esempio di elaborazione critica del panorama letterario che circonda la Taškola ci è fornito dal saggio *Закон сохранения. Заметки о «Ташколе»*³⁴⁸ di Evgenij Abdullaev, nel quale il poeta propone alcune considerazioni sulla Scuola di Taškent; nei confronti della scuola egli mantiene un artificioso distacco, parlando persino del proprio altro ego poetico in terza persona e commentando l'opera della

³⁴⁷ Ivi, p.163.

³⁴⁸ Ivi, pp. 145-158.

Scuola di Taškent come se la osservasse dall'esterno. Come afferma all'inizio dell'articolo, tuttavia, il suo scopo non è quello di analizzare le singole liriche con la spirito di un critico letterario,

Меня занимает другое - сохранение энергии. Тело школы, пытающееся на протяжении четырех маленьких лет удержать *энергию*. Чью? Александрой Туркестанской. Ташкента Небесного, его тонкий эйдос. Светящийся кокон, сотканный теплолюбимыми, библиофильными шелкопрядами.³⁴⁹

L'allusione alla metafora della seta, come in seguito quella alla filosofia greca, rendono palese il legame tra la scuola e questo autore che cerca di mantenere separati il proprio "Io poetico" e il proprio "Io critico". Ma il fulcro dell'analisi del poeta, qui critico, è il ruolo della città nella vita letteraria della scuola. Afferma Abdullaev, che nella comprensione di questo tema il testo di Knižnik è illuminante, anche se, come ogni riflessione personale davvero profonda, le risposte di Knižnik, che sono qui definite "от(с)вет"³⁵⁰, fanno anche sorgere nuovi importanti quesiti. Il rapporto di questi autori con la città, "город, которого нет", potremmo dire parafrasando il saggio di Jayšev inserito in *MŠP II*, al quale anche Abdullaev allude, è un tema centrale, forse il tema principe di questo saggio; particolarmente significativo in quanto "Литература – вещь не только городская, но и годостроительная"³⁵¹. Il letterato, che può nascere anche al di fuori dello spazio cittadino, ma diviene letterato solo al suo interno, sopravvive alla propria morte nell'urbanistica, nella toponomastica cittadina. Il suo nome si riflette nella struttura della città e ne plasma l'immaginario. Tale sopravvivenza è negata al letterato russofono uzbeko, che non trova spazio nella sua città d'origine, non si riflette mai nella sua struttura urbanistica. I letterati russi di Taškent sanno già di essere esclusi da questa forma di sopravvivenza, che non è invece negata a Puškin, o Gogol':

³⁴⁹ Ivi, p. 146.

³⁵⁰ Ivi, p. 146.

³⁵¹ Ivi.

В Ташкенте местная русская литература жила, как-то не предвкушая этого посмертного воздания.³⁵²

I luoghi di Taškent vivono in totale indipendenza dalla letteratura russa locale, pur onorando i grandi classici della letteratura russa della madrepatria (se consideriamo colonia la repubblica uzbeka). Questo provoca nei letterati uzbeki di lingua russa un profondo senso di straniamento nei confronti della città. Ciò, a detta di Abdullaev, si traduce in una “почти полное отсутствие ташкентского ландшафта в стихах”³⁵³ sia della Scuola di Taškent sia di quella di Fergana. Personalmente ritengo che questa affermazione sia una forzatura rispetto alla quale lo stesso Abdullaev ritratterà nelle pagine successive, per lo meno per quanto concerne la Taškola. La città di Taškent, infatti, se pure non entra nelle liriche di questa corrente sotto forma di dettagliate descrizioni paesaggistiche, vi penetra sotto forma di allusioni, dettagli, personaggi, usanze. Come afferma in seguito Abdullaev:

Но если Город не поддается литературе как объективный факт, он может быть создан в ней как некий субъективный образ, как упорядоченное копошение намеков, припоминаний и своевольных аналогий.³⁵⁴

Ciò comporta la creazione di una Taškent assolutamente personale: “Ведь они строят ташкент. С маленькой буквы. Свой личный город”³⁵⁵.

L’atto stesso della creazione comporta per questi poeti un distacco dalla propria terra natale, una sorta di emigrazione che non è l’allontanamento reale dalla patria, e non ha nulla a che fare con la mancanza di patriottismo, in quanto, dice Abdullaev, “литературного гражданства [...] не существует”³⁵⁶. È un’emigrazione dello spirito, poiché “идеального литература - бегство”³⁵⁷, e la creazione si configura come un’ “anamnesi platonica”, che si può avere solo alla luce di una momentanea “amnesia”.

³⁵² Ivi, p. 147.

³⁵³ Ivi, p. 148.

³⁵⁴ Ivi, pp. 150-151.

³⁵⁵ Ivi, p. 151.

³⁵⁶ Ivi, p. 150.

³⁵⁷ Ivi, p. 149.

Qui emerge la formazione filosofica di Abdullaev, che nella sua opera poetica si manifesta nei testi tanto quanto nella firma dell'autore, e che ci permette di riconoscere anche qui il tratto distintivo del poeta che noi conosciamo, e che lo porta, in alcune porzioni del testo ad essere forse eccessivamente cerebrale, ma sempre lucido e penetrante.

Allontanarsi per poter ricordare è l'unico mezzo per appropriarsi degli spazi cittadini vissuti e allo stesso tempo negati a questi autori. Poiché la Taškent reale non li rifletterà mai, essi cantano una Taškent che vive esclusivamente in una dimensione di ricordo, che come tale è deformata dalla personalità del poeta. Taškent è inoltre un'utopia di ritorno, un sogno di unione tra Est e Ovest. In questa terra che sembra conservare una visione distorta del rapporto tra Oriente ed Occidente, come si è configurato tra la Russia e i "suoi Orientali" (molteplici e metabolizzati diversamente) la Scuola di Taškent tenta di riattualizzare, di "раз-восточить"³⁵⁸ l'Oriente. Questo tentativo di gettare un ponte tra i due poli non è un elemento retorico, "но личный, почти биографический опыт. Опыт полукровства, если вспомнить метафор самых «ташкольцев». Или, опыт «восточно-западного андрогинизма»"³⁵⁹ che si realizza proprio in questo tentativo di rendere giustizia all'Oriente, che costituisce una parte importante seppur inconscia e calpestata, della cultura russa.

Lo scopo reale della Taškola è quello di dare un volto nuovo all'Oriente, spiegarlo dall'interno nel modo più onesto e rispettoso possibile, in tutte le sue sfumature, chiarendo il rapporto tra la cultura russa e l'inevitabile apporto orientale delle repubbliche dell'Asia centrale, che sono state una parte trascurata, ma fondamentale della realtà sovietica. Nel fare ciò Abdullaev non manca di fare luce, seppur brevemente, sulle complicazioni sociali che il rifiuto di accettare la propria parte orientale ha prodotto nella realtà russa, nella quale si manifestano forme di intolleranza e pregiudizi razziali, ai quali anche Knižnik fa accenno nel suo testo. Il testo di Abdullaev è un tentativo di chiarire il nuovo atteggiamento della Taškola, la sua

³⁵⁸ Ivi, p. 153.

³⁵⁹ Ivi.

apertura alle altre realtà centroasiatiche come parte di un mondo culturale coeso e con simili problematiche, e rappresenta un primo confronto con la realtà dell'emigrazione che i rappresentanti di questa scuola hanno sperimentato, con alterne vicende, e un primo tentativo di trovare, nella compagine culturale sia russa, sia uzbeka, un posto per la Scuola di Taškent.

Nel leggere l'articolo di Abdullaev, tuttavia, non possono non tornare alla mente i versi di Janyšev che lo stesso Abdullaev qui cita, e che spiegano quanto complesso sia per questi autori, trovare un luogo di appartenenza:

Востока – нет, нет – Запада, и Время –
Единственное Место для меня.³⁶⁰

³⁶⁰ Ivi, p. 151.

Malyj Šelkovyj Put'

Novyj Al'manach Poezii – vypusk V

Il quinto numero dell'almanacco *Малый Шелковый путь*³⁶¹ rappresenta l'episodio conclusivo di questa esperienza quinquennale, che ha riunito in una vivace e fruttuosa collaborazione numerosi poeti russofoni uzbeki delle ultime generazioni e ha permesso loro di creare uno spazio espressivo aperto e tollerante, nel quale sono risuonate le voci più varie ed eterogenee del mondo poetico russofono, e non solo, delle periferie dell'Impero. Sottolineo l'espressione “russofono” (e non “russo”), poiché l'identità culturale della poesia che in queste pagine trova espressione è ben lungi dal potersi definire con un'appartenenza nazionale, e la pluralità attribuita a “periferie”, poiché il senso di vicinanza con le altre zone marginali dell'impero russo-sovietico è quanto mai ravvisabile nella scelta di ampliare ulteriormente i confini della sezione *Евразийский оком*, come viene puntualizzato all'inizio del volume, in una breve nota che precede l'introduzione vera e propria, anche in questo caso affidata a Janyšev, e che riporto nella sua totalità, poiché sintetizza, a mio parere, le caratteristiche principali del volume:

«Малый Шелковый Путь-5» продолжает «трудный и далекий путь» собирания, защиты и продвижения современной русской литературы Узбекистана. Сквозной темой сборника является среднеазиатская История – древняя (раздел «Александрия»), персональная («Анамнезис») и литературная («Критерии»). Другая тема – единство в многообразии – наиболее осязаемо воплощена в разделе «Евразийский оком» - поэтической летописи Ташкентских открытых фестивалей поэзии (2001-2003) – где, кроме узбекистанских авторов, представлены гости фестиваля из Алматы, Явожины-Сласки, Москвы, Новосибирска.³⁶²

³⁶¹ *Малый Шелковый путь. Новый Альманах Поэзии - Выпуск Пятый*, Ташкент, Издательство «Фан» Академии Наук Республики Узбекистан, 2004.

³⁶² Ivi, p. 4.

Questo ampliamento della panoramica nella quale si inserisce l'almanacco è di certo motivato da vari fattori, tra di essi il progressivo allontanarsi degli autori russofoni dalla sempre meno russa Taškent, e inoltre la volontà di definirsi come parte di un panorama culturale più ampio, che non costituisca solo un evento di nicchia dell'una o dell'altra compagine culturale, quella russa o quella uzbeka. L'introduzione vera e propria al numero presente chiarisce ulteriormente queste problematiche, che vengono in seguito ampiamente analizzate con piglio critico e atteggiamento scientifico nella sezione *Kpumepyu*.

L'introduzione a questo volume, *Еще раз про золотое сечение, или final cut*³⁶³, affidata a Sandžar Janyšev, uno dei più attivi tra i membri della scuola, non solo, e non tanto, per il contributo in opere poetiche, ma piuttosto per l'elaborazione teorica e la determinazione del suo impegno per la sopravvivenza di questa creatura unica e delicata, che è la letteratura russofona della repubblica Uzbeka in epoca post-sovietica; egli confessa da subito la volontà, da parte dei membri della scuola, di dare in questo volume una *summa* dei contenuti dell'opera nella sua totalità, riproponendo alcuni tra i più assidui collaboratori della Taškola, rendendo più ricca la parte riservata alla produzione prosastica, genere al quale i membri della Scuola di Taškent hanno dedicato con il passare degli anni attenzione sempre maggiore, ed elaborando teoricamente le problematiche sorte nel corso di questi cinque anni di lavoro; tale approfondimento teorico non è finalizzato alla formulazione di risposte univoche ai quesiti che inevitabilmente sorgono nel confronto con una produzione letteraria legata ad una condizione sociale e culturale così peculiare e irripetibile. Ciò che è contenuto nella sezione *Kpumepyu* non è un tentativo di dare risposte, ma di formulare le domande nel modo più corretto, il che costituisce l'aspirazione massima agli occhi di Janyšev, soprattutto alla luce della natura non dogmatica della scuola e della sua estraneità a prese di posizione sociali o politiche di sorta. L'idea stessa della creazione di questo almanacco e i criteri che ne hanno determinato le peculiarità, si basano su motivazioni

³⁶³Ivi, pp. 5-6.

personali e rispondono ad un personalissimo e non sempre coerente gusto letterario, sulla volontà di dare voce ad un mondo poetico a sé stante e di creare un collegamento tra questo mondo in estinzione e la più vasta e mutevole scena culturale; e di natura apolitica è anche il criterio di scelta degli autori inseriti nei volumi pubblicati. Afferma Janyšev:

«Вкусовщина» и пристрастность – вот чем руководствовались мы в выборе произведений для «МЦП».³⁶⁴

Tale estraneità ad una vocazione sociopolitica non provoca tuttavia una totale cecità di fronte alla compagine sociale nella quale il movimento si è andato sviluppando, tutt'altro: i poeti della Taškola sono consapevoli che l'unicità del movimento da essi stessi rappresentato è determinata proprio dalle coordinate storiche e geografiche del loro paese d'origine:

Мы всегда подчеркивали уникальность пространственно-временного контекста, возникшего на окраине некогда великой Империи. Ведь именно тут проходим Золотое Сечение памяти человеческой.³⁶⁵

Afferma Janyšev che la chiusura di questa esperienza risulta indispensabile per potere valutare appieno il significato del lavoro realizzato, inoltre la mancanza di tempo rende impossibile il proseguimento di un lavoro di tale portata. Ciò che il poeta non dice esplicitamente è che a motivare la conclusione di tale progetto è anche la progressiva riduzione del bagaglio poetico a disposizione dei curatori dell'almanacco. La scomparsa di buona parte degli autori russofoni dalla neonata repubblica indipendente uzbeka ha provocato un impoverimento del panorama culturale locale; la maggior parte dei poeti di origine uzbeka ha scelto di abbandonare il paese natale, spesso a favore della Russia, rendendo ancora più complesso il significato della loro collaborazione con i membri della Taškola. Il distacco che Janyšev ritiene indispensabile per potere valutare quest'opera nella sua complessità è già visibile nella sezione critica, e testimonia anche la presa di

³⁶⁴ Ivi, p. 5.

³⁶⁵ Ivi, p. 5.

distanza da parte dei fondatori nei confronti di un progetto che, nonostante si sia dimostrato prolifico, risulta, a questo punto, concluso.

“Антология”

La prima parte dell'almanacco è dedicata all'antologia poetica che raccoglie le liriche di alcuni tra gli autori più rappresentativi del panorama poetico uzbeko, non solo in lingua russa (Rauf Parfi è un autore di lingua uzbeka, qui pubblicato nelle traduzioni di V. Sosnory e Ju. Lasskij), e offre ancora una volta al lettore la possibilità di leggere congiuntamente opere di Sandžar Janyšev e di Sabit Madaliev, ma anche di familiarizzare con l'opera di Rauf Parfi e Rifat Gumerov, che verranno inseriti nell'antologia *Анор-Гранат*, oppure di sperimentare l'opera di Achmad e Bela Geršgorin, qui alla loro unica apparizione nell'ambito dell'attività della Scuola di Taškent.

La presenza di Sabit Madaliev in questo numero che, come ammette Janyšev è “итоговый”³⁶⁶, è significativa: egli infatti è l'unico tra i membri della Scuola di Fergana a mantenere un così vivo legame con i taškol'niki (anche lui infatti rientra tra gli autori inseriti in *Анор-Гранат*), ed il fatto che in questo numero, che in qualche modo costituisce un bilancio dell'opera compiuta, sia inserito anche Madaliev, pur appartenente ad una diversa generazione e legato ad una scuola che ha spesso costituito il termine di paragone per i critici che si sono occupati della Scuola di Taškent, può, a mio avviso, costituire una sorta di ammissione del valore dell'opera di questo autore per i taškol'niki. Leggendo le sue liriche, brevi, stilisticamente raffinate pur nella loro semplicità linguistica, intime ed evocative, non si può, io credo, negare la specificità del rapporto che lega questo autore a Janyšev e sodali.

Le opere qui proposte sono tratte dal ciclo *Семистишия*, organizzate in tre distici e un verso singolo la cui posizione varia da componimento a componimento. I metri sono variabili, dal più comune giambo a cinque

³⁶⁶ Ivi.

piedi, all'anapesto a quattro piedi, ma non manca un esempio di verso libero, mentre in ogni caso le liriche sono completamente prive di rime. L'organizzazione di un intero ciclo di liriche con una sola forma metrica, seppur passibile di variazioni, non è inusuale per Madaliev, che nel 1999 ha pubblicato l'opera *Рубаи*, mentre nel 2003 la raccolta *Окликнула душу печаль. Рубаи*, nelle quali la metrica classica "староузбекская" si associa alla lingua russa.

Anche in queste liriche, come nei rubai, a trovare espressione sono i sentimenti più intimi, come l'amore, che domina in questi versi, oppure la tendenza meditativa e filosofeggiante, l'attenzione per la preghiera e la meditazione su dio che maggiormente si addice alla natura del componimento, originariamente concepito proprio per la trasposizione in versi di argomenti filosofici e mistici. In queste liriche di Madaliev a prevalere e ad ottenere un'espressione più felice e riuscita è di certo la riflessione sull'amore. Esso è per Madaliev la piena realizzazione dell'animo umano, che, privato della sua metà, alla quale è legato dal destino, risulta incompleto. Eppure è anche un amore fatto di condivisione quotidiana, che si manifesta in espressioni di reciprocità insistenti ed evidenziate anche graficamente nel verso, come possiamo vedere nella chiusura della prima lirica (realizzata in una classica pentapodia giambica, che si raddoppia nei versi centrali, i versi 4 e 5, costituiti da due emistichi di giambi a cinque piedi ciascuno):

да мы с тобой песочные часы
во всем земном похожие до боли

Всевышний влил в один сосуд два сердца
отчаянья две бездны и два счастья
но безраздельно слитые в одно

и до тех пор пока одна любовь переливается
у нас из сердца в сердце

друг в друге жить нам и страдать друг в друге

а час придет друг в друге умирать³⁶⁷

Come si può notare la posizione di “друг в друге” non fa che enfatizzare l’idea di complicità, di una radicata fiducia sulla quale si basa il rapporto d’amore. Tale idea è ripresa nella lirica successiva, nei primi due versi:

мы два вулкана нет мы два безумия
мы два Везувия сошедшие с ума³⁶⁸

In questo versi, la posizione e la ripetizione dell’espressione “мы два” è enfatizzata e sottolineata dall’assonanza tra i termini che seguono: “вулкана”, “безумия”, “Везувия”³⁶⁹.

Le assonanze, del resto, costituiscono una scelta stilistica piuttosto tipica dell’opera di Madaliev, e si possono individuare anche nella prima lirica qui proposta; si vedano a tal proposito il verso 1, nel quale risultano evidenti “с” e “ч” oppure i versi 3 e 4, con le loro ripetizioni di “в”, “с/з” e “д”.

La lirica di Madaliev è sempre delicatamente evocativa, dotata di uno stile essenziale, nel quale le inversioni poetiche dell’ordine grammaticale o le infrazioni della norma metrica, piuttosto che i neologismi o un lessico eccessivamente specifico, sono praticamente assenti (creando in questo senso un netto distacco con le scelte lessicali a volte pericolosamente settoriali di Janyšev). La tendenza al descrittivismo, inoltre, lo qualifica nettamente come membro della Scuola di Fergana, della quale si è già parlato, e risulta perfettamente in armonia con la tendenza di questa corrente ad utilizzare il paesaggio e i suoi elementi distintivi come specchio dei sentimenti che il verso intende rappresentare. Un esempio di quest’uso “emotivo” del paesaggio centroasiatico, i cui connotati locali tuttavia non

³⁶⁷ Ivi, p. 9.

³⁶⁸ Ivi, p. 10.

³⁶⁹ L’attenzione per il concetto di duplicità e unità del rapporto d’amore trova espressione anche in una lirica di S. Janyšev che si è già analizzata in questo testo; si tratta della seconda parte di *Элегия*, ed in particolare il verso 1: “Ты и два мы – эта разница, нет?” (confronta: *Малый Шелковый путь- III*, op. cit., p. 136.)

risultano mai forzati, è costituito da un'altra delle liriche d'amore inserita in questa raccolta:

даже в зной когда плавится асфальт под ногами
без Тебя замерзает душа как цветок

запороженный снегом

но даже зимой
стоит только к Тебе устремиться

и будто солнца дрожащие блики в воде
дрожит моё сердце³⁷⁰

La lirica è in metro libero, nonostante si possano riconoscere schemi metrici quali un anapesto a quattro piedi al verso 2, oppure un giambo a tre piedi al verso 3. Anche qui si possono individuare numerose assonanze, spesso organizzate in modo speculare, come al verso 5 (“стоит только к Тебе устремиться”), oppure che dividono il verso in due emistichi, come avviene al verso 2 (“без Тебя замерзает душа как цветок”; in questo verso tuttavia possiamo anche notare la ripetizione di “т”, che, pur presente in tutto il verso, ha una disposizione regolare rispetto alle altre consonanti ripetute).

Le metafore naturali sono presenti nel primo e nell'ultimo distico, mentre l'immagine del terzo verso, in enjambement con il verso due e che ne completa la descrizione, si evidenzia per opposizione rispetto al primo distico (“зной” – “снегом”) proprio a causa del suo legame formale con esso. L'unica posizione non occupata da descrizioni naturali, anche se è presente l'allusione all'inverno, vede apparire la persona amata, in posizione centrale di verso, mentre l'ultimo distico riprende ed amplifica la metafora naturale, instaurando un paragone diretto tra il poeta ed un elemento dell'ambiente circostante, seppur neutro, come l'acqua sulla cui superficie si

³⁷⁰ *Малый Шелковый путь- V*, op. cit., p. 12.

riflette la luce solare³⁷¹. L'unico elemento che si possa fare risalire alla realtà centroasiatica è lo “зной” del primo verso, che, pur essendo un concetto generico, ha un significato particolare se associato alla Scuola di Fergana, nella cui produzione la calura soffocante delle zone semidesertiche dell'Asia centrale è un elemento tipico, che non necessariamente allude ad aridità o al deserto come luogo privo di vitalità, ma è il riflesso di una familiarità con questo elemento climatico con il quale il nativo dell'Asia centrale ha imparato a convivere. Più che ad una totale assenza di vita, l'afa soffocante sembra alludere ad una sorta di sospensione delle attività umane, altro elemento tipico della produzione della Scuola di Fergana, nella quale si riflette la sensazione che alcuni degli autori provano di non riuscire ad agire in questo mondo sospeso e soffocato dal suo stesso clima: tale impossibilità, più che incapacità, ad agire si riflette in una delle liriche di questa raccolta, “на коленях стою”³⁷² nella quale prevalgono prefissi quali “не-” e “без-” a sottolineare questa particolare condizione:

на коленях стою
как отец незаметно покачиваясь

и со скорбным лицом
шевелю чуть заметно губами

хотя бы одну припомнить молитву

но безмолвна обиженная душа
после нечаянного греха

In questa lirica possiamo inoltre notare la presenza di due tematiche care alla Scuola di Taškent, il ricordo e la figura paterna, strettamente intrecciati, a rimarcare l'identità tra la memoria familiare e l'identità del poeta portatore di quella memoria.

³⁷¹ Si potrebbe notare qui un'ulteriore consonanza tematica con la succitata lirica di Janyšev; anche in quel caso, infatti, nella quartina conclusiva del componimento, appare un riferimento all'acqua: “вдруг ты мне станешь подругою, дочерью / женщиной память которой – вода” (*Малый Шелковый путь-III*, op. cit., p. 137).

³⁷² *Малый Шелковый путь-V*, op. cit., p. 12.

È dunque comprensibile, alla luce delle tematiche che abbiamo rilevato in queste liriche, l'interesse dei taškol'niki per la produzione di Sabit Madaliev e la loro decisione di inserirlo in questo ultimo numero dell'almanacco.

Un altro poeta uzbeko che ha suscitato l'interesse della Scuola di Taškent è Rauf Parfi, nato nel 1943 in un villaggio nei dintorni di Taškent, e vissuto nella città sino alla morte sopraggiunta nel 2008. All'opera di Parfi la Taškola riserverà uno spazio considerevole nell'antologia *Anor-Granat*, nella quale saranno gli stessi taškol'niki a cimentarsi con l'arduo compito di traduzione dell'opera di questo autore³⁷³.

Le liriche di Parfi si distinguono per la tendenza a disegnare immagini oniriche e d'incubo, per la ricchezza delle metafore e per una raffinata ricerca stilistica e fonica, che i taškol'niki tenteranno di tradurre in russo nel modo più adeguato; nella sua poetica è tuttavia presente anche una vena mistica che si manifesta nel verso con semplicità e sinteticità. Vediamone un esempio, grazie ad una delle liriche più note del poeta uzbeko:

Есть одно слово,
Чистое, как утро,
Как бутон раскрытый,
Как роса на розе.

Как ребенок звонкий,
Как мысль ясная,
Как глаз радость,
Есть слово.

Есть слово
Выше слова «истина»,
Выше истины

³⁷³ Si rimanda al capitolo dedicato ad *Anor-Granat* per una più attenta disamina dei problemi di traduzione legati all'opera di Parfi; si ricorda inoltre che nel numero dell'almanacco analizzato nel presente capitolo le opere di Rauf Parfi sono edite in traduzione russa.

La tendenza filosofeggiante della lirica la accosta alla tradizione uzbeka classica della composizione di argomenti mistici, anche se stilisticamente questa lirica si discosta dalla più comune forma di espressione di questa tendenza, il rubai. L'attenzione nei confronti della Parola e del suo valore religioso è qui palese e ritengo non sia azzardato un accostamento tra la lirica di Aflatuni, *Медитация над первым стихом Эвангелия от Иоанна*³⁷⁵, e questa composizione, nella quale l'allusione ad una parola dalla valenza mistica universale, forse il nome stesso di dio, costituisce il nucleo tematico. È tuttavia opportuno sottolineare che non vi sono riferimenti biblici o allusioni ad altri precetti devozionali specifici. Questa Parola è definita attraverso paragoni con il reale, un reale certo rappresentato attraverso immagini quasi simboliche, non un'allusione al *byt*, ma comunque fatto di cose semplici. Se l'interpretazione filosofico-religiosa è corretta, si percepisce l'idea quasi panteista di un dio che è ogni cosa e in ogni cosa³⁷⁶.

Accanto alla lirica misticheggiante abbiamo anche opere più ancorate al reale. Innanzi tutto, in antologia è inserita una lirica dedicata alla figura del poeta turco Nazim Hikmet, del quale Parfi tradusse in uzbeko *Человеческая Панорама*, la lirica *Голос Назыма*. Ancor più interessante tuttavia risulta un'opera che forse lega il poeta più direttamente, soprattutto per i temi che in essa trovano espressione, alla Scuola di Taškent. Si tratta di *Моя мать не привыкнет к городу*, 11 versi in metro libero (nella traduzione è rispettato il ritmo dell'originale, che presenta versi liberi di considerevole lunghezza), nei quali con semplicità ed onestà intellettuale il poeta confessa le difficoltà del rapporto della popolazione oriunda, soprattutto di quella rurale, con la

³⁷⁴ *Малый Шелковый Путь – V*, op. cit., p. 15. Il traduttore, Viktor Sosnory, rende con precisione le allitterazioni che caratterizzano qui e altrove il verso del poeta nell'originale.

³⁷⁵ *Малый Шелковый путь-II*, op. cit., pp. 17-19.

³⁷⁶ Rauf Parfi incarnava infatti quel risveglio religioso “eterodosso” tipico di queste zone dopo il crollo dell'Urss. Pur essendo musulmano non fu mai ortodosso e mostrò uno spiccato interesse per le dottrine di Zoroastro (dimostrato peraltro, seppur ad un livello più intellettualistico, da Aflatuni); ciò può in parte spiegare la sua personalissima interpretazione del divino in questa lirica.

realtà della città influenzata dalla presenza russa. A personificare questa parte della popolazione uzbeka che non si è mai completamente integrata nel modello sociale che il potere sovietico ha tentato di imporre è la madre del poeta. Il dialogo con questa donna è semplice e diretto:

Моя мать не привыкнет к городу.
Если приедет, сидит не шевелясь. И я
ей говорю: пошли б посмотрет, что на улице,
магазины, базары; а она –
что ты, сынок, я ж не знаю их языка.
И вот я приезжаю к ней в кишлак,
она так печально кивает
головой,
говорит: твои ровесники, твои ровесники...
От жалости моей матери ко мне я молчу.
Ее жалость жжет.³⁷⁷

I due nuclei tematici centrali in questa breve lirica si trovano in posizione rilevante: la madre all'inizio del primo verso, e la lingua, che la madre non conosce, alla fine del verso 5, nel quale si conclude la sua risposta all'invito del figlio ad affrontare la città. La madre è qui rappresentata non tanto come custode della memoria familiare, ma come personificazione del divario tra le generazioni che, cresciute non solo in tempi diversi, ma con alle spalle una realtà sociale diversa, non sembrano più capirsi. La lirica non ha nulla di allusivo o simbolico, è chiara e diretta, in controtendenza con il misticismo di *Есть одно слово*.

Un elemento va infine evidenziato: la città in Rauf Parfi è sempre associata (almeno nelle liriche selezionate dalla Scuola di Taškent per questa antologia) ad un'atmosfera negativa, a sensazioni di disagio, e non è mai descritta in modo diretto. Pare che il poeta, originario di una zona rurale dell'Uzbekistan, seppur vicina a Taškent, non vi si senta a proprio agio,

³⁷⁷ *Малый Шелковый Путь* - V, op. cit., p. 15. La traduzione è di V. Sosnory.

come la madre, e si rifiuti quindi di dedicare alla città stessa l'attenzione che i membri della Taškola lasciano trasparire nelle proprie liriche.

Si sono scelti per questa analisi due poeti con i quali la Scuola di Taškent ha sviluppato un legame significativo, alla luce della loro presenza in *Анор-Гранат* e dell'attenzione ad essi dedicata da uno dei principali organizzatori delle attività collettive della scuola, Sandžar Janyšev. Ed è proprio con la sua opera che intendo concludere l'analisi dell'antologia, ed in particolare con un testo che sin dal titolo e dalla dedica lascia intravedere il significato più profondo dell'opera di questo gruppo di poeti. Si tratta della lunga lirica in tre parti, *Переход*, che pare sottolineare l'idea di un passaggio, di un ponte tra due mondi, ma vuole al contempo sintetizzare l'idea stessa dell'appartenenza ad una scuola, del fare parte di una famiglia, e rappresenta una sintesi delle principali tematiche che nel corso di questi cinque anni di attività la Taškola ha dimostrato di considerare più rilevanti.

Ecco il testo della lirica:

Переход

1. Преткновение. Тон

Еда превращается в трапезу:

Сломана челюсть...

Всё-таки по порядку.

Ясли, качели,

Усы винограда,

Море, кинематограф,

Виниловая радионяня...

Неребёнок (молоко никогда не сворачивается).

Нестарик (асфальт не липнет к ногам).

Женское лицо – подвижное сообщество насекомых.

На полу организмы ртути.

Велосипед – для полёта.

Парафин – для лыж.

Волосы – для воды.

Сон – для роста.

*(Как завтра мы проснемся, / если дверь
откроем вовсе /
и не станем спать?)*

Стоп.

Оказывается,

Когда челюсти стянуты проволокой,

Бульон, айвовый сок на выбор –

Вот и всё.

Прощай, черешня.

Бывай, клубника.

Мороженое,

Тай себе на солнце.

И это – лето!

И это – лето?

Это чужбина.

Растёшь, растёшь, листва не знает счёту,

Всё, что едва помыслил, - то с тобой.

и держисься, как по сну, за расчёску

Или снегов простенок световой.

2. Сусамбиль. Интервал

Собраньем приправ я займусь не теперь —

Вот струнная смолкнет феерия,

И где-то в груди, будто сняты с петель,

Замрут молотки судоверфия.

Зачем-то ведь я до сих пор не забыл,

Как время в ноздрях раздувается,

А к нёбу прилипшая трель — Сусамбиль —

Льётся и не проливается.

Бадьян, кориандр, зира... Я скажу

Чего напоследок, не смейся:

И имя мое из семейства *кунжут*.

Ну, господи, ну, разумеется.

Сон в руку. Ах, что за тоска, Цинциннат!

Вот α движенья, вот β ...

Казалось бы — фук, но какая цена

Заплачена будет за это?..

Когда задыхаюсь, не прель и не дым

С холмов сусамбильскою ночью —

Лишь воздух — по капле — волос восполним,

Стекающий вдоль позвоночника.

Нишкни. Путь изломан души по местам

Телесности, источник мутен;

И форма её — воплощенный кристалл:

Сим-сим, прямоты не имущий.

3. Время. Автоцентон

Глаза бояться, язык вершит

Немыслимое – не описуемо

Немыслимого – нет

Все взрослые тогда казались красными

Эта рубашка ещё меня сносит –

Слова Деда из-под плиты

Потом пришли цветы и шмели

Это и есть ждать милостей от природы

После дождя на асфальт выходит Червь

Речь обнажает варган и зурну

Немузыкант (никто не сможет в этот холм вогнать)

Нехудожник (я дерево с ногами)

Какая тоска, сколько крошек в постели

И что же стало с человеком

Лежу на дне, подобно кораблю,

Верхушки мачт лишь выснув наружу.

И ваш надводный штиль я не нарушу –

Подводный *мой* не нарушать молю...

Утоли моя боль
Ты будешь вечным, если это выносишь
Это не листья, душа моя, это не листья
Дрожать словно белые пчёлы
Это такой камыш
И листву – здесь сжигают весною
Все от великой праздности и муки
Отправляют свой вечный бунт
Как верил я в незыблемость и твердь, так
Слух и обоняние погружены в воду
Дело в том, что я думаю сразу обо всём
Нет, я ведь помнил, я ведь знал
Тело поэзии переживёт
А там – другое Время:

Подобно очертаниями рунам,
Зелёное и пряное внутри,
Где прямо так из воздуха ворует
Занявшиеся смыслом фонари.
Уж как я этим гордый, как я радый,
Что свет на мне, что он – не от меня.
Я не один, о други, сестры, братья.
Яйца не взбить, не потревожив сна.
Какая блажь: ты звал меня на ужин.
Я здесь – от сих до сих, и всё само
Собой – и грех, и смех, и ужас.
И всё ещё. И всё. Ещё. Возмо.³⁷⁸

Come già accennato la lirica è composta in versi liberi, nonostante si possa riconoscere la tendenza, nella prima parte della lirica, ad una diversificazione ritmica tra le due strofe; nella prima di esse possiamo notare la predilezione per un metro ternario (nonostante la posizione degli accenti sia variabile essi si alternano con regolarità, conferendo al verso un

³⁷⁸ Ivi, pp. 28-30.

andamento ritmico più disteso, soprattutto nella parte iniziale), mentre nella seconda l'autore predilige un metro binario (l'andamento prevalente è quello del giambo, di lunghezza variabile, anche se il terzo verso della strofa è decisamente un anapesto a tre piedi). Anche nella seconda sezione la scelta che prevale è quella del metro ternario (in questo caso un anfibraco di varie misure, seppur con alcune imprecisioni), mentre la terza parte, pur mantenendo un andamento ritmico di ampio respiro, non presenta regolarità ravvisabile nell'alternanza degli accenti. Nel complesso ritengo che si possa parlare di verso libero, nel quale tuttavia, la sensibilità ritmica propria della formazione musicale di Janyšev, si manifesta in modo evidente.

In questa lirica si può ritrovare la tendenza tipica del poeta ad una composizione raffinata sia dal punto di vista stilistico sia, soprattutto, lessicale; l'utilizzo di realia, la scelta di termini legati ad un lessico specifico come quello della botanica, l'utilizzo delle lettere dell'alfabeto greco (al verso 14 di *Сусамбиль*) che rappresentano un rimando alla cultura classica vista anche come emblema del mondo occidentale, ma sono anche un simbolo dell'interesse di Janyšev per le lingue, tutto ciò ci rimanda alle prime liriche della produzione di Janyšev rappresentata nell'almanacco, ed in particolare a *Речь*.

Ritengo tuttavia siano interessanti soprattutto i motivi che supportano questi versi, poiché la lirica qui proposta sembra rappresentare una sorta di sintesi, di bilancio del bagaglio espressivo e tematico di Janyšev, come si può intuire dal titolo della terza parte della lirica, *Время. Автоцентон*, dove il riferimento è ad un componimento, il centone, costituito da un collage di citazioni di opere e autori diversi, riuniti a formare un'opera originale. Qui invece il centone è riflessivo, è l'autore che riflette su di sé e sulla sua opera, prevalentemente citando o alludendo a parti di liriche da lui stesso composte. E in un certo modo questo è il senso di tutta la composizione, nella quale l'autore riesamina i nuclei tematici della propria ispirazione poetica con un distacco che solo la consapevolezza di avere chiuso un capitolo della propria creazione poetica gli può concedere.

Tra i temi che emergono in questi versi, possiamo innanzitutto rilevare la presenza costante, che attraversa tutta la lirica, della tematica del Tempo. Il richiamo alle diverse età, ed in particolare un rimando all'infanzia, è visibile nel verso 4 (“Ясли, качели”) ed è amplificato dall'opposizione dei versi 8 e 9 (“Перебёнок” – “Нестарик”)³⁷⁹. Il Tempo ritorna al verso 33 della terza sezione della lirica:

Нет, я ведь помнил, я ведь знал
Тело поэзии переживёт
А там – другое Время:

Il Tempo è quasi un'entità superiore, un'essenza divina, che costituisce per il poeta e per i propri sodali una dimensione nella quale essi si possono definire e riconoscere, poiché lo Spazio sembra a volte inadeguato a fornire loro un'identità.³⁸⁰

In questi versi inoltre il poeta richiama un conflitto che sembra affliggere ogni membro della Scuola di Taškent (in particolare Aflatuni), quello tra memoria e conoscenza, dal quale emerge una serpeggiante diffidenza nei confronti della seconda, a favore della prima, del ricordo, del quale la famiglia è custode. Qui l'elemento familiare in effetti è limitato, ed appare solo nella parte del centone, dove è citato dalla lirica *Тутовник*, inserita in *МŞР II*³⁸¹.

Appare poi l'elemento naturale, così importante nella poetica di Janyšev per la caratterizzazione del cronotopo; in questa occasione risulta piuttosto vago, ma fortemente associato alla sfera olfattiva, altro parametro fondamentale utilizzato dal poeta per riconoscere il mondo che lo circonda. L'incipit stesso di *Сусамбиль* allude alle spezie ed ai profumi, che ritornano

³⁷⁹ Questo tipo di costruzione con due versi introdotti da sostantivi o aggettivi in accezione negativa si ritrova due volte nella terza parte della lirica, e in quasi tutti i casi nel secondo emistichio la forma negativa è rafforzata dalla particella “не” o “нет”.

³⁸⁰ Credo sia opportuno ricordare i versi della lirica di Janyšev, che chiudeva il suo saggio su Taškent in *МŞР II, Ташкент как зеркало неверного меня...*: “Востока – нет, нет – Запада, и Время – /единственное место для меня.” (*Малый Шелковый путь-II*, op. cit., p. 108).

³⁸¹ “Слова Деда из-под плиты” richiama infatti il verso 10 di *Тутовник*: “Я голос Деда под плитой услужал, -” (Ivi, p. 10).

poi, ai versi 9 e 11 (in quest'ultimo al sesamo è legato il nome stesso del poeta, che in tal modo instaura un nesso tra l'olfatto e la lingua, tra la parola e una delle più elementari forme di riconoscimento del mondo circostante, che si impone nel ricordo del poeta ancora bambino senza bisogno del medium linguistico)³⁸². L'olfatto si fonde con il tempo e con l'atto del ricordare ai versi 6 e 7 di questa seconda parte della lirica:

Зачем-то ведь я до сих пор не забыл,
Как время в ноздрях раздувается,³⁸³

³⁸² Difficile non ripensare all'aneddoto raccontato da Knižnik in *MŠP IV*, ed alla scoperta della coincidenza del termine “зира” in russo ed ebraico.

³⁸³ L'accostamento tra il ricordo e il sapore-odore che lo rievoca è presente in altre opere di Janyšev, che forse più degli altri membri della Scuola di Taškent richiama nelle liriche queste sfere cognitive che precedono la ragione e quindi l'uso della parola. È come se il poeta attraverso il rimando a queste forme esperienziali primarie, si sentisse più legato all'epoca della prima infanzia, della quale questo modo di fare esperienza del mondo è proprio. Vediamone un esempio: ИЗ “ПРОЗРАЧНЫХ СТИХОВ”

И
Как много девушек и женщин —
лодыжек, щиколоток... Мне
однако же милее женьшень,
пророщенный в иной земле.

Его солено-терпкий привкус
в масляной ступке, как в трубе,
озвученный, толчется. Прикус
на каждом звуке по себе

неровную оставил память;
а вера — тайная, как сглаз, —
чьих обладательниц слепая
ЛЮБОВЬ, пленутая в газ,

сама себе мужей рождает
и умерших, в земле камлать,
на кладбище не провожает,
а дома остается ждать.

[С. Янышев, *Ось*, «Новая Юность», № 4 (49), 2001, p. 172]

Si può notare nella seconda strofa questo legame tra sapore, suono e memoria, isolata nel primo verso della terza strofa, e possiamo vedere anche come la disposizione degli elementi ed il loro legame con gli organi di senso sia speculare:

Его солено-терпкий привкус
в масляной ступке, как в трубе,
озвученный, толчется. Прикус
на каждом звуке по себе

неровную оставил память;

Notiamo l'assonanza tra “привкус” e “Прикус”, rimanda sia al nesso lessicale, (la commessura dei denti ed il sapore che si percepisce attraverso la bocca); ma vediamo anche come siano posizionate quasi in modo chiastico

Gli elementi naturali, soprattutto legati alla flora della terra d'origine del poeta emergono per rilevare il contrasto tra la familiarità data da questi stessi elementi e l'estraneità di una terra straniera:

Бульон, айвовый сок на выбор –

Вот и всё.

Прощай, черешня.

Бывай, клубника.

Мороженое,

Тай себе на солнце.

И это – лето!

И это – лето?

Это чужбина.

Sembra quasi che il poeta intenda creare un'opposizione nettamente visibile tra la mela cotogna e il paese straniero che si trovano ai poli opposti di questi versi.

Il “centone” è anche un'occasione per creare rimandi all'opera di altri autori che hanno pubblicato le proprie composizioni in *MŠP*. In tal senso, a mio avviso, si possono leggere le “верхушки матч” (verso 16) e il “камыш” (verso 23), che si possono interpretare rispettivamente anche come un riferimento al verso 2 di “*Ветер осенний с далеких морей*” di Aleksandr Kolmogorov, “Гнет тополя, точно мачты фрегатов”³⁸⁴, nei quali descrive i giochi dei bambini tra le vie di Taškent, e a Chamid Ismailov, nel cui bagaglio di immagini il giunco riveste un ruolo principe³⁸⁵.

Infine un ultimo elemento che emerge da queste righe è l'autocoscienza poetica dell'autore, che si definisce “немузыкант” e “нехудожник” (versi 11 e 12 di *Время. Автоцентон*), e tuttavia dimostra una profonda consapevolezza del proprio legame con la scuola della quale è stato uno dei fondatori, e non solo nelle citazioni trasversali o dirette di opere proprie o di

“озвученный” e “звук”, e come a fare da isolamento tra “привкус” e “Прикус” sia “трубе”, un'altra allusione al suono.

³⁸⁴ *Малый Шелковый путь -IV*, op. cit., p. 29.

³⁸⁵ Confronta ad esempio *Рассвет (Малый Шелковый путь-III*, op. cit., p. 32).

altri autori legati alla scuola, ma anche attraverso la dedica che introduce la lirica “Посвящается нам” e che, con il verso 40 di *Время. Автоцелтон* (“Я не один, о други, сестры, братья”³⁸⁶) contribuisce a rafforzare un senso di appartenenza e di affinità con gli altri membri della scuola e non solo, sul quale il lavoro compiuto in questo quinquennio lascia pochi dubbi.

Come già accennato è proprio in questo volume che forse si coglie al meglio il senso di una comunità letteraria fondata non tanto su una condivisione di stili o tematiche, ma su una base affettiva che spesso scalza la capacità di giudizio dei membri stessi della scuola. Ne è un esempio la sezione *Евразийский оком*, che in questo volume, per ammissione stessa degli autori (l'introduzione è di Vadim Muratchanov), oltrepassa i confini della letteratura russofona dell'Asia centrale, e si estende a tutti i partecipanti ai festival di poesia di Taškent organizzati tra il 2001 e il 2003, per creare un ulteriore ponte tra l'Oriente e l'Occidente, tra il Mondo e Taškent. Tuttavia è evidente che a motivare la partecipazione di questi autori ai festival sono stati legami amicali, che, consolidatisi nel tempo, si mantengono tuttora e portano i membri della Taškola a continuare la loro collaborazione, anche se in forma personale e non più come gruppo, con autori come Ljudmila Bakirova, Vlad Sokolovskij oppure Gleb Šul'pjakov. Proprio l'instaurazione di questi legami ha contribuito alla creazione di una vera intelligencija russofona uzbeka intesa come comunità culturale, prima inesistente secondo l'opinione di Muratchanov, il quale riconosceva nel panorama culturale dell'Uzbekistan la presenza di molti letterati, ma non di una letteratura russofona. *Евразийский оком* è l'espressione di questa volontà di instaurare legami stabili e alla pari con altri autori, ma non si pone come obiettivo la presentazione di un quadro coerente o di alto livello stilistico. In effetti gli autori qui rappresentati sono tutti presenti con una lirica singola, e non vi è un nesso tra le opere selezionate. L'interesse di questa sezione sta proprio nella volontà di definirsi nei propri legami con il resto del mondo

³⁸⁶ Afferma E. Vežljan che il frequente riferimento ai propri sodali, che spesso assume la forma di dedica, contribuisce a preservare la concretezza del verso di Janyšev, che non è mai astratto, neppure nel trattare temi universali, e spinge il lettore a ricercare il sottotesto biografico reale (confronta: E. Вежлян, *Сад расходящихся метафор*, «Новый мир», №11, 2005 - http://magazines.russ.ru/novyj_mi/2005/11/ev13.html)

poetico ed artistico russofono, senza più la pretesa di rivendicare una posizione specifica al suo interno, ma mostrando di sentirsi parte di una sorta di famiglia culturale allargata, nella quale la specificità della letteratura uzbeka in lingua russa non si perde tra le altre identità, ma ne esce rafforzata. Il futuro di questa letteratura è incerto, e molti degli autori che hanno contribuito alla realizzazione di questo progetto con le proprie opere hanno oramai abbandonato Taškent, eppure, aggiunge Muratchanov in relazione all'esperienza dei festival:

Три минувших года показали, что русской литературе в Ташкенте, несмотря на все утраты, пока еще есть что терять. И есть что находить.³⁸⁷

“Александрия”, crocevia di culture

L'idea cardine che costituisce il fondamento stesso dell'opera dei taškol'niki in quanto gruppo, ovvero il desiderio di trasmettere una testimonianza di un patrimonio culturale che potremmo definire meticcio e che fonde Oriente ed Occidente, è in questo volume incarnata nella figura di Alessandro Magno, il grande conquistatore che si spinse con le proprie armate sino all'India attuale, e che nel proprio percorso fondò un considerevole numero di città portanti il suo nome. La sezione che qui porta il titolo *Александрия*, è dedicata a questa figura mitica e storica al tempo stesso, qui vista in un momento peculiare della sua esistenza, il matrimonio con Roxane (“Рохшанак” o “Ровшанак”), figlia del satrapo di Battriane Oxiartes (in persiano Vachšunvarta). Questa parte dell'almanacco raccoglie un testo in prosa di Aleksej Ustimenko e un lungo poema di Suchbat Aflatuni, presentati da una breve introduzione di Sandžar Janyšev, nella quale l'autore contestualizza il tema legato alla figura di Alessandro il Macedone; il titolo stesso di questa sezione, il riferimento alle varie Alessandria, rievoca il tema della città, così caro alla Taškola. Eppure qui non è la città come Luogo ad interessare il poeta, ma il suo potere evocativo: di queste città, fondate da

³⁸⁷ *Малый Шелковый путь-V*, op. cit, p. 87.

Alessandro Magno sul modello delle città “во время своего похода в Среднеазиатское Двуречье”³⁸⁸ non resta nulla; ciò che si è conservato, e che è simboleggiato dal nome *Александрия*, è il ricordo delle imprese di “Александр – Искандер, к имени которого добавляли прозвище «Двурогий» - «зу-л карнайн» по-арабски, по-узбекский «икки шохлик»”³⁸⁹ così come è trasmesso “в стихах, притчах, и легендах народов Средней Азии”³⁹⁰. Ciò che interessa maggiormente questi autori è infatti l’apporto popolare alla memoria storica, il contributo della memoria collettiva alla trasmissione del mito di Alessandro, e uno degli elementi di maggiore fascino per la tradizione popolare fu proprio il matrimonio di Alessandro Magno con Roxane che è qui visto come una sorta di “бракосочетание Запада и Востока”³⁹¹. Come Janyšev puntualizza, i due autori che hanno dato il loro personale contributo a questa riscoperta della storia di Alessandro e Roxane rappresentano, pur con ottica differente, questo legame fondato sulla considerazione politica, ma anche sull’amore, e ne riscoprono l’attualità:

При всех жанровых, стилистических и прочих различиях их объединяет то, что, говоря о далекой древности Средней Азии, они ставят вопросы, важные как для современной истории, так и для всей эпохи пресловутого «столкновения цивилизаций». История сливается с современностью, Восток с Западом, Александрия с Ташкентом, волны европейской культуры то набегают на среднеазиатские степи, то с грохотом несутся обратно...

А Рохшанак все оплакивает своего Искандера,
умирающую и вновь
воскресающую
тень.³⁹²

³⁸⁸ Ivi, p. 33.

³⁸⁹ Ivi. Il riferimento è al Corano, nel cui testo appare la figura del “Bicorne”, dagli storici identificato con Alessandro Magno. L’attenzione per l’interpretazione locale della storia di Alessandro il Macedone, si riflette anche nella scelta nei nomi. Come noteremo in seguito anche Aflatuni mostrerà una simile predilezione, e tuttavia il riferimento all’epiteto “двурогий” sarà in quel caso anche occasione per una puntata sarcastica sulla presunta infedeltà di Roxane.

³⁹⁰ *Малый Шелковый Путь - V*, op. cit, ivi.

³⁹¹ Ivi.

³⁹² Ivi.

Il primo testo è quello di Aleksej Ustimenko, prosatore, poeta, sceneggiatore e giornalista, nato a Novosibirsk nel 1948, ma trasferitosi a Taškent già nel 1967. Il racconto di Ustimenko, *Сказание о Рохшанак*³⁹³, è una prosa narrativa, nella quale solo nel racconto legato al concepimento ed alla nascita di Alessandro l'autore modifica il proprio stile adattandolo allo stile epico delle cronache, ma è una deviazione di breve durata. Il racconto che Ustimenko propone al lettore è una narrazione oggettiva, che riesce a vedere il significato più profondo delle azioni di Alessandro, inserendole in una prospettiva storica, senza mancare però di dare voce alle intuizioni del geniale condottiero, che qui dimostra non solo di possedere intelligenza e astuzia, ma anche di essere saggio e lungimirante. Il matrimonio con Roxane è in primo luogo un matrimonio politico, che l'amore rende più prezioso e caro agli occhi del popolo che lo canterà nei secoli a venire, ma che essenzialmente è la risposta ad un'esigenza sociale: Alessandro, assumendo i costumi del popolo sottomesso e sposando la figlia di un condottiero locale crea un nesso indissolubile tra le nazioni delle quali ha provocato l'incontro. Ma da parte di Alessandro Magno vi è anche, almeno nel racconto di Ustimenko, la volontà di dimostrare equità nei confronti del popolo conquistato. Quando Roxane, donna forte e audace, che per queste caratteristiche si distingue tra le donne dell'harem, attirando l'attenzione di Alessandro, accetta il matrimonio per salvare il proprio popolo ("Мой народ"), riceve dal futuro sposo questa risposta: " - Твой народ? – удивился Александр. – Народ должен быть один."³⁹⁴

Alessandro incita i propri soldati a sposare donne appartenenti alle popolazioni locali, non temendo, ma approvando l'intersecarsi di culture ed etnie. In tal modo egli non fa che creare, nel micromondo familiare, un gemellaggio tra due entità nazionali distinte, un'indissolubile unione tra due culture, che inevitabilmente si riflette nel più vasto ambito della società civile. È l'impero che cerca di trasformarsi in nazione, la fusione tra due mondi che, nata politicamente, si rafforza a livello intimo: "Брак

³⁹³ Ivi, pp. 34-40.

³⁹⁴ Ivi, p. 38.

политический, подневольный закреплялся браком истинным, семейным.”³⁹⁵.

Questa fusione dei due livelli dell’esistenza è qualcosa che i membri della Scuola di Taškent, essi stessi figli di famiglie miste, hanno sperimentato come un profondo arricchimento. Non stupisce dunque l’interesse della Taškola per questo condottiero la cui storia d’amore con una giovane donna asiatica è stata il fondamento di una politica di tolleranza ed integrazione, o almeno è in tale senso che l’immagine di quel rapporto si è tramandata nei secoli. Conclude Ustimenko, sintetizzando efficacemente il nucleo del proprio racconto: “История вмешивалась в любовь, чтобы любовь осталась в истории”³⁹⁶.

Il secondo testo che questa raccolta offre è *Александр и Ровшанак*, di Suchbat Aflatuni, un componimento epico in tre parti, nel quale il poeta offre la sua personale versione della storia d’amore tra Alessandro e Roxane. Dal punto di vista metrico il poeta suddivide le tre parti in undici paragrafi complessivi³⁹⁷ organizzati in un numero variabile di quartine con l’eccezione dell’ottavo paragrafo, che è composto di cinque sestine in anfibrachi a quattro piedi; questa porzione è inoltre l’unica parte del componimento che presenti una regolarità metrica, anche se nel resto dell’opera il poeta tende alla regolarità ritmica (si percepisce nel verso un ritmo ternario). I versi sono a rime alterne oppure incrociate, spesso le due forme sono mescolate all’interno di uno stesso paragrafo. Il testo è introdotto da una dedica all’archeologo E.V. Rtveldze e al giovane poeta e traduttore, fortemente influenzato dalla cultura classica, M. Amelin. I personaggi del testo sono sempre presentati con la variante centroasiatica del loro nome, tradotto poi tra parentesi, come a voler rivendicare una prospettiva “orientale” rispetto alla storia narrata.

³⁹⁵ Ivi, p. 39.

³⁹⁶ Ivi, p. 40.

³⁹⁷ La prima e la seconda parte sono composte di cinque paragrafi, la terza è costituita di un unico paragrafo che si presenta come un dialogo tra Alessandro e il coro, nel quale si inserisce, alla fine Roxane.

L'argomento dell'epos è sempre l'incontro e l'unione tra Alessandro Magno e la bella Roxane, narrato in parte dall'autore, con un punto di vista moderno ed "esterno" al testo, e in parte dai personaggi stessi, dei quali la voce dell'autore esprime le idee, quasi impersonandoli; il testo mescola narrazione e dialoghi, con l'eccezione del dialogo tra coro e Alessandro che costituisce il contenuto dell'ultima parte, e che richiama la struttura della tragedia classica. Qui il tono prevalente è quello tipico dell'Aflatuni dei *Фрагменты*, un tono velato di ironia dal quale traspare la vasta erudizione del poeta, soprattutto in ambito filosofico e religioso, in modo tale da creare nel lettore un effetto di straniamento, ottenuto con una costante infrazione dell'unità di tono. Le stesse allusioni alla filosofia, così care e comuni in Aflatuni, si incrociano e si sovrappongono, mescolando Aristotele al Talmud e a Hegel.

Il tono ironico di Aflatuni gli permette di creare uno stacco tra la propria opera e l'aura di mito legata all'amore tra il grande condottiero ellenico e la principessa persiana; questo distacco è ottenuto grazie all'uso di vocaboli provenienti da sfere lessicali differenti, che mescolano l'epico al comico, e soprattutto lo stile dell'epos classico ad un linguaggio moderno, che crea un netto sfasamento temporale. Il riferimento ai parrucchieri ("парихмакеров"³⁹⁸), ai giornalisti ("пресса" e "журналистов"³⁹⁹), l'allusione all'esistenza di Pakistan⁴⁰⁰ e Turkestan⁴⁰¹ e l'utilizzo di sigle di chiara ispirazione sovietica sono sfruttati nel tentativo di sconvolgere programmaticamente lo stile classico del racconto epico. Anche l'allusione all'eccessivo consumo di alcolici ("«Эх, заспиртовать бы один индивид!»,- / Царь мыслит, но в армии спирт – дефицит."⁴⁰²) dimostra un piglio sarcastico nel trattare l'analisi storica, poiché secondo le ultime ipotesi fu proprio una cirrosi epatica dovuta all'abuso di alcol e non una ricaduta della malaria, ad uccidere Alessandro a soli trentatré anni. Ad accentuare l'effetto comico contribuiscono immagini come la madre vedova

³⁹⁸ Ivi, p.44.

³⁹⁹ Ivi, p. 47

⁴⁰⁰ Ivi.

⁴⁰¹ Ivi, p. 48.

⁴⁰² Ivi.

di Roxane che, dopo la morte del marito, si tiene occupata con le parole crociate, o la lettera di Roxane ad Alessandro, scritta “алым фломастером”⁴⁰³, oppure la fusione tra modernità e narrazione epica (“Письмо долетает быстрее интернета”⁴⁰⁴). Questo effetto di sovrapposizione spazio-temporale è ottenuto anche grazie all’utilizzo di vocaboli di lingua inglese: da un lato l’allusione all’Amleto, nella quale la citazione shakespeariana è occasione per una breve deviazione metaletteraria (“Не знает, что молвить – «Poor Yorik» был бы анахронизм”⁴⁰⁵), dall’altro il riferimento storico al legame tra la lingua inglese e il subcontinente indiano nel quale la colonizzazione inglese si è imposta a livello linguistico in profondità (“Впрочем, Ровшанак догадалась, что твой Аполлон / Происходит от слова *an apple*, что в Индии «яблоко» значит.”⁴⁰⁶).

Il tema centrale è tuttavia quello del rapporto con la terra uzbeka. Sin dai primi versi il condottiero lamenta l’estraneità alla terra, nella quale egli avverte una profonda solitudine, come se la grandiosa conquista non avesse in realtà significato alcuno. Il legame con il mondo dell’Asia centrale si manifesta attraverso l’utilizzo di termini che sono simbolicamente ad essa legati:

Тут в кубке царью преподносят кумыс,
И взявши комуз, царь поет «Алпамыш»⁴⁰⁷

Il “комуз” è lo stesso strumento che Roxane suona mentre esce di scena in chiusura di questo poema, ed è anche uno degli strumenti che per Janyšev simboleggiano la tradizione musicale centroasiatica e che troviamo elencati in *Речь*⁴⁰⁸. Sembra che il legame tra i due si concretizzi attraverso questo strumento, proprio nel momento in cui Alessandro, dismesse le vesti del

⁴⁰³ Ivi, p. 45.

⁴⁰⁴ Ivi, p. 48.

⁴⁰⁵ Ivi, p. 49.

⁴⁰⁶ Ivi, p. 45.

⁴⁰⁷ Ivi, p. 43.

⁴⁰⁸ “в древесных ракованах комуза и рубаба” (*Речь*, verso 15; in: *Малый Шелковый путь-II*, op. cit., p. 7).

conquistatore, fa appello all'arte dei popoli conquistati per trovare un conforto alla propria solitudine. Non a caso Alessandro accompagna con questo strumento tipico dell'Asia centrale il canto di un poema epico tradizionale di questo popolo, l'*Alpamyš*; e attraverso l'arte avviene il dialogo tra i popoli, che costituisce, come ammette Alessandro stesso nel suo duetto con il coro nell'incipit dell'ultima parte di questo testo, il tema centrale di questa composizione:

Я пригласил вас, чтобы изложить свой взгляд,
Как должна развиваться история в пост-мое время.
Восток и Запад, утверждаю, сольются в единый салат;
Есть возражения? Нет? Приступаем к прениям.⁴⁰⁹

“Критерии”: Un tentativo di analisi critica

La sezione indubbiamente più interessante di questo numero di *MŠP* è costituita dal capitolo *Kpumeniu*, nel quale, sotto la supervisione di Muratchanov, si è compiuto un primo tentativo di analizzare criticamente l'attività della scuola e la sua identità di gruppo. Il capitolo contiene un breve saggio di Vadim Muratchanov, e la trascrizione della tavola rotonda svoltasi nell'ambito del III Festival di poesia di Taškent.

Il testo di Muratchanov, che si configura come un saggio introduttivo per l'intera sezione, si pone un quesito fondamentale: se sia legittimo parlare, in relazione al gruppo di poeti che ha fondato l'almanacco, di una vera e propria “scuola”. Se, infatti, si intende la scuola come un gruppo di artisti legati da affinità stilistiche e comunione di prospettive ed intenti, afferma Muratchanov, si può davvero parlare di scuola a proposito di quella di Fergana, non certo di quella di Taškent⁴¹⁰. In quest'ultima prevalgono le

⁴⁰⁹ *Малый Шелковый путь-V*, op. cit., p. 50.

⁴¹⁰ Il concetto di appartenenza ad una scuola applicato ai poeti delle giovani generazioni va inoltre utilizzato con attenzione. Molti di questi poeti, e Janyšev ne è un esempio, sono contemporaneamente legati a più scuole, movimenti, eventi culturali di diversa origine. È quello che Julija Kačalkina definisce “вариативность объединения”, e che costituisce un tratto tipico dei poeti delle generazioni nate negli anni Settanta, tra essi per l'appunto Janyšev, ma anche altri sodali della scuola e partecipanti al Festival di poesia di Taškent, quali M. Amelin, I. Kuznecova, D. Tonkonogov, G. Šul'pjakov (confronta: Ю. Качалкина, *Спектралисты. Почему поэтического «поколения тридцатилетних» не было и почему оно распалось*, «Октябрь», №9, 2004, p. 176.)

istanze personali, e l'assenza di un dettato stilistico condiviso aumenta la sensazione di trovarsi di fronte ad tre individualità distinte, slegate da vincoli reciproci. Persino l'atteggiamento nei confronti della città, che costituisce in nucleo fondante della poetica dei membri della scuola (non solo perché permette agli autori di definirsi per appartenenza geografica, ma perché rappresenta un elemento catalizzatore di ricordi ed emozioni, quanto la valle di Fergana lo è per l'omonima scuola) non costituisce un *trait d'union* vincolante per i membri di questo movimento. L'immagine della città varia per dettagli e rilevanza nei tre autori. Se da un lato, in Janyšev, essa rappresenta le coordinate spazio-temporali dell'identità del poeta, dall'altro, nella poesia di Aflatuni, essa è la "Каменный Город" che priva il proprio letterato della possibilità di una sopravvivenza sotto forma di memoria all'interno della città stessa che gli ha dato i natali. Infine, per Muratchanov, questa indeterminatezza è radicata nell'identità stessa della città: per lui, originario di Biškek (Frunze), e trasferitosi in seguito, seppure giovane, a Taškent, la "città" avrà sempre una personalità sfumata, e spesso si definirà non come Taškent, ma come la Biškek degli anni '80.

Neppure la resa stilistica costituisce un nesso innegabile tra i poeti della Taškola, che pure manifestano nelle scelte formali una sostanziale inclinazione al "tradizionalismo". Cosa unisce dunque il gruppo creatore dell'almanacco, questi tre autori tra i quali intercorrono rapporti di solidarietà e collaborazione paritaria, da "одноклассники"⁴¹¹, e non di dipendenza tra maestro e allievi, e soprattutto che cosa definisce la loro identità come scuola? Ecco la risposta che ci offre Muratchanov:

Участников «Ташкентской школы», пишущих по-разному, не учащихся друг друга писать, но исподволь учащихся друг от друга, связывают единство мироощущения, принадлежность к одному поколению и общее отношение к «малой» родине, в той или иной степени и форме потерянной для каждого из них. Именно это не улавливаемая чужестранцами резонирующая пустота в

⁴¹¹ *Малый Шелковый Путь - V*, op. cit., p. 118.

том уголке сердца, где должна быть родина, и объединяет «ташкольников» - полукровок в некую общность.⁴¹²

La perdita della patria sembra essere in definitiva l'elemento determinante nella formazione di un sentire comune nei confronti del proprio paese d'origine e quindi della propria identità e della formazione di un immaginario poetico condiviso. Il distacco, geografico e temporale, ha infatti permesso loro di salvaguardare un'immagine di Taškent che è profondamente legata ai loro anni di formazione (nel caso di Janyšev in particolare anche a quelli dell'infanzia, che rappresentano un universo emozionale ricchissimo), e che in qualche modo è "salvata" dagli sconvolgimenti sociali più recenti, eppure non smette di essere un elemento vitale e produttivo, al quale i poeti ritornano sia nell'immaginario, sia nella vita reale. Afferma a tal proposito Muratchanov:

Общность эта наверняка не сохранилась бы без фатального пространственного и – в первую очередь – временного разрыва с родиной. Расстояние позволяет «ташкольнику», игнорируя разрушительную силу времени, вынашивать под сердцем свой Город – нерукотворный, не тронутый течением лет памятник незабытому детству и юности, который с каждым снесенным в реальном Ташкенте зданием, мостом и с каждым знакомым лицом, навсегда покинувшим город, приобретает все большую яркость, отчетливость и очерченность.⁴¹³

Questo distacco, e la conservazione nella mente del poeta di una Taškent non toccata dal tempo, non deve però suscitare l'idea di una poesia concepita al di fuori di un contesto temporale preciso ed avulsa dagli eventi che coinvolgono la società locale. Se è vero che i taškol'niki non risentono della tentazione di trasformare l'atto poetico in un atto politico (o sociale), è tuttavia vero che essi non sono ciechi di fronte ai mutamenti del mondo che li circonda, e che solo all'interno di un determinato contesto (delle cui coordinate politiche e storiche essi sono perfettamente consci) si è potuto realizzare questo progetto:

⁴¹² Ivi.

⁴¹³ Ivi.

Она могла возникнуть только на стыке эпох, в момент крушения имперского мифа и зарождения новой, постколониальной истории Центральной Азии.⁴¹⁴

Le parole conclusive di questo breve saggio, che descrivono la Scuola di Taškent e costituiscono l'ultimo tentativo, da parte di uno dei suoi membri, di giustificare e di spiegare al lettore il lavoro compiuto, mi pare siano fondamentali per comprendere l'autocoscienza che questi autori hanno sviluppato del legame che li unisce, e che va oltre la dichiarata appartenenza ad una corrente letteraria :

Ее авторы пишут по-разному, но, в сущности, об одном. Ее нельзя увидеть – только почувствовать, хотя бы ненадолго оказавшись в пределах «ташкентской» ауры. А потому и дискуссия о существовании «Школы» представляется довольно-таки бесплодным занятием – как спор о вере между прихожанином и атеистом.⁴¹⁵

La seconda parte di questo capitolo è intitolata *Русская литература в Средней Азии: пути и перспективы. Материалы Круглого стола с участием литераторов Узбекистана и Казахстана*⁴¹⁶, e raccoglie la trascrizione del dibattito svoltosi il 16 novembre 2003 presso il Museo “Sergej Esenin”, nell’ambito del III Festival della poesia di Taškent. Il dibattito, che ha avuto come tema la recente evoluzione della letteratura russofona nell’Asia centrale e l’individuazione di una prospettiva futura, ha visto la partecipazione di letterati e poeti per lo più uzbeki, e di due poeti kazaki, Lilija Kalaus e Bachitžan Kanap’janov, che oltre alla partecipazione al festival hanno collaborato con la Scuola di Taškent in occasione della pubblicazione del IV numero dell’almanacco, offrendo una selezione delle proprie liriche. Tra i membri della Taškola, a partecipare al dibattito è Vadim Muratchanov, mentre gli altri interlocutori sono Boris Golender, storico e collaboratore scientifico del museo Esenin, Jurij Podporenko, direttore del “Вестник Русского Культурного Центра”, Kirill Sultanov, filosofo e collaboratore della rivista “Восток свыше”, della quale al

⁴¹⁴ Ivi, p. 119.

⁴¹⁵ Ivi.

⁴¹⁶ Ivi, pp. 120-130.

dibattito è presente anche il caporedattore, Aleksej Ustimenko. Infine è opportuno segnalare la presenza di Lija Kac, docente di letteratura russa presso l'Università Nazionale dell'Uzbekistan, che il lettore di *MŠP* ha già avuto modo di incontrare nella prosa di Janyšev contenuta in *MŠP II*, nella quale egli descriveva i propri anni di formazione universitaria e la figura di questa docente di letteratura.

Il dibattito si svolge su tre direttive principali: l'evoluzione della letteratura russofona in Asia nell'ultimo decennio del XX secolo; il rapporto con la lingua e la letteratura delle nazionalità titolari, e infine le prospettive future per questa letteratura oramai di nicchia. Questi spunti di riflessione sono proposti al partecipante alla tavola rotonda sotto forma di tre quesiti in più punti, che concedono all'oratore un ampio margine di libertà nell'interpretazione personale della tematica⁴¹⁷.

Il primo quesito affrontato dalla tavola rotonda fu così formulato:

Русская литература в Центральной Азии в 1990-2000-е гг.: в чем ее основное отличие от литературного процесса в регионе в предшествующие десятилетия? Какие позитивные и негативные процессы можно отметить в ее развитии?⁴¹⁸

Sin da questo primo spunto di analisi emerge l'attenzione per la questione linguistica; Lija Kac sottolinea infatti l'esistenza di un processo di diversificazione del russo di queste regioni periferiche in seguito al crollo dell'URSS, processo che invece viene negato da Ustimenko, e afferma che:

Последние двенадцать лет развели региональные разновидности русского языка. [...]

Я не скажу, что изменилась система языка – она, конечно, в такие короткие сроки не меняется. Изменилась кодовая сторона языка, то есть те условные

⁴¹⁷ Mi pare opportuno evidenziare questo dettaglio poiché sarà proprio questa libertà di movimento all'interno dell'argomento proposto a far sì che, in alcuni punti, la discussione e le tematiche possano deviare dal percorso proposto, lasciando trapelare quelli che sembrano essere attriti o interessi estremamente personali.

⁴¹⁸ Ivi, p. 121.

смыслы, связанные с языковой картиной мира, которые, вообще, всегда в регионах были специфичны.⁴¹⁹

L'attenzione è rivolta alla lingua anche nelle considerazioni di Muratchanov, che tuttavia sono più generiche (il che risulta sorprendente se consideriamo che Muratchanov e Janyšev sono, tra i poeti della Taškola, coloro che dimostrano una maggiore varietà di lessico e una maggiore influenza da parte della lingua locale). Egli evidenzia alcuni fenomeni di estrema importanza che hanno segnato il passaggio ai primi anni Novanta (e quindi hanno seguito il crollo dell'URSS), tra i quali una maggiore difficoltà nella pubblicazione dei propri testi, mano a mano che il mondo editoriale si andava adeguando alle leggi del mercato; la nuova condizione di estraneità vissuta da un certo numero degli autori di lingua russa, che ha portato alcuni di loro ad abbandonare il proprio paese natale; infine la questione della lingua: essa ha perduto, anche dal punto di vista ufficiale, il proprio status di lingua nazionale.

Il rapporto con la lingua della nazionalità titolare è contemplato anche nel secondo quesito, che affronta i rapporti tra la letteratura russofona e la letteratura nazionale dei paesi dell'Asia centrale:

Правомерно ли говорить о современной русской литературе Центральной Азии как об особом феномене? Распадается ли она на казахстанскую, узбекистанскую, киргизыстанскую и т.д. – или же остается частью российской литературы?⁴²⁰

La questione ha provocato una netta opposizione tra Boris Golender e Lilija Kalaus: il primo sostiene infatti l'infondatezza di una tale visione, quella che vede la letteratura in russo prodotta in Asia come letteratura russofona dell'Asia centrale; egli afferma invece che si tratta semplicemente di letteratura russa *nata* in Asia. Contesta questa interpretazione Kalaus, la quale testimonia dello stretto legame esistente tra l'identità di un poeta e la terra nella quale è nato e si è formato:

⁴¹⁹ Ivi, pp. 121-122.

⁴²⁰ Ivi, p. 124.

Ведь речь идет, прежде всего, о месте, где живет и работает автор. Поэтому, мне кажется, термин «русскоязычная литература» в отношении творчества авторов, живущих вне России, - вполне оправдан.⁴²¹

Il punto di vista di Muratchanov sulla questione sembra essere meno influenzato da prese di posizione di principio sulla necessità di dare una definizione ad un fenomeno che è in costante mutamento e quindi poco si addice all'attribuzione di un'etichetta. Ciò che maggiormente interessa il poeta è evidenziare, al di là della presunta classificazione, il progressivo spegnersi di un universo poetico peculiare, in gran parte a causa dell'emigrazione di molti poeti russofoni, ma anche a causa della mancanza di collaborazione tra gli artisti:

На мой взгляд, вследствие эмиграции из региона сократился ареал бытования русского литературного языка. [...] Кроме данного процесса (пусть даже в Казахстане и Киргизстане это происходит в меньших масштабах), мы наблюдаем потерю связей и контактов между литераторами региона.⁴²²

Nell'ultimo tema proposto ai partecipanti alla tavola rotonda ritorna il motivo linguistico, abbinato tuttavia alla comprensibile incertezza sul futuro della letteratura russofona in Asia:

Имеет ли место взаимовлияние русской литературы в регионе с литературой на языках титульных наций? Какова роль русской литературы как посредника между национальными литературами? Каким видится будущее русской литературы в Центральной Азии?⁴²³

⁴²¹ Ivi, p. 125.

⁴²² Ivi, p. 126. In relazione a questo quesito, infine, gli interventi di Lija Kac e Jurij Podporenko appaiono lievemente fuori tema: la prima si produce in un attacco a “Звезда Востока”, che accusa di essere stato un organo politico privo di contenuti letterari reali, riprendendo un precedente commento di Sultanov; affermazione che viene contestata da Podporenko. Tale schermaglia pare tuttavia fondata su attriti personali, e poco ha a che fare con la letteratura russofona del decennio preso in considerazione. Se è vero, infatti, che molti degli autori appartenenti alla Taškola hanno pubblicato sulla rivista che viene considerata l'organo di stampa ufficiale dell'Unione degli Scrittori, è anche vero che nel suo intervento Lija Kac non mette in relazione questa presunta mancanza di autonomia con la produzione poetica di questa scuola, e soprattutto non spiega in che modo essa abbia influito sulle relazioni tra gli autori russofoni dell'ultima generazione e gli autori di lingua uzbeka.

⁴²³ Ivi, p. 128.

Afferma Sultanov che, dopo il crollo dell'Urss, l'influsso della lingua russa sull'uzbeko si è rafforzato, mentre non si è verificato il processo inverso; egli sostiene anche che la posizione della letteratura russa in Asia è a tal punto dipendente da quella della lingua russa che le loro sorti sono parallele. La lingua russa in questi territori si distingue sempre più come lingua di cultura, lingua elitaria, ed è utilizzata come segno di rispetto, quasi ad indicare uno status culturale. La letteratura russofona sta subendo la stessa sorte, trasformandosi in un fenomeno per pochi, accessibile nella sua totalità solo all'élite artistica.

Questo punto di vista russo-centrico è controbilanciato dalla posizione di Muratchanov, il quale lamenta la perdita di quella importante e proficua interrelazione culturale che era garantita dalle scuole di traduzione tra russo ed uzbeko, che sono venute a mancare con il crollo dell'Urss. Egli auspica una maggiore collaborazione tra i poeti delle due lingue, al fine di conservare questa forma di letteratura peculiare della quale i taškol'niki sono gli ultimi rappresentanti, mostrando così come, già in questo ultimo numero dell'almanacco, i componenti della Scuola di Taškent abbiano maturato la consapevolezza della necessità di un'opera di traduzione dall'uzbeko al russo più rispettosa dell'originale che sarà il fondamento di *Анор-Гранат*.

Il commento di Lija Kac sull'interrelazione tra le due lingue chiude adeguatamente, e con una significativa capacità di sintesi, questo dibattito e l'ultimo volume dell'almanacco:

Мне кажется, что если раньше взаимодействие узбекской и русской литератур шло каким-то привычными путями (как, например, перевод – классическая форма литературного взаимодействия), то сегодня – если говорить опять-таки на матерьяле альманаха «Малый шелковый путь» - рождается некая новая форма. Это случай, когда влияние возникает через некое целостное культурное пространство, когда культура «пропитывает» другой язык. Здесь нет точных линий взаимодействия, однако сама первоначально «чужая» культура модифицирует языковую картину мира, при это не являясь искусственным привнесением. Это тотальное – вне зависимости от

национальности самого пишущего – пронизывание на каком-то «капиллярном» уровне иной культурой. И именно этот путь представляется мне наиболее перспективным.⁴²⁴

⁴²⁴ Ivi, p. 130.

Anor – Granat

La collaborazione artistica tra i vari membri della Scuola di Taškent non si esaurisce con la chiusura del progetto *MŠP*. Negli anni successivi, infatti, il gruppo organizza un evento molto importante per la vita culturale, non solo russofona, dell'Uzbekistan contemporaneo, il “Ташкентский Открытый Фестиваль Поэзии”, svoltosi sei volte tra il 2001 e il 2008. Il festival è testimonianza della volontà di collaborazione non solo tra i vari membri della cultura russofona, ma anche tra di essi e l'intelligenciya di lingua uzbeka, nonché alcuni esponenti di quel mondo culturale russo del quale i poeti della Taškola emigrati nella capitale sono oramai divenuti parte:

С самого своего рождения (август 2001 года) Фестиваль был и остается одной из немногих в современном Узбекистане культурных арок, переброшенных от Востока к Западу и от Запада к Востоку; он последовательно открывает изменившийся литературный Ташкент миру, а литературный мир — Ташкенту.⁴²⁵

La collaborazione che ha dato vita al festival⁴²⁶ si riflette in quello che costituisce forse l'ultimo dei lavori a stampa della scuola, l'antologia *Anor – Granat* (*Анор – Гранат*⁴²⁷) della quale è curatore Sandžar Janyšev. Come egli chiarisce in una breve nota introduttiva, si tratta della prima “двуязычная антология современной поэзии Узбекистана”⁴²⁸, nella quale sono inclusi i partecipanti al festival poetico svoltosi a Taškent nel

⁴²⁵ Confronta: www.tashpoetry.ru

⁴²⁶ Nel corso degli anni il festival ha visto la partecipazione di diversi autori. Li ricorda Evgenij Abdullaev in un'intervista con Liliya Kalas:

На фестивалях выступали ведущие поэты Ташкента, представлявшие разные литературные поколения и направления: Александр Файнберг, Сабит Мадалиев, Шамшад Абдуллаев, Мирпулат Мирзаев, Вадим Муратханов, Рустам Мусульманов, Людмила Бакирова, Рифат Гумеров... Зарубежными участниками фестивалей были известные поэты: Ирина Ермакова, Глеб Шульпяков, Максим Амелин, Санджар Янышев, Виталий Науменко, Владимир Светлосанов, Станислав Михайлов (Россия), Андрей Грицман (США), Бахытжан Канаянов (Казахстан), Алина Талыбова (Азербайджан)... Твое участие тоже запомнилось ташкентским любителям поэзии к сожалению, литераторы из Казахстана и других соседних государств бывают у нас не часто. (<http://www.tashpoetry.ru/press3.html>)

⁴²⁷ *Анор – Гранат, Современная поэзия в Узбекистане* / Под ред. С. Янышева, Москва, Изд-во Р. Элинина; ООО Изд. Центр «Новая Юность», 2009.

⁴²⁸ Ivi, p.4.

2001. La copertina stessa dell'antologia è illuminante per la comprensione del contenuto dell'opera e dell'atteggiamento del curatore nei confronti di questo materiale: essa riporta infatti l'opera di Usto Mumin⁴²⁹, "Гранатовые уста" ("Радение с гранатом", 1923), mentre a spiccare graficamente è il titolo in uzbeko, *Anor*, rispetto al quale il russo *Granat* si presenta come una traduzione in nota. La forma grafica riflette il contenuto bilingue dell'opera. Essa è infatti composta di tre sezioni. La prima e l'ultima, le più corpose, contengono liriche di poeti uzbeki in lingua originale affiancate dalla traduzione degli artisti della Taškola e di loro sodali, mentre quella centrale riporta opere di autori russofoni tra i quali è incluso solo uno dei taškol'niki, Suchbat Aflatuni (la predominanza dell'elemento uzbeko è tuttavia evidente in quest'opera che, non a caso, si apre con una sezione di un proverbio uzbeko in epigrafe: "...Иголкой выроешь колодец").

L'introduzione, «Тёплый» модернизм, или Вызов Традиции (Заметки о новой поэзии Узбекистана) sin dalle prime righe chiarisce quale sia la ragione che ha motivato Janyšev nell'elaborazione di questo progetto: la volontà di riportare il rapporto tra la poesia uzbeka contemporanea e la sua traduzione in russo ad un giusto equilibrio, fondato su una più profonda comprensione e su una sorta di *par condicio* culturale. Per descrivere le radici di questa sua peculiare elaborazione della tematica, il curatore ritorna, come è naturale nella sua prospettiva, all'infanzia. Il primo approccio con la poesia in lingua uzbeka risale infatti a questo momento della sua esistenza, quando alla televisione vedeva trasmesse serie televisive in lingua nazionale spesso accompagnate da parti in versi, a volte cantate, e, pur non comprendendo bene la lingua, ne rimaneva affascinato. In questo modo egli ribadisce l'importanza della musica e dell'aspetto fonico della lingua. Di tali trasmissioni il suo orecchio di bambino già dotato di un'educazione musicale, rilevava una evidente discrepanza rispetto alla versione tradotta in russo:

⁴²⁹ Usto Mumin è il nome islamico assunto dopo la conversione da Aleksandr V. Nikolaevič, artista nato in Ucraina alla fine del XIX secolo e trasferitosi poi in Uzbekistan dove morì nel 1957. Questa figura e la sua produzione artistica incarnano perfettamente quella contaminazione tra diversi mondi culturali che l'opera della Taškola testimonia.

По-русски стихи напоминали игру в шашки, по-узбекски — в нарды. То есть рисунок русского стихотворения в конце концов складывался в аккуратную ромбообразную решетку; рисунок стихотворения узбекского напоминал большой квадратный лабиринт, каждый шаг в котором — его величина и направление — определялся случаем, броском двух (!) костяных кубиков, суммой выпавших чисел. Чем обусловлено это различие, я не понимал; потребовались годы и высшее специальное образование, чтобы научиться различать силлабический стих и силлабо-тонический.⁴³⁰

L'allusione al ricordo infantile è un'occasione offerta a Janyšev per dare avvio ad un'interessante disamina sulle differenze tra il sistema di versificazione sillabotonico e quello della poesia contemporanea uzbeka, orientata a favore del verso libero occidentale oppure al recupero delle forme sillabiche tradizionali. Il poeta rammenta l'impatto della sonorità della lirica uzbeka sulla propria sensibilità, non il significato delle parole, quasi che l'aspetto semantico fosse, per lui, secondario; e tuttavia questo atteggiamento "impressionistico" viene supportato nel corso degli anni da studi più specifici sulla tradizione letteraria e sulla lingua uzbeke⁴³¹, che si vedono riflessi nelle pagine di questa introduzione. Egli dedica infatti alle forme tradizionali della versificazione centroasiatica alcune note interessanti⁴³², che testimoniano la volontà di comprendere le radici della lirica uzbeka moderna:

Такие традиционные поэтические жанры, как *газель*, *касыда*, *кыта* и пр. — с их образной системой, инструментовкой и особой схемой рифмовки — в чистом виде сохранились сегодня разве что в репертуарах исполнителей «шашмакома» — древнего инструментально-вокального искусства... Впрочем, каждый поэт в Центральной Азии с этим искусством хорошо знаком, и на подсознательном уровне Традиция продолжает «работать».⁴³³

⁴³⁰ Ivi, p.5.

⁴³¹ È forse opportuno ricordare che un simile atteggiamento è tipico anche degli altri autori della scuola; ognuno di essi si orienta verso un approccio diverso alla cultura uzbeka, ma tutti risultano affascinati da questo mondo quanto più vi si allontanano. Se infatti da un lato Muratchanov pare interessato agli aspetti sociopolitici della vita contemporanea centroasiatica, Aflatuni si concentra sullo studio della letteratura classica ciagataica (староузбекская) e ne traduce personalmente alcuni dei poemi epici più significativi, il *Mašrab* ed il *Rustamchan*.

⁴³² Ivi, pp. 7-9.

⁴³³ Ivi, p. 10.

Tale desiderio di approfondire e trasmettere la conoscenza della lirica uzbeka è alla base di questo studio, che dichiara di voler offrire una più “onesta” opera di traduzione della poesia centroasiatica contemporanea, che le traduzioni sovietiche hanno in parte travisato⁴³⁴.

I traduttori sovietici hanno tentato di trasferire i contenuti della lirica centroasiatica nel sistema di versificazione sillabotonico; procedimento accettabile, ma che comporta una inevitabile perdita delle peculiarità ritmiche e quindi dell’identità della lirica stessa. Janyšev afferma che:

Переводя с того или иного языка, мы прежде всего должны *воссоздать* иноязычное стихотворение по-русски так, словно оно впервые родилось на русском языке, — то есть не с языка перевести на язык, но с одной поэтической системы на другую. И при этом передать национальную особость, интонацию оригинала. [...] Правда заключается в том, что никто никогда не пробовал переводить узбекскую поэзию на русский адекватно или, как говорят стиховеды, — эквиритмично. Понятно, что несоответствие узбекской метрической системы русской (в отличие от нашего «плавающего» ударения, в узбекском оно падает, как во французском, на последний слог), затрудняло подбор ритмических эквивалентов. При этом оба языка имеют в своем арсенале множество средств для того, чтобы нащупать общую для них стиховую территорию.⁴³⁵

La consapevolezza della complessità di questo esperimento di traduzione si fonda proprio sulla comprensione degli stilemi in uso nella versificazione uzbeka. L’approfondimento che il curatore, non dimentico di essere in primo luogo poeta, dimostra di aver compiuto nelle pagine che seguono si dà come presupposto fondamentale per la realizzazione di questo lavoro e

⁴³⁴ Non si deve tuttavia credere che Janyšev sia inconsapevole dell’importantissimo ruolo delle scuole di traduzione sovietiche, che hanno portato avanti un capillare lavoro di versione dei classici uzbeki in russo, permettendo una loro diffusione anche nel mondo culturale sovietico, ma anche un’importante opera di traduzione di opere occidentali in uzbeko, che ha dato l’opportunità al mondo centroasiatico di entrare in contatto con forme culturali che ne hanno influenzato profondamente la produzione contemporanea: “Погружаться в современную узбекскую поэзию именно сегодня чрезвычайно интересно. И вовсе не потому, что на ее фоне русская поэзия Узбекистана выглядит «младшей сестрой» (определенная правда в этом есть: русские снова, как век и более назад, тут в явном меньшинстве). Но потому, что *сама* она, многим обязанная советской империи с ее любопытнейшим явлением «отраженного зеркала», когда шедевры мировой литературы переводились на узбекский зачастую с русских переводов, *сама* она ориентируется сегодня на западные и дальневосточные формы и жанры — от сонета до хайку, от верлибра американского до верлибра средиземноморского...” (ivi, pp. 9-10).

⁴³⁵ Ivi, p. 6

denota un approccio nei confronti di questa cultura che non è quello di superiorità del colonizzatore, ma un rapporto alla pari da parte di un artista consapevole dei debiti culturali con il paese d'origine.

Lo scopo di queste pagine è dunque quello di traslare nella lingua, e quindi nella cultura russa, il ricchissimo patrimonio poetico uzbeko contemporaneo, salvaguardandone uno degli aspetti fondamentali, il ritmo:

Представляется, что помимо передачи поэтического и собственно логического смысла, перед переводчиком стоит и такая задача, как адекватный перевод *энергии*, главным выразителем которой в стихах является ритм.⁴³⁶

Sezione |2|: russi d'Uzbekistan o uzbeki russofoni?

Prima di affrontare l'analisi delle sezioni uzbeke, ritengo sia opportuno soffermarsi, seppur brevemente, sul capitolo dedicato agli autori di lingua russa, e soprattutto alle relative considerazioni proposte da Janyšev nell'introduzione. Esse infatti sono il frutto dei lunghi anni di collaborazione e di scambio culturale con gli altri autori russofoni suoi contemporanei, risentono dell'esperienza maturata durante i cinque anni di vita di *MŠP*, e soprattutto riflettono quelle considerazioni teoriche proposte nella tavola rotonda che chiude l'ultimo numero dell'almanacco.

Elaborazioni teoriche sull'identità del poeta uzbeko di lingua russa sono emerse, come afferma Janyšev, sin dal festival di poesia del 2003, e il curatore della presente antologia si sofferma su uno dei punti di vista emersi in quella sede:

Другая точка зрения базировалась на том, что русских литератур может быть много, и даже в пределах Узбекистана их — две. Именно этот взгляд мне хотелось бы проиллюстрировать примерами из второго раздела нашей Антологии.

⁴³⁶ Ivi, p. 7.

Итак, семь поэтов, связанных между собой речью и местом обитания. Тем не менее, четверо из них (Файнберг, Бакирова, Ахмедов, Осадченко) — безусловно, *русские поэты, живущие в Узбекистане*; а трое (Мадалиев, Гумеров, Афлатуни) — скорее, *узбекские поэты, пишущие на русском языке*.⁴³⁷

Le interessanti considerazioni sulla natura uzbeka del testo di Madaliev e su quella russa della poesia di Fajnberg si sono già riportate nell'analisi delle opere di questi autori inserite in *MŠP* (si tratta in gran parte delle stesse liriche, le più significative di questi due autori). Considerazioni simili a quelle riferite a Madaliev, che chiariscono in cosa si rifletta l'appartenenza al mondo uzbeko di questo autore russo di madrelingua, si possono tuttavia proporre anche nei confronti di Aflatuni. A conferire alle sue opere un'anima uzbeka è innanzitutto la consapevolezza di avere un indissolubile legame con quel mondo culturale, di averne assimilato permanentemente le sonorità e le peculiarità cromatiche. Non è la traduzione dal *Mašrab*, della quale sono qui proposti alcuni versi, a fare di lui un poeta uzbeko, anche se denota la volontà di un approfondimento anche linguistico della cultura centroasiatica. La commistione di elementi locali, siano essi appartenenti al *byt* oppure alla sfera culturale, sono il riflesso non di una forma tarda di orientalismo, ma di un sincretismo culturale che è tipico e oserei dire tradizionale per questi territori. Ed ecco allora che il sonetto shakespeariano “*зачем тебе, Афлатуни*”, si avvicina all'alternanza delle rime di un gazel, e ne ripropone l'autoreferenzialità (spesso nell'ultimo distico il poeta inserisce il proprio nome; qui questo procedimento è utilizzato anche nel primo verso).

La lirica forse più rappresentativa di Aflatuni tuttavia è *Сабир и Сабир*⁴³⁸, composta in versi liberi (il testo inoltre è totalmente privo di punteggiatura e la non coincidenza tra verso e unità sintattica lo rende in alcuni punti ostico, sincopato, imprevedibile⁴³⁹; è inoltre opportuno ricordare che gli

⁴³⁷ Ivi, p.17.

⁴³⁸ Ivi, pp. 136-139.

⁴³⁹ Afferma a tal proposito D. Tonkonogov: “Практически вся книга лишена знаков препинания. И это вполне оправдано. Цепкие запятые будут мешать ловким рукам “наперсточника”. Никто не знает, где в очередной раз окажется заветный шарик, даже сам автор, который наравне со всеми тоже является читателем своей книги,

enjambement sono un elemento estraneo alla poetica classica centroasiatica), ma suddivisi in quartine, organizzate nella forma del *rubai* (rime *aaba*). Ogni cinque quartine è presente un distico a rima baciata.

Le ripetizioni presenti sia nelle quartine, sia nei distici, rimandano da un lato alle ripetizioni tradizionali nelle forme poetiche popolari, dall'altro alla lingua uzbeka contemporanea, nella quale si può avvertire, secondo Janyšev, una sorta di “принцип эха”:

Принцип *эхословности* давным-давно “работает” здесь на уровне словообразования в упомянутом выше “пиджин-рашен”. Не знаю, как в Ферганской долине, но на ташкентских улицах можно легко услышать-подхватить такие чудо-гибриды: “чой-пой”, “десант-месант”, “памятник-мамятник”... Или, скажем, родившее известный анекдот новообразование — “культур-мультиур”.

Этот принцип вошел и в русскую узбекскую поэзию. Причем он явлен не всегда напрямую и в лоб. Проследим, к примеру, как он действует в замечательном стихотворении Сухбата Афлатуни “Сабир и Сабир”, в котором речь идет от лица узбека, повествующего нам трагическую и светлую историю двух Сабиров — от рождения до смерти:

...первый Сабир попал под машину
терпи смеялся врач ты мужчина
от терпения он стал думать: почему
столько глины кругом э столько глины
*(тесна колыбель просторны степи
незримы в земле корни и стебли брат корни и стебли).*⁴⁴⁰

Ma è soprattutto nell'immagine della città che si concretizza il legame tra il poeta e il suo mondo d'origine, in quella Taškent viva e rumorosa (“Ташкент оказался яркий и громкий”), quella città nella quale prevale la

периодически оставляя своего лирического героя без присмотра.” (Д.Тонконогов, *Из книжнич лавок*, «Арион», 2008, №4, p.121). Il testo al quale Tonkonogov fa riferimento è la raccolta *Пейзаж с отрезанным ухом*, (Изд-во Р.Элинина, Москва, 2008).

⁴⁴⁰ С. Янышев, *Малый шелковый путь русской поэзии*, «Арион», №2, 2005, pp. 35-36.

tonalità cromatica della “глина”, che stravolge il reale, tanto che persino i poliziotti appaiono come un esercito di argilla; è una città di creta, pane e polvere, elementi realistici e concreti che permettono al poeta di raccontare la storia dei due Sabir (il tema del doppio ritornerà ancora nel corso di questo almanacco) senza rischiare di farsi travolgere da un delirio di parole in libertà, nel quale a volte persino le rime perdono di concretezza. Si riflette dunque sullo stesso Aflatuni ciò che il suo alter ego Abdullaev ha affermato in riferimento a Muratchanov (e che si è già detto a proposito di *Узник*), ovvero che è il movimento attraverso la città, il vivere l’ambiente circostante con familiarità, la sensazione della terra e della polvere sotto i piedi ed attorno al poeta, a salvarlo dall’allucinazione⁴⁴¹.

L’opera che Aflatuni compie con queste liriche, il rifarsi a stilemi in uso nella metrica centroasiatica classica, non è un puro esercizio di stile. Non siamo di fronte alla imitazione di motivi e stili centroasiatici, di rubai e gazel’, compiuta da Esenin nei *Персидские стихи* e Vrbusov in *Опытах*⁴⁴², ma di fronte ad un esempio di stilizzazione intesa positivamente come un percorso di rielaborazione delle fonti di ispirazione.

Sezioni |1| e |3|: шахматисты играют в нарды...

La I sezione di questa antologia è dedicata, come già accennato, ad un primo gruppo di poeti di lingua uzbeka che Janyšev definisce “modernisti”, caratterizzati dalla predilezione per il verso libero (anche se, come afferma il curatore dell’opera, “не это определяет «модерновость» их стихов”⁴⁴³) e dall’appartenenza ad una generazione ben definita la “поколение

⁴⁴¹ E. Абдуллаев, *Праздник невидюк*, «Дружба народов», №6, 2008, p. 212.

⁴⁴² Si veda: С. Есенин, *Полное собрание сочинений*, Рипол классик, Москва, 2007, pp. 276-287; В. Врюсов, *Опыты*, Wilhelm Fink Verlag, München-Allach, 1969.

Afferma Abdullaev: “Имитация иного языка при неумении, нежелании выйти за пределы своего языка или своей культуры — вот что, пожалуй, можно назвать стилизацией в негативном смысле этого слова” (E. Абдуллаев, *Стилизация или многоязычие?*, «Арион», 2007, №1, p. 66). Abdullaev aggiunge che spesso il poeta subisce non solo l’influenza di diverse culture, ma anche di diverse epoche, “иными словами, межкультурность может быть как пространственной, так и временной” (ivi, p. 67).

⁴⁴³ *Анор – Гранат, Современная поэзия в Узбекистане*, op. cit., p. 10.

сорокалетних»⁴⁴⁴ (se ne discosta solo Guzal' Begim, di pochi anni più giovane). All'interno di questo gruppo di cinque poeti, che comprende Fachriër, Bachrom Ruzimuchammad, Davron Radžab, Guzal' Begim e Belgi, il primo e l'ultimo costituiscono delle personalità peculiari ed indipendenti, che analizzeremo più approfonditamente, mentre i tre poeti che occupano la parte centrale di questa sezione sono identificati da Janyšev come

поэты кочующего состояния: они — каждый по-своему — пытаются уловить изоморфность мира тварного и области Духа; они ощупывают человеческие чувства, как нечто материальное, ищут в них брешь и устремляются в нее с головой.⁴⁴⁵

È questo aspetto che definisce la loro appartenenza al modernismo, non la scelta metrica; e tuttavia, afferma Janyšev, pare che la loro appartenenza nazionale, che le loro origini centroasiatiche, influiscano sulla natura di questo stesso modernismo:

Еще одна любопытная особенность. В европейско-американской поэзии приход модернизма сопровождался «холодом», рассудочностью поэтического высказывания. Поэты искали предельной отстраненности, имперсональности — дабы уравновесить манифестируемую ими частность, одиночество человеческого опыта (Оден, Элиот). Узбекские «модернисты», взыскующие предельной точности и скрупулезности, сохранили «тепло».⁴⁴⁶

Questo “tepore”, ottenuto mescolando lo stile versificatorio europeo a un bagaglio iconografico peculiare e legato allo spazio culturale e ambientale centroasiatico, ma anche alla tradizione russa e alla mitologia turca⁴⁴⁷, sono un elemento caratteristico della creazione di Fachriër, pseudonimo di Fachridin Nizamov, poeta, traduttore dall'inglese, giornalista, autore di quattro raccolte di poesia e di un'antologia di saggi, nato nel 1963 nei dintorni di Samarcanda e attualmente residente a Taškent. Fachriër predilige

⁴⁴⁴ Ivi.

⁴⁴⁵ Ivi.

⁴⁴⁶ Ivi, p. 12.

⁴⁴⁷ Ivi.

forme piuttosto brevi e il verso libero, anche se non mancano esempi di verso sillabico applicato quasi sempre a liriche più lunghe.

L'utilizzo di enjambement, tipico della versificazione occidentale, raro nelle forme classiche della metrica centroasiatica, è utilizzato da Fachriër con una certa frequenza. Vediamone qualche esempio:

Лекин мен
ўқиёлмадим
ўша ёзувин.⁴⁴⁸
(но мне
не разобрать
эту надпись.⁴⁴⁹)

Қон оқмади. Пўлат патларни
чар куқундай тўқиб ташлади.⁴⁵⁰
(Не было крови. Точило
Перья, будто песок, разметало.⁴⁵¹)

L'uso dell'enjambement ha una valenza più profonda in Fachriër, e sfrutta le peculiarità semantiche della lingua uzbeka. Essa infatti è caratterizzata da un bagaglio lessicale ricco e complesso, e la polisemia che le è peculiare rende possibili esercizi di stile estremamente raffinati:

Вообще, узбекская поэзия чрезвычайно натренирована разного рода упражнениями: например, традиция использования *туюга* — строфы с омонимичными рифмами (*таджнисами*) — на другие языки почти не переводима: ввиду лексического преимущества узбекского языка. Еще Навои, отстаивая необходимость писать по-узбекски, отмечал, что в тюркском языке таких слов, которые имеют три, четыре и более значений, очень много, в персидском языке их нет («Суждение о двух языках»)⁴⁵²

⁴⁴⁸ Ivi, p. 26.

⁴⁴⁹ Ivi, p. 27. Traduzione di V. Muratchanov.

⁴⁵⁰ Ivi, p. 32.

⁴⁵¹ Ivi, p. 33. Traduzione di G. Vlasov.

⁴⁵² Ivi, p. 13.

Dal punto di vista del contenuto possiamo ritrovare nella lirica di Fachriër un riflesso della tradizione popolare dell'Asia centrale⁴⁵³, ma anche della tradizione colta e del patrimonio religioso islamico:

Счастье не спрячешь, печаль пройдет.
Ересью дразнят любовь? – пускай.
Пусть вместо Фаджра – Йя Син поет
Утром армада стрижиных стай.⁴⁵⁴

Il riferimento qui è a due sure del Corano, l'ottantanovesima e la trentaseiesima (a quest'ultima si attribuisce il potere di alleviare le sofferenze fisiche, e proprio per questo si legge ai morenti).

In relazione a questa quartina è interessante notare come il traduttore, German Vlasov, abbia cercato di riprodurre il ritmo della lirica uzbeka (l'accentazione quasi costante dell'ultima sillaba impone al verso un andamento peculiare), senza perdere di vista la tradizione sillabotonica ed al contempo conservando la scelta metrica dell'autore che utilizza un novenario. Il traduttore riproduce questa scelta nei propri versi, che sono anch'essi di nove sillabe, nelle quali tuttavia si impone un ritmo preciso, costituito di due piedi dattilici, seguiti da due piedi trocaici con la caduta dell'ultima sillaba atona. In tal modo le rime alterne, che riproducono l'alternanza dell'originale, sono tutte maschili (così in tutta la lirica) e ricreano l'accentazione tipica delle lingue turcofone, che portano l'accento sull'ultima sillaba di parola.

Una commistione interessante dell'atteggiamento riflessivo e filosofeggiante della lirica uzbeka tradizionale, e del verso libero occidentale, si può rivedere in una lirica tradotta da Janyšev, *Кузги Шерь* (*Осеннее*):

1.
Журавлиный хор – что может быть печальнее?

⁴⁵³ I versi di *Илонга қасида* (*Ода змея*), “Змея – одностишие / на языке ласточек” (ivi, p. 35; traduzione S. Janyšev), ad esempio, fanno riferimento ad un'antica leggenda uzbeka.

⁴⁵⁴ Ivi, p. 41 (traduzione di G. Vlasov).

Оказывается, печаль поэтов

Куда как больше.

Шелест летящих листьев – самый последний звук.

Но после вступают поэты.

«Самое-самое...» - это граница возможного.

Ее нарушают поэты.⁴⁵⁵

La semplicità stilistica si trasforma in chiarezza iconografica: i sentimenti sono esplicitati attraverso immagini, suoni; non sono descritti, ma è il poeta che ci permette di comprendere la loro sfera emotiva attingendo alla realtà che lo circonda. L'aspetto dominante è quello sonoro (“Журавлиный хор”, “звук”) e Janyšev lo arricchisce con la propria peculiare attenzione per la resa fonica del verso. Tale ricerca è particolarmente evidente nella seconda strofa: nel primo emistichio del verso 1 possiamo trovare una ripetizione di “л”, “с”, “т” e “ш/щ”; nel secondo emistichio troviamo invece “с/з”, ed infine nel secondo verso del distico si ripetono “п” e “т”.

È inoltre interessante notare come in questa lirica ritorni l'associazione, tanto cara a Janyšev, tra il suono e la creazione artistica, anche se è opportuno puntualizzare che qui si tratta di una suono naturale, non logicamente organizzato come quello musicale che rivive nelle liriche del poeta della Taškola.

Questa prima sezione, aperta dai versi di Fachriër, si chiude con l'altra personalità di spicco di questo nucleo iniziale, Belgi, pseudonimo di Asror Abutov, nato nel 1961 ad Oš, nella valle di Fergana e legato alla Scuola Poetica di Fergana, in particolare al gruppo “Собрание Утонченных”. Le sue liriche sono state tradotte in inglese e pubblicate nell'antologia *Poet for poet*, e un selezione di sue opere è stata inserita, come si è visto, nel IV volume di *MŠP*. Quella stessa raccolta è riprodotta integralmente nelle pagine di *Anor*, con la sola aggiunta di una lirica della quale Sergej

⁴⁵⁵ Ivi, p. 29.

Zav'jalov propone una traduzione molto libera. Le restanti liriche sono tradotte da Suchbat Aflatuni e Vadim Muratchanov.

Le opere qui proposte costituiscono un esempio della varietà di forme utilizzate da Belgi, che impiega il белый стих, la metrica sillabica, più naturale nella lingua uzbeka, il rubai, che richiama la tradizione uzbeka classica, ma anche il verso libero, che a volte si sviluppa in scale, come avviene in *Тошкент кўчалари (Улицы Ташкента)*. Nella traduzione di questa lirica Aflatuni mantiene il verso libero dell'originale, e dell'originale conserva la struttura, con un'alternanza di versi brevi e lunghi che riproduce l'andamento dell'originale; vi è una corrispondenza con l'originale uzbeko anche nella scelta di isolare in due versi brevissimi le parole chiave; ed è proprio in questi due punti che la traduzione di Aflatuni, che rimane sostanzialmente fedele all'originale, si discosta dal testo di Belgi. Il termine uzbeko “майл” (inclinazione, desiderio) è tradotto in russo con una lieve forzatura della sfera semantica, “похоти” (lussuria, libidine), mentre “энсамни”, la cui versione corretta in russo sarebbe “затылок” è reso con “лоб” (scelta non giustificata né dall'aspetto metrico, né da quello fonico del termine russo). Un ulteriore esempio di “tradimento” del testo originale, che non altera in buona sostanza il contenuto complessivo della lirica, ma ne inverte i componenti si può vedere negli ultimi versi della poesia, nei quali Aflatuni traduce la “scala” che chiude la lirica di Belgi:

бу ерда ҳеч кимга керагинг йўқ сени
бу сенга ҳеч ким керакмаслингининг

ё б

ў

й

и

ё эни....⁴⁵⁶

Это – ты здесь уже не нужен.

Значит, и тебе нет нужды ни в чем.

Всё одно: ш

⁴⁵⁶ Ivi, p. 80.

и
р
и
н
а, глубина ли...⁴⁵⁷

I due vocaboli che si riferiscono ad altezza e profondità sono invertiti nel testo russo, a mio avviso premeditadamente, per evidenziare il loro significato che risulta opposto rispetto alla loro resa grafica.

Aflatuni conserva tuttavia un termine uzbeko, forse per rendere l'atmosfera cittadina con maggiore verisimiglianza, e per evidenziare come la lingua uzbeka sia parte integrante dell'esistenza della città di Taškent, oppure per sottolineare come sia impossibile tradurre integralmente questa atmosfera in russo: il traduttore lascia infatti invariato il termine “ошхона”, che indica la mensa e che si vede costretto a spiegare in nota.

La città di Taškent ritorna anche nella lirica *Жуванинг сўнгида, боғнинг ёнида* (*На задворках Джувы, вдоль сквозной листвы*), che rimanda sin dal primo verso ad un quartiere della città centroasiatica. Ma il mondo dell'Asia centrale è qui presente anche nel riferimento a giochi equestri tradizionalmente in uso in questi territori (“Улак? Пайвак? Копкары?”⁴⁵⁸), nella scelta di mantenere il termine uzbeko “телба” per indicare il “folle”, o la necessità di spiegare in nota l'omonimia delle parole “cavallo” e “nome”⁴⁵⁹, che dimostra in modo pratico la molteplicità di significati dei termini uzbeki.

L'attenzione di questi autori per una resa realistica dell'originale è evidente anche nella scelta di Vadim Muratchanov, il quale, traducendo una breve lirica in due quartine con versi di lunghezza variabile, dagli 11 ai 14 versi, impiega un giambo a sei piedi, avvicinandosi così all'andamento ritmico dell'originale (del quale del resto ripropone invariate le rime: alterne nella

⁴⁵⁷ Ivi, p. 81.

⁴⁵⁸ Ivi, p. 83.

⁴⁵⁹ Ivi, p.85.

prima quartina, assenti nella seconda), ma adattandolo anche ad una forma più naturale per la lirica russa.

La complessità e ricchezza stilistica di questo poeta è spiegata da Janyšev nell'introduzione all'antologia: Belgi più degli altri è

обязанный русской литературе, русской метрической (и ментальной!) традиции, с удовольствием использует эту особенность узбекского языка — в результате перевод его стихов требует большого количества сносок.⁴⁶⁰

Anche alla luce di questa sua affinità con la cultura russa si può spiegare la scelta di Muratchanov di non discostarsi dalle forme metriche che di questa tradizione poetica sono proprie, senza tema di tradire l'ispirazione dell'originale.

La terza sezione dell'antologia è dedicata ad un ulteriore gruppo di poeti di lingua uzbeka, Abdulla Šer, Mirpulat Mirzo, Tursun Ali, Jach'ë Toga, ma si apre con l'opera del più significativo tra di essi, Rauf Parfi, la cui opera è dotata di una ricchezza e di una complessità che è arduo rendere in traduzione. Questa difficoltà è data non solo dalla polisemia dei vocaboli uzbeki, ma anche dalla complessità delle metafore, dai riferimenti alla cultura e al folklore centroasiatico, dalla fascinazione esercitata su di lui al contempo dalla tradizione religiosa sufi e da quella zoroastriana⁴⁶¹. Tutto ciò

⁴⁶⁰ Ivi, p. 13.

⁴⁶¹ Afferma Janyšev: “Парфи не был в строгом смысле слова правоверным мусульманином — скорее уж зороастрийцем, — хотя признавал Коран как великую книгу”. Е ансога: “В поэзии Парфи мы находим немало указаний на то, что поэт не был чужд суфийского образа мысли. Исламский тезис «нет Бога, кроме Аллаха» в суфизме трансформировался в утверждение — «нет ничего, кроме Бога». Эта теория экзистенциального монизма («вахдат аль-вуджуд»), сформулированная в XIII веке арабским философом Ибн аль-Араби, и была, как мне кажется, символически выражена в стихотворении Рауфа Парфи о Слове:

* * *

Есть одно слово,
Чистое, как утро,
Как бутон раскрытый,
Как роса на розе.

Как ребенок звонкий,
Как мысль ясная,
Как глаз радость,
Есть слово.

Есть слово
Выше слова «истина»,
Выше истины

spiega la presenza di una ulteriore sezione del testo dedicata alle traduzioni alternative di alcune liriche di Parfi che vedremo nel dettaglio in seguito.

Parfi nacque nel 1943 in un villaggio alla periferia di Taškent. Poeta di talento, profondo conoscitore della lingua e della cultura turca⁴⁶², si vide escluso dalla vita artistica a partire dal 1991 e fino al 1999, a causa della difficile compagine sociale nella quale si trovava il paese dopo il crollo dell'URSS. Inaspettatamente nel 1999 fu insignito del titolo di poeta nazionale, ma concluse comunque la sua esistenza in una situazione di difficoltà economica. Si spense nel 2005, con accanto la terza moglie, Sul'chida, anche lei poetessa.

La poetica di Parfi si distingue da quella degli altri poeti uzbeki coevi per una particolare ricchezza e complessità metaforica, che sfrutta al meglio le potenzialità della lingua uzbeka offrendo al traduttore un terreno fertile per varie chiavi interpretative. Inoltre la sua opera offre ai membri della Taškola un ulteriore spunto d'analisi: la forma delle liriche di Parfi infatti è molteplice, poiché il poeta si dedica alla produzione di haiku, oppure di opere in versi liberi, tanto quanto di sonetti di maniera shakespeariana o petrarchesca, ma che sfruttano il sistema metrico uzbeko. Queste caratteristiche non fanno che rendere ancor più complessa e al contempo interessante la resa in russo dei poeti che si cimentano con la traduzione di queste liriche.

Le particolarità della lirica di Parfi si possono facilmente comprendere attraverso l'analisi di un testo con la cui traduzione si sono cimentati tutti i tre poeti che compongono la scuola di Taškent. In questo testo è evidente che:

форма не была для Парфи догмой: в одном из последних, предсмертных, стихотворений «Ёраб! Кўзингни оч!...» («Разуй глаза, Боже...») на наших глазах «тело» стихотворения распадается, утрачивается сонетная строфика,

Есть слово. Одно.

(Перевод В. Сосноры)" (ivi, p. 15).

⁴⁶² Janyšev specifica che Parfi comprendeva anche il russo, ma lo parlava poco, vergognandosi della propria pronuncia imprecisa (ivi, p. 142).

пропадают рифмы... Время, как на картине Сальвадора Дали, оплывает, вытекает — словно глаз из глазницы.⁴⁶³

Ecco il testo originale della lirica di Rauf Parfi, del quale si fa seguire una traduzione letterale in italiano:

Ёраб! Кўзингни оч! Ҳиддат суринди,
Тилсиз мазоротда ғимирлар оқшом.
Яланғоч ёбонда бир инс кўринди.

Сариқ алвастилар бўлди намоён,
Сен-да чибин каби чирпандинг.
Сен ёвуз бандасан кирдоринг аён,
Сен ўлаксахўр, эй ирганч одам,

Кўксимни эзгилаб босиб юрган Ким?
Кимдир? Ўликзордан излаган нажот?

Хайр, кўзлпримда ғижирлаган кум,
Хайр, шивирлаган синграган баёт,
Хайр, заҳматларда чирпанган халқим,
Хайр, шеъриятга кўмилган ҳаёт.⁴⁶⁴

(O Dio! Apri gli occhi! Si è consumata un'azione furiosa,
nel cimitero muto tremola il crepuscolo.
Nel campo spoglio uno spirito è apparso.

Le gialle albasti sono comparse,
e tu voli vibrando come una zanzara.
Tu sei un cattivo schiavo del male/ di ciò che è immondo,
tu, divoratore di cadaveri, ehi, uomo repellente,

chi è che preme e opprime il mio petto camminandoci sopra?
Chi è? [Che va] invocando salvezza e liberazione dai morti?

⁴⁶³ Ivi, p. 14.

⁴⁶⁴ Ivi, pp. 162 e 164.

E sia, stride la sabbia nei miei occhi,
e sia, bayat/motivo, bisbigliato e assimilato,
e sia, il mio popolo che si dibatte negli sforzi,
e sia, la vita è sepolta dentro versi.⁴⁶⁵)

Il verso scelto dal poeta è un endecasillabo, organizzato in una terzina, seguita da una quartina, un distico e un'ulteriore quartina. I versi sono così rimati: la terzina ha rima *aba*, la prima quartina è rimata *cdce* (ma possiamo notare che il terzo verso per ragioni grammaticali presenta anche una rima interna con il verso precedente, che precede direttamente l'ultima sillaba; in tal senso le rime della quartina si possono leggere così: *cd[dc]e*); infine dal punto di vista delle rime il distico e l'ultima quartina costituiscono un'unica strofa in rime alterne. Oltre a ciò è opportuno tenere presente che, con l'esclusione della terzina, le strofe nella lirica di Parfi si identificano anche per l'allitterazione ad inizio verso (tali allitterazioni sono in parte ottenute attraverso la ripetizione di intere parole). Inoltre possiamo notare come nel distico il pronome interrogativo “ким” si trovi in posizione chiastica e come, sempre nel distico e nell'ultima quartina, si crei un parallelismo morfosintattico ottenuto con l'utilizzo dei participi in “-ган” (che vanno così a creare delle rime profonde), con i quali è assonante anche il locativo “шеъриятга”. Se prendiamo in considerazione gli altri due locativi con terminazione in “-да” notiamo come il parallelismo all'interno della quartina sia completo:

Хайр, кўзлпримда ғижирлаган кум,
Хайр, шивирлаган синграган баёт,
Хайр, захматларда чирпанган халким,
Хайр, шеъриятга кўмилган хаёт.

A tali annotazioni possiamo aggiungere la ripetizione di “p” che richiama la prima parola dei versi e coinvolge ogni vocabolo tranne l'ultimo di ogni verso (fa eccezione solo l'ultimo verso dove la consonante ricorre non tre, ma due sole volte).

⁴⁶⁵ La traduzione è di G. Bellingeri e mia.

Questi parallelismi non si rifanno alla tradizione classica persiana o di matrice islamica, ma turco-altaica, popolare ed antica.

La traduzione di Janyšev cerca di rendere nel modo più fedele possibile queste particolarità del verso di Parfi, riproducendo per quanto possibile la forma metrica e l'andamento ritmico, ma rendendo anche il senso logico (o meglio, l'atmosfera allucinata) della lirica. Ciò costringe il poeta a modificare la lirica aggiungendo un verso nel distico, e lo porta ad alterare la struttura delle rime:

Разуй глаза, Боже: твой План прогорел.
На старом мазаре – сумрак и тишь.
Кто движется в поле, пепельно-бел?...

А вот желтый призрак. Кто ты? Ответь:
И ты комаром сверлил эту твердь,
Юлил, упражнялся в зловонии, эй,
Ты, падальщик! Эй, мой брат, мой близнец!

Кто сердце под лёд закатал мне, скажи?
Кто там мертвецам взывает? Чей рот
Прощаньем набит, как мой череп – песком?

Прощай же, мотив, исполненный лжи!
Прощай же, мой жалкий великий народ!
Прощай, мая речь, мой язык, мой маком!
Прощай – в словах погребенная жизнь.⁴⁶⁶

Janyšev cerca di riprodurre l'endecasillabo uzbeko con un'alternanza di versi di dieci e undici sillabe, nelle quali l'accento non risulta in posizioni regolari. Ciò gli consente di conferire al verso chiusure maschili, che rispettano l'originale, ma rende più complessa la conservazione della struttura delle rime che il traduttore è costretto ad alterare. Egli infatti riproduce correttamente la rima della terzina, ma altera quelle della prima

⁴⁶⁶ Ivi, pp. 163 e 165.

quartina, impossibilitato comunque a riprodurre quell'effetto peculiare che abbiamo visto in relazione al verso 6. La volontà di tradurre il più correttamente possibile il senso della lirica gli impedisce di ricreare l'andamento ritmico, vista anche la specificità dei termini impiegati (unica eccezione è costituita dal verso 7, dove, nel secondo distico, egli apporta una modifica strutturale e molto interessante al senso del verso). Tuttavia nei versi successivi, il distico che diventa terzina, e l'ultima quartina, possiamo trovare la ricercatezza estetica tipica delle sonorità del verso di Janyšev. Innanzitutto le rime: qui abbiamo un'alternanza che rispetta questo schema *abc abcd* (ma l'assonanza di quest'ultima sillaba con la prima della quartina può indurci a leggerla come *abca*). Janyšev non riesce a ricreare l'allitterazione che caratterizza la parte iniziale del verso di Parfi e che inizia con il verso 4, ma tenta di riprodurre questo effetto a partire dalla seconda terzina della sua traduzione. In questa parte sono evidenti anche ripetizioni e allitterazioni come la seguente resa grafica cerca di evidenziare:

Кто сердце под лёд закатал мне, скажи?
Кто там мертвецам вызывает? Чей рот
Прощаньем набит, как **мой** череп – песком?

Прощай же, **мотив**, исполненный **лжи**!
Прощай же, **мой** жаждкий великий народ!
Прощай, **мая** речь, **мой** язык, **мой** **маком**!
Прощай – в словах погребенная **жизнь**.

Questa parte della lirica è quella nella quale Janyšev interviene nel modo più sostanziale sull'aspetto semantico, riorganizzando la struttura del testo per rendere nel modo più chiaro il senso, in alcuni punti nebuloso, delle immagini contenute nella lirica di Parfi. Il nucleo di significati del distico è espanso ed esplicitato nella terzina, mentre la quartina si svolge attorno al nucleo semantico contenuto nei due versi centrali, che uniscono il popolo sofferente al *makom*: come Janyšev spiega in nota si tratta di una forma di produzione vocale e strumentale tipica della tradizione popolare uzbeka⁴⁶⁷.

⁴⁶⁷ Il riferimento è allo *šašmakom* al quale il curatore allude anche nell'introduzione (ivi, p. 10).

Nell'inserimento di questo termine in lingua uzbeka, non presente nella versione originale, Janyšev non solo evidenzia l'elemento asiatico del testo (non è un caso che lo faccia rimare con “песком”, elemento simbolico della natura centroasiatica), ma anche quello linguistico, infatti l'allusione alla lingua è presente, pur senza che vi sia un riscontro diretto con il testo di Parfi, in quello stesso verso. Tuttavia, mentre il *bayat* al quale si riferisce Parfi, è una composizione poetica e solo vocale, con il *makom* di Janyšev si sconfinava nella sfera musicale, cara al poeta. La specificità poetica del *bayat*, è richiamata nell'ultimo verso da “шеъриягга”, che, se è tradotto da Muratchanov e Aflatuni con un più corretto “в стихах”, è qui reso forse un po' troppo genericamente con l'espressione “в словах”.

Nel trasferire questo testo nella propria lingua madre Janyšev apporta altre variazioni. Innanzitutto “твой План прогорел” non riflette l'effetto di “Ҳиддат”, che forse Aflatuni rende più correttamente con “ярость” (anche in Muratchanov il senso della violenza e della furia si perde). Un altro elemento interessante è la resa del termine “алвасти”, tradotto da Janyšev con “призрак” (e forse più appropriatamente sempre da Aflatuni con “бес”): si tratta in realtà non di uno spettro, che l'ambientazione cimiteriale potrebbe giustificare, ma di un demone, comune al folklore dell'Asia centrale e del Caucaso, di forma femminile, che attacca puerpere e bambini in fasce, segno forse di un'antica fecondità trasformata in malevolenza distruttiva. La figura è legata ai corsi d'acqua, lungo i quali si dice alberghi, e nei quali la leggenda vuole essa getti il fegato che strappa alle partorienti⁴⁶⁸. Janyšev non esplicita il riferimento alle *albasti*, e tuttavia un particolare risulta a mio avviso interessante: il verso 7, sostituisce “эй ирганч одам” con “Эй, мой брат, мой близнец!”. Da un lato questo riferimento al doppio, al gemello, è tipico della produzione più recente di Janyšev⁴⁶⁹, dall'altro si innesta su tale specifica tradizione popolare che presuppone l'esistenza di un doppio anche per questa figura mostruosa:

⁴⁶⁸ G. Bellingeri, *Sulla possibile funzione di “Şarimsāq oti” in un passo del “Dede qorqut”*, in *Turco- Veneta*, Istanbul – Isis, 2003, pp. 441-450.

⁴⁶⁹ Si pensi alla lirica *Близнец*:

I due tipi di Albastī, l'una nera (Qara), l'altra gialla, o bionda, o dorata (Sarī), di Kazachi e Kirghizi, ci ripropongono poi la coesistenza di due demoni – fratelli, come nel caso iranico (Āl e Tāl), o rivali, come nel caso georgiano (Ali e Dali) – sia quella duplicità cromatica, o forse dia cronicità, di nero tenebroso e dorato-chiaro, già notata fra i Qašqā'ī e nei distici sopra riportati.⁴⁷⁰

L'allusione ad un contrasto cromatico in effetti è presente sia al verso 6 della lirica di Parfi (“кирдоринг аён”, da “кирдикор”, immondo, sporco, e “аён”, chiaro), sia nella traduzione di Janyšev, ma ai versi 2 e 3, nell'opposizione tra il crepuscolo e la figura biancastra che si aggira nel cimitero.

Vediamo più dettagliatamente ora le traduzioni degli altri due autori della Taškola. Eccone la variante di Muratchanov:

Один повар мне и говорит:
Притворись Хусаном, будь иногда Хусан.
Пусть жена по четвергам тебя не будит, пока солнце не зайдет,
А сама тем временем твои ступни, живот и мочки твоих ушей
Натирает этим именем; пусть настаивает его
В темном сухом месте — да хоть бы и в чреве своем —
А потом по одной средней пьялушке два раза в сутки тебе дает.
Это будет разумно, ибо ты рожден не один.
Ты — близнец. Погляди-ка в крышку моего казана:
Вот этот кусочек коричневой луны — это ты,
А вот этот, побольше, — твой брат...
Он вышел первым. Но знаешь, как у нас говорят:
Старший — более умный — он выходит вторым.
Он младшего посылает: “Иди, посмотри, что там?
Если все в порядке, кричи!” — И младший идет, и зовет.
Ты слышал зов? Ты не спутал его ни с чем?
Ты спешил или ждал?
Ты забыл или спал?
Эй, Хусан, где брат твой — Хасан?!

(*Стихи*, «Арион», №3, 2007, p.16)

L'allusione al doppio è importante nella lirica più recente di Janyšev, e si manifesta sia attraverso la figura dei fratelli (pensiamo alla lirica *Сестрины*, nella quale queste considerazioni si fondono con l'immagine della morte), sia grazie alla realizzazione di rimandi fonici o figurativi binari all'interno del verso. Qui è reso esplicito il senso di sdoppiamento che il poeta percepisce quanto più a lungo si allontana dalla patria d'origine. Il gemello è un doppio del poeta. A. Korovin afferma che questi versi sono la più interessante opera in lingua russa che rifletta la duplicità dell'essere umano: “Кажется, что сюда идет невидимая сила, восточная тьма, исполненная света, со всеми своими заклинаниями и поверьями, молитвами и песками...” [А. Коровин, «Дети Ра», №1 (51), 2009 - <http://magazines.russ.ru/ra/2009/1/ko28.html>]. A. Gricman legge invece in questi versi, in particolare nell'ultimo, un riferimento al racconto biblico della genesi (*Беседа Андрея Грицмана с Санджаром Янышевым*, «Интерпoeзия», №1, 2009 - <http://magazines.russ.ru/interpoezia/2009/1/be19.html>); Caino e Abele, tuttavia, non sono qui due entità distinte, ma due metà della stessa persona, che si confronta con sé stessa e con il suo lato più oscuro. Ecco la “тьма” alla quale allude Korovin. Alla luce di queste considerazioni l'interpretazione della lirica di Parfi data da Janyšev potrebbe essere vista come un tentativo di leggere più a fondo nel testo originale, e l'invocazione ad un fratello, un gemello, risulta coerente con la poetica di Janyšev, che lega questa figura alla terra natia, qui evocata negli ultimi versi della traduzione.

⁴⁷⁰ G. Bellingeri, *Sulla possibile funzione di “Šarīmsāq oti” in un passo del “Dede qorqut”*, op. cit., p. 445.

Бог мой! Открой глаза и взгляни:
На безмолвном мазаре шевелятся сумерки.
На голой равнине чей-то призрак возник.

Духи желтеют среди могил.
Вот один – он в воздухе, как комар,
При жизни виться-вертеться любил,
Пожиратель гнилья, детских снов кошмар.

Кто мне грудь ногами мнет, возмнив,
Что собрание мертвых его спасет?
Прощай, коловший глаза песок,
Прощай, зауниверный, бесконечный мотив,
Прощай, обреченный страдать народ.
Мой голос под толщей стихов затых.⁴⁷¹

Dal punto di vista metrico Muratchanov sceglie di utilizzare un verso libero, con una lunghezza estremamente variabile, che non tenta neppure di avvicinarsi all'endecasillabo originale. Le rime sono presenti solo nella seconda quartina, mentre le due strofe conclusive sono da Muratchanov unite a formare una sestina; in questa strofa le rime non sono regolari, fatta eccezione per una rima tra il verso 8 e il verso 11, che peraltro non trova riscontro nell'originale, e per un rimando fonetico al testo originale: il verbo "спасет" rima infatti con "нажот" (salvezza, liberazione), evidenziando così il nesso semantico tra i due vocaboli. Come del resto fa anche Aflatuni, Muratchanov interrompe la ripetizione di "Прощай" dell'ultima quartina, proprio all'ultimo verso della strofa.

Dal punto di vista del contenuto la variante di Muratchanov è certamente più legata al testo originale rispetto a quelle proposte dagli altri due poeti della scuola, ed è molto probabilmente la volontà di salvaguardare il senso del testo che lo porta a limitare la ricerca stilistica. L'unica variante davvero significativa è la scelta di tradurre l'originale uzbeko "хаёт", vita, con "мой

⁴⁷¹ Анор – Гранат, *Современная поэзия в Узбекистане*, op. cit., p.171-173.

голос”, che si può tuttavia fare risalire alle allusioni al “заунивный, бесконечный мотив” che lo precede di due versi.

La resa di Aflatuni, che egli correttamente definisce “свободный перевод” considerata la libertà che egli si concede rispetto al testo originale (che tuttavia non gli impedisce di rendere in modo raffinato l’atmosfera dei versi di Parfi), risulta, almeno dal punto di vista metrico, più fedele al testo originale. Potremmo dire che in un certo senso essa si colloca all’estremo opposto rispetto alla variante di Muratchanov (il testo di Janyšev, con la sua volontà di mediare tra contenuto e forma è da intendersi come un ponte fra i due):

Эй, отверзи очи! Ярость терпит крах;
На немых мазарах сумерки дымят.
По пустой равнине движется призрак.

Стадо желтых бесов ближе и слышней;
Ты среди них хлопчешь, комаром гремя.
Ты, подлец, подонок, эй, скажи-ка, эй,
Ты, едок дерьма, ты, человек дерьма, -

Кто своей ступенью мой сдавил висок?
Кто – в саду у мертвых, спрятавшись, затых?

Так прощай, налипший на глаза песок;
Так прощай, макома стонущий мотив;
Так прощай, народ мой, что в труде иссох;
Жизнь, как будто в глину, втопанная в стих.⁴⁷²

Come possiamo notare Aflatuni preserva la suddivisione in strofe dell’originale, e del testo di Parfi conserva anche i nessi fonici costruiti con le rime (benché per farlo forzi l’accento di “призрак”) e con le allitterazioni all’inizio dei versi (solo al verso 4 egli non riesce a ricreare l’assonanza

⁴⁷² Ivi, p. 173.

originaria). Ma soprattutto Aflatuni preserva la metrica sillabica dell'originale componendo degli endecasillabi.

Il senso del testo, la sua atmosfera, sono mantenuti invariati, anche se possiamo facilmente notare come in realtà Aflatuni abbandoni l'originale, dalla mancata invocazione a Dio, fattore rilevante considerata l'ispirazione mistica di molte delle liriche di Rauf Parfi, sino all'allusione all'argilla nel verso finale; in essa si può individuare un riferimento alla terra uzbeka, già evocata dalla sabbia al primo verso della quartina conclusiva. Le variazioni apportate da Aflatuni, tuttavia, non turbano la resa dell'atmosfera cupa e dell'intonazione quasi rabbiosa dell'originale, che è anzi esasperata al verso 7, né tantomeno tradiscono l'invocazione conclusiva alla patria sofferente ed il richiamo al lamento del *makom*, che è un riferimento evidente alla cultura popolare di quella patria oppressa dalle fatiche. Nel discostarsi dalla traduzione letterale del testo, anzi, forse è proprio Aflatuni a rendere con maggiore accuratezza l'andamento ritmico che fa da supporto al testo nell'originale, e a chiarire con maggiore lungimiranza il senso, a volte oscuro, della lirica di Parfi.

Per meglio valutare quanto importante sia per Janyšev, ideatore e curatore di quest'opera, la resa verosimile della forma metrica originaria e quindi del ritmo delle liriche uzbeke, possiamo vedere la traduzione, da lui realizzata, di un altro testo di Parfi. Si tratta di una lirica composta da dieci endecasillabi, in rime bacciate; le coppie indicate dalle rime corrispondono anche a unità grammaticali compiute. Vediamo il testo seguito, anche in questo caso, da una traduzione letterale che permette di valutare il contenuto:

Уйғом, эй, малагим, тур ўрнингдан, тур,
Оташин музларда исинайлик, юр.
Ёнғинли дарёда қулоч отайлик,
Бу ердан кетайлик, фақат кетайлик.
Ундан ҳам олисроқ, кетамиз ҳали,
Ундан ҳам олисроқ, менинг гўзалим.
Қарагнд, энг ёрқин бир юлдуз ёнар,

Ёруғ бир чаман бу... кетамиз яна.
Бугун шох эрурман, тилак тилагил,
Бугун мен гадоман, тингла, малагим.⁴⁷³

(Su mia cara, svegliati, alzati dal tuo posto, alzati,
avanza, su ghiacci infiammati ci scaldiamo.
Nel fiume in fiamme nuoteremo sottobraccio,
da questo luogo partiamo, partiamo e basta.
E adesso da lì ancora più lontano andiamo via,
E adesso da lì ancora più lontano [si spingono] i miei occhi.
Guarda, una stella è più brillante tra le altre,
Questo è un prato luminoso... andiamo ancora.
Oggi sono un re, esprimi un desiderio,
oggi sono un mendicante, ascolta le mie preghiere, mia cara)

Ed ecco la traduzione di Janyšev:

Просыпайся, родная, пойдем скорей!
В раскаленных льдах будем сердце греть,
По горячей реке попливем вдвоем –
Лишь отсюда давай поскорей уйдем.
Дальше, дальше, в неведомые края!
Не оглядивайся, любовь моя.
Посмотри, как ярко горит звезда –
Светлый луг... но нам дальше, в иную даль.
Я эмир. Я тебе целый мир отдам.
Я и нищий. Внимай же моим словам.⁴⁷⁴

Come si può notare la versione di Janyšev è composta di versi di 10 o 11 sillabe, che si avvicinano molto all'endecasillabo dell'originale, ed è rimata in rime bacciate come il testo di Parfi. Egli non mantiene la coincidenza di coppie di rime e periodi compiuti, tuttavia, e cerca di imporre al verso un ritmo che, se non corrisponde ad un metro specifico della poetica

⁴⁷³ Ivi, p. 152.

⁴⁷⁴ Ivi, p. 153.

sillabotonica, presenta tuttavia degli accenti costanti che impongono un ritmo stabile alla lirica (è sempre tonica la terza sillaba, spesso lo è la sesta, più di rado la nona). I versi 1, 3, 4, 6 e 10 inoltre hanno la stessa struttura e sono composti da tre piedi anapestici e un piede giambico. L'organizzazione dei versi secondo questo andamento ritmico potrebbe costituire un espediente utilizzato da Janyšev per conferire al verso una regolarità che in uzbeko è data dalla ripetizione di intere parole e che, come abbiamo già visto in precedenza risponde ad un elemento tradizionale della lirica centroasiatica. Qui possiamo vedere come questa tendenza si realizzi non solo nell'incipit degli ultimi due versi (ed è in questo caso riproposta anche dal traduttore), ma anche ai versi 5 e 6, nei quali a ripetersi è l'intero primo emistichio. In due occasioni Janyšev modifica il contenuto dell'originale in modo evidente: al verso 6, dove riferisce all'amata invocata dal poeta il gesto di guardare, e manca completamente di ricreare la ripetizione della prima parte del verso (ripetizione che invece si può ritrovare in quel "далее, далее" del verso precedente, che testimonia la volontà di trasferire anche nel verso russo il senso di urgenza dell'originale). Più oltre una variazione si può ritrovare nella traduzione di "тилак тилагил" ("я тебе целый мир отдам"). Infine vi è forse una forzatura nella chiusura dell'ultimo verso, che pare quasi un'esortazione all'amata, un avvertimento, e che nell'originale ha il tono di una supplica.

La resa di Janyšev, così attenta nel trasferire in russo il ritmo e la struttura dell'originale, risulta ancor più accorta se confrontata con le altre due versioni inserite in questa antologia, quelle di German Vlasov, traduttore di altri testi nella presente antologia, e di Rostislav Amelin. Entrambi rispettano l'organizzazione delle rime del verso originale; Vlasov ricrea anche la coincidenza tra rime e periodi finiti. Tuttavia alterano il contenuto (nel caso di Amelin anche piuttosto pesantemente, tanto da arrivare a creare un'immagine bucolica che difficilmente si può ritenere conforme allo spirito originale) al fine di costringere il verso sillabico nella forma sillabotonica: un giambo a sei piedi per Vlasov, e addirittura a sette piedi per Amelin, che dilata il verso allo scopo, si direbbe, di ampliare il contenuto.

La poesia russofona uzbeka: una prospettiva postcoloniale

Introduzione alla questione postcoloniale. Modelli di riferimento e limiti di applicabilità

L'analisi delle opere della Scuola di Taškent ha evidenziato l'emergere di alcune tematiche, quali il peculiare rapporto con la lingua, il bagaglio iconografico che vede protagonisti l'ambiente centroasiatico e i suoi colori, il costante riferimento alla memoria ed al passato del poeta, l'infanzia, il dialogo creato da questi poeti con diversi canoni letterari e più genericamente culturali. Queste coordinate, che accomunano la poetica dei tre autori, se associate al passato storico dell'Uzbekistan sia sovietico sia post-sovietico, giustificano una valutazione della loro opera nella panoramica delle letterature postcoloniali. Per approfondire questa analisi è tuttavia necessario innanzitutto definire cosa si intende per Postcolonial Studies, sia ad un livello più generico, sia nello specifico caso russo. È poi necessario valutare l'effettiva coincidenza del modello coloniale imperiale prima e sovietico poi in Asia Centrale (la scarsa attenzione dedicata dagli studiosi della critica postcoloniale russa a questi territori impone una valutazione più attenta della compagine storica di riferimento). Infine si devono valutare le coincidenze e le discrepanze rispetto al modello letterario postcoloniale, non dimenticando che esso si esprime prediligendo la forma in prosa, e molto limitati sono gli studi di riferimento per ciò che concerne la poesia.

L'interesse del presente studio è eminentemente letterario, pur non potendo e non volendo dimenticare la rilevanza delle strutture sociali nelle quali un determinato progetto culturale emerge (saranno proprio queste strutture, nonché la storia del territorio uzbeko ad aiutarci a definire la "postcolonialità" della poesia russofona). L'analisi del processo di colonizzazione e della risposta data dal popolo uzbeko e dalla sua

componente russa a questa evoluzione storica ci serviranno a inquadrare con più precisione il fenomeno della poesia uzbeka in lingua russa nella compagine culturale odierna; è importante, da un lato, evidenziare come questa comunità di poeti di lingua russa costituisca un fenomeno peculiare e irripetibile, e dall'altro, come la nascita di questo fenomeno risponda ad un processo storico di portata mondiale. In questo contesto, dunque, gli studi postcoloniali “possono essere intesi come un punto di vista sul mondo, una chiave interpretativa”⁴⁷⁵.

I

Il primo passo per poter comprendere cosa si intenda per interpretazione postcoloniale di un universo poetico è fornire delle coordinate che definiscano sia il significato che si dà alla parola “postcoloniale”, sia i suoi limiti di applicabilità. Il termine postcoloniale, infatti, soprattutto negli ultimi decenni, ha assunto un ruolo preponderante nella critica letteraria mondiale, da un lato grazie all'emergere sempre più deciso di scrittori e tradizioni letterarie legate ai paesi del Terzo Mondo, molti dei quali un tempo oggetto di una dominazione coloniale, dall'altra in virtù della sempre più forte politicizzazione degli studi letterari. Altro fattore che ha determinato la fortuna di quelli che spesso vengono ironicamente etichettati come “victim studies”, è costituito dalle tendenze neocoloniali della storia contemporanea. Afferma M. Mellino in relazione al concetto stesso di postcoloniale:

“Più che indicare una frattura o un distacco netto nei confronti del passato, sta qui a significare, in una sorta di ritorsione epistemologica lyotardiana, proprio il contrario: l'impossibilità di un suo superamento date le dinamiche neocoloniali che hanno caratterizzato la maggior parte dei processi storici di decolonizzazione formale, simboleggia quindi la persistenza della condizione coloniale nel mondo globale contemporaneo.”⁴⁷⁶

⁴⁷⁵ S. Bassi, A. Sirotti, *Gli studi postcoloniali*, Le Lettere, Firenze, 2010, p. 9

⁴⁷⁶ M. Mellino, *La critica postcoloniale. Decolonizzazione, capitalismo e cosmopolitismo nei postcolonial studies*, Meltemi, Roma, 2005, p.11.

L'espressione "studi postcoloniali", in ambito accademico, sta genericamente ad indicare lo studio multidisciplinare di una realtà sociale e culturale che sia stata soggetta, in un recente passato, ad un processo di invasione coloniale e di tale processo abbia mantenuto traccia nell'uso della lingua, nelle strutture e nelle problematiche sociali, in un rapporto peculiare con il canone letterario del colonizzatore, nella reazione all'invasione stessa, sia politica, sia culturale. Ma questa è davvero una definizione generica, che non esaurisce la molteplicità di varianti interpretative emerse nel corso dell'ultimo mezzo secolo di storia, da quando, cioè, è apparso per la prima volta il termine postcoloniale.

È possibile risalire nel passato alla ricerca delle radici degli schemi analitici postcoloniali, tra le opere degli studiosi della decolonizzazione, come F. Fanon e L. Senghor, nelle elaborazioni filosofiche di H. Arendt e M. Heidegger, nel poststrutturalismo francese di Foucault e Derrida, che molto contribuirono all'evoluzione degli studi postcoloniali con l'applicazione della categoria di "discorso", e infine nell'opera di Gramsci per la sua attenzione alle culture subalterne. Sarà proprio il legame con queste diverse radici a far nascere dal comune tronco dei Postcolonial Studies, che trovano il loro fondamento teorico in *Orientalismo* dello studioso palestinese E. Said, ramificazioni divergenti⁴⁷⁷.

L'opera di Said fu determinante per l'evoluzione degli studi su quelle che un tempo venivano definite "Letterature del Commonwealth" o "Letterature dei paesi di lingua inglese". Ed è stato per l'appunto il carattere di lingua franca,

⁴⁷⁷ L'accento da me posto sulla sua origine palestinese non è casuale: Said non dimentica mai di essere un "orientale" durante la stesura del libro, dando così inizio a quella vena di autobiografismo che caratterizza l'opera di molti critici postcoloniali, ma soprattutto dimostrando, per la prima volta, che chi ha subito la colonizzazione deve essere in grado di rappresentarsi autonomamente; solo in questo modo si potrà giungere ad una decolonizzazione intellettuale che deve seguire quella politica. Sarà questa la base per lo sviluppo dei "Subaltern Studies". Altro importante contributo di Said è costituito dall'aver introdotto nella sua analisi la categoria foucaultiana di "discorso": interpreta i concetti stessi di "razza" o di "nazione", o piuttosto di "Oriente", come niente altro che "discorsi", dunque non preesistenti nella realtà, ma conseguenti alla loro elaborazione teorica da parte del mondo occidentale, che li elabora sulla base di preconcetti e pregiudizi dei quali, in seguito, continua a cercare conferma. L' "Oriente" prodotto dalla critica occidentale non è una realtà concreta, ma è solo un'elaborazione di luoghi comuni. Si contribuisce in tal modo a liberare gli studi sulle società postcoloniali dal retaggio culturale imposto dal colonizzatore e si permette al critico di ripensare questa realtà secondo nuovi schemi. Oltre che dal punto di vista metodologico, l'ottica di Said stupisce anche per l'ampiezza della prospettiva. Egli infatti non limita l'analisi della rappresentazione che il mondo occidentale dà dell'Oriente solo alle opere d'arte, ma estende l'ambito della propria ricerca anche ad altre discipline come la storiografia, la memorialistica, il giornalismo.

proprio dell'inglese, a permettere ai Postcolonial Studies di evolversi e diffondersi, forti anche dell'avanzare sulla scena culturale mondiale di moltissimi autori provenienti dalle ex colonie inglesi, che non solo hanno attirato l'attenzione di critici, accademici e lettori, ma hanno conquistato un posto nel pantheon della letteratura contemporanea.

Nell'evoluzione del discorso postcoloniale altro testo di capitale importanza è costituito dall'opera degli scrittori australiani B. Ashcroft, G. Griffiths e H. Tiffin *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, pubblicato nel 1989. Questo testo

“[...] fornisce un quadro di riferimento teorico per una galassia di scritti che erano già stati ampiamente trattati, ma per lo più individualmente o come capitoli giustapposti, definendo la scrittura postcoloniale come una conquista della lingua del centro e un suo adattamento al discorso della singola area coloniale.”⁴⁷⁸

Il testo risulta importante soprattutto per due ragioni: da un lato esso valorizza la risposta locale alla pressione coloniale, tema che come vedremo risulterà rilevante in molta parte della produzione postcoloniale sia letteraria, sia critica. Esso inoltre pone l'accento su un'altra importante chiave di lettura, quella linguistica. *The Empire Writes Back*, infatti, “identificava la letteratura postcoloniale con quanto veniva scritto dai colonizzati nella lingua del colonizzatore”⁴⁷⁹.

Fondamentale è il riconoscimento di un carattere di metodologia, e non di teoria, all'analisi postcoloniale che secondo Ashcroft “[...] developed as a way of addressing the cultural production of those societies affected by the historical phenomenon of colonialism. In this respect it was not conceived as a grand theory but as a methodology”⁴⁸⁰. Altrettanto importante è il sincretismo culturale che caratterizza sia la produzione postcoloniale, sia

⁴⁷⁸ S. Bassi, A. Sirotti, *Gli studi postcoloniali*, op cit., p. 23.

⁴⁷⁹ Ivi, p. 31. La questione linguistica è di indubbia rilevanza e lo è tanto più nella mia analisi, ma limitare l'ambito di ricerca alla produzione nella lingua imposta dal colonizzatore, della quale il colonizzato si appropria, senza valutare l'influsso reciproco esercitato dalle due culture, nonché la sopravvivenza linguistica dell'idioma locale o eventuali creolizzazioni, è da considerarsi, a mio avviso, limitante. Restano ugualmente validi, però, gli approcci metodologici di Ashcroft, soprattutto quelli sviluppati in tempi più recenti, che dimostrano una maggiore flessibilità nell'accostarsi alla letterature delle ex colonie.

⁴⁸⁰ B. Ashcroft, *Post-Colonial Transformation and Global Culture*, in: S. Albertazzi, D. Possamai (edited by) *Postmodernism and Postcolonialism*, Ed. Il Poligrafo, Padova, 2002, p. 17

l'attenzione dei critici, che Ashcroft sottolinea: "Post-colonial transformation operates in various ways in culture, but particularly in the anxious and volatile interactions of mass, folk and popular culture"⁴⁸¹.

Questa stessa attenzione per le forme culturali marginali, associata ad un profondo impegno politico e ad una tendenza interdisciplinare emergono dagli studi di S. Hall, capostipite dei Cultural Studies, diramazione della comune metodologia postcoloniale, che dedica particolare attenzione al multiculturalismo delle società colonizzate. Comprendere il carattere multiculturale delle società che hanno subito il processo coloniale è indispensabile per una valutazione critica equa della loro produzione artistica, e, come avremo modo di vedere, è di particolare interesse nel caso specifico dell'Asia centrale, nel cui ambito multiculturalismo e multilinguismo sono caratteri affermati da secoli di storia. Tuttavia anche l'approccio di Hall, come quello di Said prima e di due autori come G. Spivak e H.K. Bhabha negli anni Ottanta, sarà caratterizzato da una profonda politicizzazione e storicizzazione. L'approccio politicizzato di quella che fu definita la "Santa Trinità Postcoloniale", costituita per l'appunto da Said, Spivak e Bhabha, verrà in seguito tradito dalla corrente letteraria dei Postcolonial Studies, fatto che Said disapproverà apertamente. Del resto nel loro tentativo di liberare la letteratura delle colonie dall'invasione intellettuale dell'Occidente, essi stessi mostreranno la tendenza ad imporre un bagaglio teorico di importazione (mi riferisco, ad esempio, al poststrutturalismo al quale Spivak e Bhabha sono così legati) esercitando così una sorta di nuova colonizzazione intellettuale, come sostiene A. Ahmad.

Cultura postcoloniale è un termine provvisorio, indica una fase evolutiva verso qualcosa di nuovo, e in quanto tale è destinata ad essere mutevole e non caratterizzata da regole fisse, come sostiene R. Patke in un suo

⁴⁸¹ Ivi, p. 26.

interessante studio⁴⁸² sulla più varia ed instabile, nonché la meno praticata, tra le espressioni artistiche nel mondo postcoloniale, la poesia.

Gli studi postcoloniali sono, dunque, nell'accezione in cui vengono da me intesi, un modo di leggere la realtà culturale dei paesi che hanno subito un potere coloniale, che fonde competenze diverse e varie discipline. Non è un punto di arrivo nella formulazione di giudizi su questo mondo dal passato coloniale, ma un punto di partenza per una nuova analisi critica di "germogli" culturali ancora in fase di crescita. Il prefisso "post" indica il superamento temporale, l'essere andati oltre un determinato momento storico, non la chiusura dei conti con il passato, ed anticipa la futura evoluzione di queste letterature in qualcosa di nuovo ed inedito, tanto più che la situazione sia politica, sia culturale delle ex colonie risulta spesso ambigua. Condivido personalmente la posizione di quegli autori che enfatizzano proprio l'esperienza storica del colonialismo, non tanto come vissuto storico legato ad un tempo passato e quindi all'ambito della memoria di un popolo, quanto come esperienza condizionante che ha potuto, nel corso di lunghi anni, mutare l'idea stessa di identità di un popolo, che si riflette in tradizione, lingua, strutture sociali, costumi e molti ambiti ancora. Afferma S. Albertazzi:

L'etichetta di comodo "postcoloniale", se applicata a realtà tanto dissimili, va intesa non tanto nel senso di sequenza cronologica [...], ma soprattutto come indicativa di un superamento del secondo termine della relazione: in questo senso il prefisso "post" è da accogliersi in accezione sia temporale sia ideologica. Un paese uscito da una situazione di dipendenza coloniale può definirsi postcoloniale eppure essere, al tempo stesso, neocoloniale, in quanto ancora economicamente e/o culturalmente dipendente dagli ex colonizzatori o da una nuova potenza.⁴⁸³

Anche Ashcroft, Griffiths e Tiffin sottolineano il persistere, in quei paesi che hanno in passato vissuto la condizione di colonie europee, di profonde tracce lasciate da questa condizione:

⁴⁸² R. S. Patke, *Postcolonial Poetry in English*, Oxford University Press, Oxford and New York, 2006, p.239.

⁴⁸³ S. Albertazzi, *Lo sguardo dell'Altro. Le letterature postcoloniali*, Carocci, Roma, 2000, p.18.

We use the term “post-colonial”, however, to cover all the culture affected by the imperial process from the moment of colonization to the present day. [...] What each of these literatures has in common beyond their special and distinctive regional characteristics is that they emerged in their present from out of the experience of colonization and assert themselves by foregrounding the tension with the imperial power, and by emphasizing their differences from the assumptions of the imperial centre. It is this which make them distinctively post-colonial.⁴⁸⁴

Mentre mi trovo pienamente d'accordo con la prima parte dell'affermazione, non mi pare corretta la pretesa di una presa di posizione “antagonista”, peraltro postulata da molti autori, come condizione sine qua non per definire postcoloniale un testo⁴⁸⁵.

È innegabile che in alcuni casi la relazione, indubbiamente impari e problematica, tra colonizzato e colonizzatore si trasformi in vera e propria opposizione e ribellione aperta nei confronti dell'ex potere coloniale. Non intendo dunque negare la peculiare tensione dialettica esistente tra questi due poli, tuttavia mi pare più esatto affermare che lo scrittore postcoloniale è costretto dalle contingenze storiche ad elaborare a vari livelli il rapporto con il colonizzatore, la sua cultura, la lingua che esso ha imposto e infine anche il canone letterario importato, e che questo vissuto, che dà in ogni caso esiti molteplici, si riflette nel suo scrivere, nella scelta linguistica, nel vocabolario, nei referenti culturali da lui prediletti⁴⁸⁶. Può (non deve) esprimere un dissenso e una rivolta aperta al colonizzatore, oppure può operare un silenzioso e non belligerante recupero delle proprie tradizioni che

⁴⁸⁴ B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *The Empire Writes Back*, op. cit., p. 2.

⁴⁸⁵ Anche S. Albertazzi pone l'accento su questo tratto caratteristico. Se da un lato ella evidenzia il fatto che troppo spesso si commette l'errore di limitare l'uso del termine postcoloniale alle sole società sottosviluppate, dimenticando le complesse dinamiche geopolitiche in atto, afferma poi: “[...] va rilevato che, all'idea di continuità o posterità cronologica insita nel prefisso “post” si sovrappone e contrappone, in “postcoloniale” così come in “postmoderno” un senso di opposizione, di antagonismo, rottura con quanto evocato nei termini “coloniale” e “moderno”. (S. Albertazzi, *Lo sguardo dell'Altro. Le letterature postcoloniali*, op. cit., p.12.)”. E in seguito afferma che il termine postcoloniale “mette in evidenza, almeno la volontà di rivolta contro i vecchi e nuovi colonialismi”. (Ivi, p. 18).

⁴⁸⁶ La relazione di potere tra colonizzatore e colono è inoltre solo uno degli aspetti delle relazioni interculturali che si possono instaurare tra due popoli all'interno di una colonia. Yuri Sleskine afferma “[...]that cross-cultural encounters cannot be fully described in terms of domination, that colonial representations cannot be wholly reduced to the “gross political fact” of colonialism; that there are meaningful differences between various colonial voices” (Y. Sleskine, *Artic mirrors. Russia and the small people of the North*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1997, p. X).

il colonizzatore ha tentato di spazzare via. Entrambi, e molti altri ancora, sono modi per maturare una risposta al passato coloniale.

II

Particolarmente complesso è il caso della poesia postcoloniale. La maggioranza degli studi sulla letteratura postcoloniale mostrano infatti un interesse preminente per la narrativa. In ambito poetico la personalità del singolo sembra prevalere sulla formazione di scuole poetiche e tendenze comuni. L'interessante studio di R.S. Patke, *Postcolonial Poetry in English*, è stato una fonte di interessanti spunti per la mia analisi sul testo poetico. Innanzitutto perché Patke, nella propria ricerca, prende in esame una produzione poetica il cui elemento distintivo non è una collocazione geografica, o temporale, ma l'appartenenza ad una comunità linguistica, quella anglofona. Un simile modello interpretativo rende lo studio di Patke particolarmente adatto alle necessità della mia ricerca, che si concentra su una comunità linguistica specifica. Così Patke definisce la poesia postcoloniale:

In the most literal sense, any poem is postcolonial which happens to be written from a place implicated in colonial history, by a person whose access to language has colonial associations. In a more dynamic sense, postcolonial poetry shows awareness of what it means to write from a place and in a language shaped by colonial history, at a time that is not yet free from the force of that shaping⁴⁸⁷.

L'autore postcoloniale dimostra dunque consapevolezza di un processo che ha modificato la sua cultura in modo radicale, ma tale processo, non va dimenticato, non è a senso unico. Suggestisce B. Ashcroft:

As an analysis of post-colonial transformation reveals, when we look closely at imperialism itself, we discover that it is by no means as hierarchically structured and downward-directed as many assume. The reason for this is that colonized communities are more than simply the object of imperialism. The very obvious

⁴⁸⁷ R. S. Patke, *Postcolonial Poetry in English*, op. cit., p. VII.

hegemony of imperial rule is itself affected by a transcultural interdependence which presents an interesting model of contemporary global relations⁴⁸⁸.

La società postcoloniale è caratterizzata da una pluralità di voci e di identità che si intersecano e si mescolano. Il melting pot culturale, il meticciano, ne sono un tratto caratteristico; il concetto di identità si fa sfumato e perde le connotazioni tradizionali che lo legano a lingua, religione, appartenenza etnica⁴⁸⁹.

I “Postcolonial Studies” in Russia

Gli studi postcoloniali sono sorti, come abbiamo visto, su un terreno storico e linguistico peculiare: la colonizzazione britannica, e la produzione in lingua inglese nei territori soggetti a questa colonizzazione. Essi, in seguito, oltre a dare origine a metodologie di indagine diverse, si sono estesi ad altri ambiti culturali, tanto che negli ultimi anni sono fioriti, con interessanti risultati, anche gli studi postcoloniali italiani, forti anche della sempre maggiore risonanza ottenuta dalla produzione letteraria dei paesi in via di sviluppo. Ma fino a che punto si può spingere questa “esportazione” della metodologia postcoloniale? Esistono limiti all’applicabilità di questo strumento di osservazione del mondo moderno? Il dubbio è legittimo, a mio avviso, e si fonda sull’ovvia osservazione che la risposta e la reazione culturale ad una forma di imperialismo, che si ottiene in una determinata compagine geopolitica, sarà peculiare e irripetibile, poiché legata innanzi tutto alla popolazione che subisce la colonizzazione, ma anche al modello di colonizzazione che viene imposto. Non è dunque sensato utilizzare il modello postcoloniale come uno schema universalmente valido nel quale far rientrare a forza tutte le espressioni culturali delle ex colonie. Esso è una chiave di lettura per interpretare queste espressioni, ma vanno riconosciute e

⁴⁸⁸ B. Ashcroft, *Post-Colonial Transformation and Global Culture*, in: S. Albertazzi, D. Possamai, op. cit., p. 24.

⁴⁸⁹ Come vedremo in seguito, valutando più nel dettaglio quali dei tratti distintivi della società postcoloniale si possono riconoscere nell’Asia centrale, questo carattere multiculturale sarà in effetti uno dei più marcati nella produzione poetica di questo territorio, soprattutto in virtù del fatto che data caratteristica, in questo ambito geografico, non è da imputarsi alla conquista coloniale, ma la precede e dalla colonizzazione è solo rafforzata.

valutate anche quelle manifestazioni culturali e sociali che costituiscono una discrepanza rispetto al modello stesso, poiché esse rappresentano una risposta locale unica alla sollecitazione esercitata dalla colonizzazione. Perché, allora, analizzare queste società tenendo a mente questo specifico strumento di studio? Perché tutte queste società sono state soggette ad un modello di colonizzazione fondato su ideologie, motivazioni e strumenti simili, che hanno portato alla formulazione di reazioni simili da parte del colonizzato:

The existence of these shared themes and recurrent structural and formal patterns is no accident. They speak for the shared psychic and historical conditions across the differences distinguishing one post-colonial society from another⁴⁹⁰.

Questa considerazione è valida anche nel caso russo: le peculiarità della colonizzazione russa sono indubbe, come lo è il fatto che la storia russa abbia percorso binari a sé stanti rispetto a quelli della storia europea⁴⁹¹. Sarà mia cura dimostrare, però, che la colonizzazione esercitata dall'impero zarista prima, e da quello sovietico poi in Asia centrale, possedeva le stesse caratteristiche della colonizzazione europea, dall'idea di una missione civilizzatrice, allo sprezzo per i popoli locali, allo sfruttamento economico, fino ad arrivare a cercare proprio nella colonizzazione inglese in India un modello di riferimento. Detto questo sarà possibile rilevare, nei complessi rapporti tra popolazione autoctona e colonizzatori, e tra la cultura locale e quella dei coloni, delle strutture tipiche di molte società postcoloniali, seppure con delle rilevanti ed importantissime differenze.

⁴⁹⁰ B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *The Empire Writes Back*, op. cit., p. 29.

⁴⁹¹ Afferma Dragan Kujundzic:

“Russia is after history. I will repeat it. Russia is after history.

I invite you to read in this repetition two regimes that constitute Russian history, its identity, its chronotope, its “place” in time. One marks Russia’s profound temporal lagging: its very being appears “after” history, (after the history of Europe, of other countries) has already happened, making it forever “behind” the movements of World History, making it forever, irrevocably late. It is in that sense a country in which a belated interval of the “post”, dictates all its “historical” modalities, a place-time “after” modernity. This statement opens up a possibility that Russia’s history yet has a future. The other regime of this repeated statement would situate Russia outside history, before history occurred, in the realm where the temporality of World History has not even happened [...]. In this second sense, which is perhaps prior, Russia is still too early, forever young, untained by historical time, since the clock of history measure time for countries, peoples or cultures completely alien to Russia’s immemorial or futural temporality. The repetition itself, theoretically, models this cronology whereby the iteration, a copy, say, of Europe, precedes the original. Russia’s time, too late, yet to come.” (D. Kujundzic, “*After*”: *Russian Post-Colonial Identity*, MLN, vol. 115, № 5, 2000, December, p. 892).

Con il crollo dell'Unione Sovietica, infatti, si va diffondendo anche in Russia la tendenza ad interpretare il passato coloniale dell'impero secondo le strutture della teoria postcoloniale. L'opposizione, forte nell'ex URSS subito dopo il crollo, alla formulazione di un'analisi di questo tipo per la Russia post-sovietica, fece sì che tale punto di vista sul passato storico russo si sia potuto affermare solo con l'inizio del XXI secolo, grazie agli studi di David Moore⁴⁹² ed Aleksandr Etkind⁴⁹³. Entrambi questi lavori tuttavia, confrontandosi con l'impianto metodologico e critico della teoria postcoloniale, isolano le peculiarità della Russia, riducendo in qualche modo le possibilità di applicare anche a questo impero coloniale, l'analisi storica, sociologica e culturale fondata da Said, Spivak e Bhabha.

Etkind infatti evidenzia la natura coloniale dell'impero russo, ma in relazione ad una forma di "auto-colonizzazione", un'espansione coloniale interna, diretta dalla metropoli verso le vastissime estensioni territoriali della campagna russa. La missione colonizzatrice avviata dalla Russia imperiale fu diretta ad una appropriazione delle campagne, arretrate, dominate dall'ignoranza e dalla superstizione, lontane dalla Russia imperiale europeizzata. Il popolo russo che l'establishment vuole assorbire, pur essendo ufficialmente russo, è altro, estraneo, e come tale è trattato e vissuto. Tra questo popolo "altro" sono inviate missioni di studio etnografico, di evangelizzazione e queste terre sono sfruttate come territori coloniali. Giustamente Etkind evidenzia l'assenza di missioni di colonizzazione oltremare, la scarsa propensione per l'espansione nell'estrema parte orientale della Russia, che avvenne per lo più, come avremo modo di vedere, per opera di iniziative spontanee di singole personalità del potere imperiale. Etkind sottolinea giustamente la tendenza generalizzante dell'approccio di Said, che accomuna le varie entità imperiali forzando il riconoscimento di tendenze e approcci comuni nei confronti dei

⁴⁹² In particolare: D. C. Moore, *Is the Post- in Postcolonial the Post- in Postsocialist? Toward a Global Postcolonial Critique*, Publications of the Modern Language Association of America (PMLA), 2001, January; Vol.16, №1, pp. 111-128.

⁴⁹³ In particolare: А. Эткинд, *Фуко и тезис внутренней колонизации: постколониальный взгляд на советское прошлое*, НЛО, 49, 3, 2001, pp. 50-73. Ed anche: А. Эткинд, *Бремя бритого человека, или внутренняя колонизация России*, Ab Imperio, №1, 2002, pp. 265-298.

soggetti colonizzati che non tengono conto della specificità dei singoli casi. Egli inoltre lamenta l'esclusione dalle proprie elaborazioni teoriche riservata da Said e dai suoi epigoni, del mondo sovietico:

Ни Саид, ни следовавшие за ним постколониальные исследования и Subaltern Studies не интересовались и не занимались Вторым Миром, каковым был СССР.⁴⁹⁴

Moore, d'altro canto, sottolinea i limiti di applicabilità alla storia russa di una teoria formulata per una compagine culturale completamente diversa, avviando una discussione foriera di numerosi dibattiti e approfondimenti. Ritengo opportuno accennare, almeno brevemente, alla discussione relativa agli studi coloniali applicati alla Russia, avviata dal Nathaniel Knight ed Adeeb Khalid: da un lato l'approccio di Knight rivendica una specificità alla condizione russa che Said ignora programmaticamente nel suo tentativo di formulare una teoria "esportabile" da applicare ad ogni situazione imperiale. Knight afferma che "Russia was an empire in a world of imperialism. But it was a peculiar empire"⁴⁹⁵. Knight non contesta la validità di un'analisi di questo tipo applicata all'impero russo, tuttavia afferma che le generalizzazioni che Said cerca di applicare alle varie realtà coloniali hanno il difetto concettuale di costringere l'analisi stessa a censurare le particolarità dei singoli casi. Khalid, che pure riconosce l'importanza dell'approccio critico di Knight alla questione, porta le sue considerazioni alle estreme conseguenze, affermando che la Russia imperiale, nella sua specificità ("самобытность") deve essere interpretata o come una potenza in tutto e per tutto europea, oppure come un'entità estranea a quel mondo concettuale, e come tale non interpretabile in chiave postcoloniale⁴⁹⁶. Egli afferma che il concetto di orientalismo è perfettamente applicabile alle dinamiche di potere tra colonizzato e colonizzatore dell'impero russo, mentre le peculiarità nel rapporto con l'Oriente, non inficiano la validità del

⁴⁹⁴ А. Эткинд, *Бремя бритого человека, или внутренняя колонизация России*, op. cit., p. 266.

⁴⁹⁵ N. Knight, *Was Russia its own Orient? Reflection on the contributions of Etkind and Schimmelpenninck to the debate on Orientalism*, Ab Imperio, №1, 2002, p. 299.

⁴⁹⁶ Confronta: A. Khalid, *Russian History and the Debate over Orientalism*, "Kritika", №1(4), 2000, pp. 691-699. A queste posizioni di Khalid si associa M. Todorova, *Does Russian Orientalism Have a Russian Soul? A Contribution to the Debate Between Nathaniel Knight and Adeeb Khalid*, "Kritika", №1 (4), 2000, pp. 717-728.

discorso orientalista in Russia, poiché anche qui, come altrove, esso si manifesta attraverso una evidente distanza culturale tra colonizzatore e colonizzato, che permette al colonizzato di utilizzare la conoscenza come strumento di controllo sul sottoposto (affermazione che Knight nega, poiché contraddice, a suo avviso, il senso stesso del concetto di “ricerca”).

Il dibattito sul postcolonialismo in Russia si estende poi ad inglobare nelle teorie postcoloniali la peculiare compagine sociale dell'Europa dell'est come ex colonia dell'URSS⁴⁹⁷, oppure ad analizzare la guerra fredda all'interno del discorso postcoloniale⁴⁹⁸, tuttavia risultano piuttosto limitate le analisi del rapporto tra l'Asia centrale, intesa come colonia, e l'Unione Sovietica, soprattutto in una prospettiva letteraria, mentre sono disponibili approfondite analisi della storia russa che dimostrano la natura coloniale della dominazione russa in Asia centrale.

Ciò che mi propongo di evidenziare con il presente studio è che anche questa parte dell'ex URSS, a tutti gli effetti colonia, imperiale prima e sovietica poi, manifesta quelle particolari espressioni artistiche che sono il sintomo di una condizione coloniale recentemente conclusasi; per fare ciò ritengo innanzitutto necessario stabilire in quale forma e con quali atteggiamenti culturali e di potere si sia instaurato un governo coloniale in Asia centrale, poiché dalla definizione di tali caratteristiche dipende direttamente l'atteggiamento dell'artista della colonia.

La conquista e la dominazione coloniale russa in Asia centrale

I

Un presupposto fondamentale per valutare la risposta “postcoloniale” di una civiltà, la reazione all'impero dal quale è stata soggiogata, è proprio nel carattere coloniale del dominio esercitato da suddetto impero. Nel caso delle nazioni che emergono dalla dominazione russa, imperiale prima e sovietica

⁴⁹⁷ Confronta: Euresis – Cahiers roumains d'études littéraires et culturelles, *(Post) communisme et (post)colonialisme* Istitutul Cultural Român, n.1, printemps 2005

⁴⁹⁸ W. Pietz, *The Post-colonialism of Cold War Discourse*, Social Text, № 19/20, 1988, Autumn, pp. 55-76.

poi, la natura imperialista di tale conquista non è così scontata, anche a causa della vastità dei territori coinvolti e della specificità dei singoli casi. Da un lato bisogna infatti tenere conto del continuum spaziale tra madrepatria e colonia che caratterizza l'espansione russa verso gli inesplorati territori della Siberia e dell'Oriente e che, secondo l'opinione di alcuni storici, priva l'impero russo di quella sensazione di distacco e di lontananza che caratterizza le imprese coloniali⁴⁹⁹. In un interessante lavoro di recente pubblicazione, *Russian Colonial Society in Tashkent, 1865-1923*⁵⁰⁰, J. Sahadeo analizza il carattere coloniale della dominazione russa nella città che divenne capitale del Turkestan russo. Egli afferma la tesi già espressa da A. Khalid, che sostiene l'esistenza di un unico background culturale che accomuna i pensatori della colonizzazione russa a quelli europei, contestando la tesi formulata da N. Knight⁵⁰¹. Egli, secondo Sahadeo “[...] contends that Russia defies the Occident/Orient divide posed by the fundamental text in postcolonial studies, Edward Said’s *Orientalism*”⁵⁰². Sahadeo sostiene invece che l’intellettuale russo di Taškent, complici la distanza e le difficoltà del viaggio per raggiungere l’Asia centrale, nonché le differenze culturali con le popolazioni indigene e i disagi della vita in questi territori, era portato a non considerare l’Asia centrale come “geographically contiguous with the rest of the empire”⁵⁰³. Inoltre, afferma Sahadeo:

Russian intellectuals drank from a common well of European thought on the issue of the “Orient”. This study will seek to demonstrate the practices of rule in Tashkent, flowing from global imperial knowledge as well as the intricacies of colonial

⁴⁹⁹ È tuttavia opportuno rilevare che proprio per i territori dell’Asia centrale non si pone la problematica sollevata nell’interpretazione della letteratura dell’Europa dell’Est in chiave postcoloniale: in quel caso è correttamente lamentata l’assenza di una distanza, geografica e culturale, rispetto all’impero colonizzatore, che costituisce il presupposto teorico per definire colonia un territorio annesso. Per i territori asiatici si configura invece, come vedremo meglio, una situazione di lontananza ed estraneità che li rende più affini alle colonie europee.

⁵⁰⁰ J. Sahadeo, *Russian Colonial Society in Tashkent, 1865-1923*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 2007.

⁵⁰¹ Confronta: A. Khalid, N. Knight, M. Toporova, *Ex Tempore: Orientalism and Russia*, Kritika, №1 (4), 2000, pp. 691-728.

⁵⁰² J. Sahadeo, *Russian Colonial Society in Tashkent, 1865-1923*, op. cit., p. 5.

⁵⁰³ Ivi.

society, reflected Russia as European, even as Russians fought to overcome feelings of marginality as compared to the power of Great Britain and France.⁵⁰⁴

Anche A. Kappeler, conferma il carattere coloniale dell'espansione russa e ritiene doveroso fare a questo riguardo delle precisazioni:

Rispetto al Seicento e al Settecento, l'espansione russa in Asia mostrò un accentuato carattere coloniale. Ciò è evidente nel progressivo aumento dell'importanza degli obiettivi economici, ma soprattutto nell'accresciuta distanza che si stabilì tra Russi e Asiatici. È vero che, a differenza di quella europea occidentale, avvenuta per mare, l'espansione russa restava continentale; tuttavia i nuovi sudditi della Transcaucasia e dell'Asia centrale, separati da deserti e montagne, non erano più diretti vicini della Russia e non avevano intrattenuto con essa alcun rapporto permanente, né avuto una storia comune. Si aggiunga a ciò la crescente distanza spirituale e il sempre più accentuato senso eurocentrico di superiorità dei Russi verso tutti gli Asiatici. Anche in questo periodo, però, non tutte le regioni rientravano agevolmente nel modello coloniale. [...] I territori ai margini della steppa e quelli pedemontani erano colonie d'insediamento, mentre l'Asia centrale costituiva il classico esempio di dominio coloniale in senso europeo.⁵⁰⁵

Altra questione problematica, quando si cerca di definire la natura coloniale dell'impero russo – mi riferisco in questo caso a quello sovietico – consiste in una evidente discrepanza tra i principi ideologici e la pratica di potere, che affligge l'URSS: l'impero multietnico della “дружба народов” ha assunto un atteggiamento che, come vedremo in seguito, non stenteremo a chiamare imperialista, e che non fa altro che perpetuare, in parte aggravandole, le condizioni di sottomissione e sfruttamento alle quali i popoli dell'Asia centrale sono sottoposti sin dalla prima avanzata russa nella seconda metà del XIX secolo.

⁵⁰⁴ Ivi.

⁵⁰⁵ A. Kappeler, *La Russia. Storia di un impero multietnico*, Edizioni Lavoro, Roma, 2006, p. 190.

II

Un brevissimo excursus storico può aiutarci a delineare le varie fasi di questa avanzata e le condizioni alle quali essa ebbe luogo. Quando le mire espansionistiche della Russia si estesero all'Asia centrale, una volta annessa la steppa kazaka, l'esercito russo si ritrovò ad affrontare un territorio diviso al suo interno in varie compagini statali: oltre all'Emirato di Buchara, al Khanato di Kiva e a quello di Kokand, tutti retti da dinastie uzbeke, erano presenti nel territorio centroasiatico varie popolazioni nomadi dedite alla pastorizia. Questi territori, che sino al XV secolo erano stati caratterizzati da una fiorente vita culturale ed economica, a partire dal XVII secolo avevano vissuto un deciso declino ed affrontarono l'avanzata russa senza coesione ed unità. A partire dal 1864 le truppe russe, spesso singoli drappelli che rispondevano agli ordini di generali intraprendenti, pronti ad agire in autonomia rispetto al centro, almeno in questa fase iniziale, avanzarono in Asia Centrale iniziando l'occupazione dal Khanato di Kokand, invaso già in quell'anno. I russi non trovarono una resistenza degna di nota in questi territori che, vittime di una scissione in più fazioni opposte, non all'avanguardia in ambito tecnico, privi di alleanze strategicamente utili, furono destinati a soccombere.

Si forma così il classico scenario della potenza coloniale: eserciti piccoli ma compatti, appoggiati dall'artiglieria e collegati con un sistema di retrovie hanno facilmente ragione di canato e tribù indebolite da guerre intestine;⁵⁰⁶

Nel 1865 fu segnato un passo importante con l'occupazione di quella che sarà destinata a diventare la capitale di questo territorio di frontiera, Taškent. Fu un'iniziativa autonoma, ma che lo zar Alessandro II approvò subito. Seguirono l'occupazione di Samarcanda, del Khanato di Kiva, e il completamento della presa di Kokand, nel 1876.

La conquista di questi territori, seppur avvenuta prevalentemente per iniziativa di singoli generali, trovò l'appoggio del centro pietroburghese, che

⁵⁰⁶ I Jelen, *Repubbliche ex sovietiche dell'Asia Centrale. Nuovi centri, nuove periferie, nuove frontiere*, UTET, Torino, 2000, p. 38.

cercava in questo modo di eguagliare le potenze europee che avevano acquisito lo status di potenze coloniali. Secondo A. Kappeler a questo punto “La Russia era insomma definitivamente entrata nel novero delle potenze coloniali europee e questo fu un balsamo per il bisogno di prestigio delle sue élite;”⁵⁰⁷.

Dopo la conquista inizia un processo di appropriazione del territorio che ben presto si delinea, come vedremo nel dettaglio, come un processo tipicamente coloniale: della colonizzazione di modello europeo esso possiede le motivazioni e le metodologie e ad essa fa riferimento addirittura come ad un termine di paragone naturale. Afferma Gabriella Imposti:

Therefore, if we want to talk about post-colonialism in the ex-Soviet Union, we should bear in mind that it has two faces. The more evident, “traditional” one regards those former Soviet republics, especially the Caucasian and the Asian ones, that were the object of process of colonization more similar to the classic nineteenth century type.⁵⁰⁸

Le stesse motivazioni e modalità per le quali e con le quali si realizzò questo processo di colonizzazione forniscono un’ulteriore conferma del fatto che ci troviamo davanti ad una tipologia di governo coloniale di modello europeo, e che è quindi possibile tentare una lettura dei suoi prodotti culturali sfruttando una metodologia sorta proprio per affrontare universi culturali emergenti da realtà coloniali.

Tipiche di un impero coloniale, infatti, sono le motivazioni che hanno spinto la Russia ad un’espansione ad Est del proprio territorio. Oltre alle già accennate ragioni di prestigio, fondate sul desiderio di portare la Russia al livello delle altre moderne nazioni coloniali, vi sono ragioni di altro tipo, ma che comunque rispondono ad una concezione del potere eurocentrica.

Innanzitutto ragioni di ordine economico: come afferma anche Igor Jelen, i territori delle colonie, organizzati con strutture diverse per rispondere alle

⁵⁰⁷ A. Kappeler, *La Russia...*, op. cit., p. 179.

⁵⁰⁸ G. Imposti, *Post-Colonial Theory. The Case of the Former Soviet Union*, in: S. Albertazzi, D. Possamai (edited by) *Postmodernism and Postcolonialism*, op. cit., p. 45.

esigenze della madrepatria, sono “la base stessa dell’economia moderna”⁵⁰⁹, poiché forniscono materie prime e spesso assorbono l’eccesso di manodopera nella madrepatria, manodopera che viene trasferita nella colonia ed integrata in un sistema economico che opera in funzione dei progetti del colonizzatore. A motivare la spinta coloniale della Russia fu dunque la necessità di reperire una nuova fonte di materie prime per l’industria tessile, che alla Russia erano venute a mancare a seguito della guerra civile americana⁵¹⁰. La spinta a potenziare la coltivazione del cotone si è ben presto trasformata in un’imposizione vincolante che non rispondeva alle necessità della popolazione locale e della sua economia, ma alle esigenze economiche della madrepatria. Tale forzatura avrà esiti distruttivi, da un lato sull’ambiente stesso dell’Asia centrale, provocando catastrofi naturali di vastissima portata, dall’altro sull’economia di quella regione che in seguito diverrà Uzbekistan; lo stato sovietico, infatti, porterà questa tendenza ai suoi limiti, privando il mercato locale di qualunque forma di autosufficienza rispetto al centro e soffocando le sue possibilità di sviluppo. Ma non è necessario arrivare alla fine dell’impero sovietico per riconoscere i tratti di una gestione coloniale delle risorse economiche. Afferma A. Kappeler:

Nel corso della rapida industrializzazione della fine dell’Ottocento, la Russia si pose obiettivi economici ispirati ai modelli delle potenze coloniali occidentali. Le colonie dell’Asia centrale dovevano pertanto adattarsi ai bisogni economici della madrepatria. [...]

Questa concentrazione sull’industria del cotone mostra il carattere coloniale della politica economica russa nell’Asia centrale.⁵¹¹

Come afferma lo stesso Kappeler, “la tesi di una motivazione prevalentemente economica viene però respinta dalla maggioranza degli studiosi sovietici e occidentali, che ricordano come la politica russa del tempo fosse determinata principalmente non dall’economia, ma dalla

⁵⁰⁹ I. Jelen, *Repubbliche ex sovietiche...* op. cit., p. 35.

⁵¹⁰ Ivi, p. 176.

⁵¹¹ A. Kappeler, *La Russia...*, op. cit., pp.181-182.

strategia”⁵¹². Determinante sarà, da questo punto di vista, il rapporto di forza con un’altra potenza coloniale impegnata in Asia, l’Inghilterra, costante termine di confronto per il progetto coloniale russo. Nell’Ottocento, infatti, l’impero britannico aveva iniziato una risalita verso l’Afghanistan, partendo dall’India, ma qui si era scontrato con l’avanzata russa. La sconfitta in Crimea, sostiene sempre Kappeler, non fece altro che inasprire il desiderio di riscatto dell’élite russa. Sconfiggere l’Inghilterra nella corsa alla conquista dell’Asia centrale avrebbe significato dimostrare definitivamente di poter camminare a testa alta fra le potenze coloniali europee (sebbene l’establishment russo non fosse unanime in questo progetto di conquista l’opposizione del governo imperiale era così velleitaria che nulla impedì a singoli generali di prendere l’iniziativa⁵¹³). Quello che si prospetta in questa regione è uno scontro tra due imperi per la conquista di una delle ultime terrae incognitae: “Agli occhi dei due contendenti l’Asia centrale appare come uno spazio enorme, scarsamente abitato, che cadrà in premio a chi avrà la volontà politica e le risorse per occuparlo”⁵¹⁴.

Un’ultima motivazione, che si aggiunge a quelle economiche e strategiche è quella relativa alla sicurezza del territorio. In essa si percepisce un senso di superiorità nei confronti delle popolazioni locali, avvertite come incivili e portatrici di caos, che è tipico delle potenze coloniali in generale, e, anche in questo caso, la Russia non costituisce un’eccezione⁵¹⁵. Le pretese ragioni di sicurezza sono però, sostanzialmente, una giustificazione di un’imposizione di potere che ha motivazioni economiche e strategiche: una volta iniziata la colonizzazione, tanto nelle colonie russe quanto in quelle delle potenze europee, ipotizzare ragioni di sicurezza permette di giustificare un esercizio

⁵¹² Ivi, p. 176.

⁵¹³ Ivi, p. 176.

⁵¹⁴ I. Jelen, *Repubbliche ex sovietiche...*, op. cit. p. 36.

⁵¹⁵ Molto interessante è la trattazione che ne fa Kappeler nel suo testo. Egli sostiene che le azioni dei generali che di propria iniziativa si spingevano ad Est alla conquista di nuovi territori, venivano di rado sanzionate con serietà dal centro come atti di insubordinazione. Per lo più si trovava una comoda giustificazione a queste imprese nel “bisogno di sicurezza della Russia, secondo una delle tradizionali legittimazioni dell’espansione coloniale” (A. Kappeler, *La Russia...* op. cit., p. 177.). Da notare che, a sostegno di tale affermazione, Kappeler aggiunge la testimonianza del Ministro degli Esteri Gorčakov. Quest’ultimo, nel descrivere le metodiche dell’espansione coloniale e le questioni di sicurezza che esse suscitano, non manca di affermare che esse toccano tutti gli stati che hanno vissuto l’esperienza coloniale, compresi gli Stati Uniti, la Francia, l’Olanda e l’Inghilterra in India, istituendo un palese paragone con gli imperi occidentali.

del potere che soffoca la società locale e annienta la sua eventuale possibilità di reazione, permettendo al contempo al colonizzatore di modificare l'assetto sociale in base alle proprie esigenze⁵¹⁶. In questo contesto specifico tale giustificazione è indubbiamente pretestuosa, poiché la possibile minaccia da Oriente, ad opera di questi popoli disorganizzati, era praticamente inesistente. E tuttavia essa è fondata su un solido impianto ideologico. Afferma Jelen:

L'ideologia territoriale che matura in questo contesto si riferisce al centralismo e affonda le radici nello statalismo illuminista di Caterina II – e in quello proto illuminista di Pietro il Grande – e nella concezione assolutistica dell'istituzione zarista. In questo senso, l'espansione coloniale appare come il proseguimento di una lotta per il consolidamento dello stato dei sedentari contro le tribù che occupavano ancora gran parte delle pianure eurasiatiche.

Questo scenario viene caricato di significati; l'espansione verso est e verso sud viene interpretata come un processo di riconquista verso chi nei secoli precedenti aveva ridotto in schiavitù la Moscovia. La guerra, quindi, viene interpretata come la vendetta o come la guerra preventiva dei sedentari contro i nomadi, i quali entrano nella cultura russa come le immagini di un nemico atavico: la lotta contro il pericolo nomade diventa la lotta contro il primitivo e il selvaggio che si oppone al progresso e all'idea di stato.⁵¹⁷

Quest'ultimo punto ci permette di introdurre un altro ambito nel quale la Russia imperiale si dimostrò un perfetto epigono degli imperi coloniali europei, quello della relazione con le popolazioni allogene stanziate in questi territori. L'atteggiamento dell'impero fu sin dall'inizio dettato da un profondo senso di superiorità nei confronti delle popolazioni locali e della locale cultura: la Russia infatti era impegnata in un'opera di colonizzazione il cui scopo principale era introdurre Pietroburgo nel novero delle nazioni moderne e capitaliste; in quest'ottica le popolazioni colonizzate erano viste come residui di un'epoca passata, e in quanto tali, essi erano sostanzialmente esclusi dalla vita politica del Turkestan:

⁵¹⁶ I. Jelen, *Repubbliche ex sovietiche...*, op. cit., p. 42.

⁵¹⁷ Ivi, p. 36.

Si afferma quindi un'ideologia coloniale e cioè un'ideologia della superiorità culturale: le popolazioni non civili vengono considerate come “residui dell'umanità” – secondo la terminologia ratzeliana *Randvölker* – cui viene negato il diritto di riprodurre il proprio genere di vita semplicemente perché è meno efficiente.⁵¹⁸

Così Igor Jelen descrive la condizione delle popolazioni locali nell'ottica russa. Affermazione confermata A. Kappeler, il quale afferma che:

Né i nomadi né i sedentari dell'Asia centrale vennero però considerati come cittadini a pieno titolo della Russia. I sedentari, di norma definiti “indigeni” (*tuzemcy*), ebbero una posizione corrispondente a quella degli *inorodcy*. In questo modo gli abitanti dell'Asia centrale rimasero popoli coloniali, segregati dai Russi: anche i loro ceti superiori non vennero mai integrati. [...] Il fatto che etnie sedentarie, di antica ed evoluta tradizione culturale, venissero ascritte agli *inorodcy* contrastava con la definizione originaria di tale categoria giuridica, che prevedeva condizioni di vita nomade. È un chiaro esempio della crescente distanza che durante il XIX secolo la Russia volle mettere tra sé e tutti i popoli asiatici, non solo quelli nomadi.⁵¹⁹

L'atteggiamento della Russia risulta ancora più scoperto se si tiene presente che la popolazione russa stanziata a Taškent, quella nuova linfa portatrice di civilizzazione per l'arretrata cultura locale, dimostrava di per sé un'imbarazzante mancanza di civiltà e di organizzazione. Come si premura di dimostrare nel dettaglio J. Sahadeo, la popolazione russa viveva spesso in condizioni biasimevoli. Inoltre la volontà dimostrata dall'autorità imperiale di tenere separata la popolazione russa dagli usi e costumi di quella locale portò ad esiti rovinosi. Il senso di superiorità che i russi vantavano li spinse a rigettare qualunque scambio con la cultura e la conoscenza locale, che primeggiava in vari ambiti, dalla medicina alla gestione del commercio oppure delle preziose risorse idriche. Negli intellettuali russi sorse, con il passare del tempo e l'emergere sempre più netto dell'inciviltà del colono russo, la paura di una contaminazione da parte della cultura locale. Comprendere sino a che punto questa contaminazione si sia spinta non è

⁵¹⁸ Ivi, p. 43.

⁵¹⁹ A. Kappeler, *La Russia...*, op. cit. pp. 180-181.

facile, anche perché l'arrivo della rivoluzione ha mutato gli equilibri delle reciproche influenze.

Strettamente legato a questo atteggiamento di superiorità tipico degli imperi coloniali è una profonda vocazione civilizzatrice. La persuasione di essere portatori di una civiltà superiore e più avanzata, legittimata, in quanto tale, a dominare sugli altri popoli, li induce a pensare alla propria espansione come ad una sorta di evangelizzazione laica (perché come avremo modo di vedere la colonizzazione russa non è accompagnata da massicci tentativi di conversione). L'idea di una "missione civilizzatrice" è testimoniata sia dagli intellettuali, che in questo modo elaborano l'incontro – e lo scontro – con una nuova cultura, sia da parte dell'establishment che si fa forte di questa convinzione per legittimare la propria condotta. L'élite russa si impegnò per presentare la propria espansione e stabilizzazione in Asia centrale, come pienamente rispondente al concetto di missione civilizzatrice:

Many Russians saw the journey (a Taškent, n.d.R.) as part of their "civilizing mission", to bring European power and progress to distant Asian lands. An 1866 article in *Golos* stated: "now our fate is clear: Russia has been deemed the Enlightener of Asia".⁵²⁰

Persino l'organizzazione cittadina, la struttura della nuova Taškent russa, risponderà a questo modello. Afferma Sahadeo: "Russian elites, imperial and soviet, made strong efforts to present Tashkent as a model of «civilization». Yet civilization (tsivilizatsiia) was a charged term in the colonial city"⁵²¹. E ancora: "Kaufman and leading tsarist administrators planned Russian Tashkent as a symbol of Russia's status as a powerful and advanced western empire"⁵²². Come già accennato la missione civilizzatrice della popolazione russa era destinata al fallimento, perché tentava di instaurarsi in un universo che dal punto di vista culturale non era

⁵²⁰ J. Sahadeo, *Russian Colonial Society...*, op. cit., p. 28-29.

⁵²¹ Ivi, p. 8.

⁵²² Ivi, p.1. Taškent appare in questo senso come il riflesso asiatico di Pietroburgo: si ricorda a tal proposito l'attenzione riservata a questo nesso iconografico tra le due "città di pietra/Pietro", la capitale imperiale russa e quella del Turkestan, da Evgenij Abdullaev (confronta: E. Абдуллаев, *Оправдание города*, in: *Малый Шелковый Путь - II*, Издательство Руслана Элинина, Москва, 2001, pp. 68-74). Tale vincolo tra le due città è espresso dal poeta anche nella lirica *Ташкент – Путьер* (confronta: С. Афлатуни, *Стихи*, «Звезда», №12, 2008, pp. 20-21).

assolutamente inferiore alla Russia, e tentava di farlo con un senso di superiorità che la portava a negare qualunque possibilità di interscambio con la popolazione locale. Lo stesso tentativo di isolare la zona russa della capitale del Turkestan dal resto della città, vista come caotica e disordinata, fallì miseramente, poiché si fondava su una totale incomprendimento dell'economia locale e del sistema di approvvigionamenti cittadini, e rifiutava di accettare l'importanza della popolazione indigena nella gestione del territorio e delle dinamiche di mercato.

Un fattore importante, come già accennato, caratterizza la colonizzazione russa in Asia centrale e la distingue dagli altri imperi, ovvero sia l'assenza di tentativi di evangelizzazione⁵²³. La conversione, forzata o indotta, non è tra i progetti dell'impero colonizzatore. Gli stessi intellettuali russi che esaltano la missione civilizzatrice della loro patria, ne hanno, in sintonia con von Kaufmann, una visione prettamente laica. Nel suo slancio civilizzatore sembra che la Russia non aspiri a introdurre questi popoli nella *sobornost'* ortodossa: la religione non rientra nei valori di modernità o civilizzazione dei quali i colonizzatori si fanno portavoce e sembra interessare all'amministrazione solo come possibile strumento al servizio di un miglior controllo territoriale. Secondo A. Kappeler questo atteggiamento non è in contraddizione con la condotta russa nei confronti delle popolazioni locali:

In conformità a questa tendenza alla segregazione non si favorirono nell'Asia centrale l'attività missionaria e la russificazione linguistica. Le autorità russe protessero anzi volutamente il clero musulmano, quanto mai conservatore. Alla Chiesa ortodossa venne esplicitamente proibito il proselitismo e la progettata diocesi di Taškent non fu creata. Il governatore generale sperava di garantire la stabilità politica e sociale dell'Asia centrale grazie all'appoggio dell'establishment islamico.⁵²⁴

Ma, come fa notare I. Jelen, lo sfruttamento della religione islamica e della sua presa sul territorio, non fu solo passivo da parte dell'impero russo: le

⁵²³ Come l'opera di Sleskine dimostra, ben diverso è il caso dell'estremo Nord-Est della Russia, dei "piccoli popoli" stanziati nella Siberia. Qui il processo di evangelizzazione fu portato avanti da missionari ortodossi sin dall'inizio dell'espansione in questi nuovi territori (Confronta: Y. Sleskine, *Arctic mirrors. Russia and the small people of the North*, op. cit., pp. 48 e seg.).

⁵²⁴ A. Kappeler, *La Russia...*, op. cit., p. 181.

autorità imperiali infatti, nel loro tentativo di eliminare il nomadismo, condizione di vita tipica di molte popolazioni dell'Asia Centrale, come Kirgizi e Turkmeni, si attivarono per una maggior diffusione dell'Islam tra le popolazioni nomadi, spesso ancora animiste o comunque poco osservanti perché non sottoposte ad un rigido controllo da parte delle autorità spirituali. È quella che Jelen definisce una “strategia di integrazione”, che i russi alternano, nel corso degli anni, all'uso esclusivo della forza:

In particolare Caterina invia nelle steppe dei mullah di origine tatarica, quindi turchi originari delle province europee dell'impero, che nei suoi propositi dovevano diventare i mediatori tra le tribù locali e le istituzioni imperiali: la diffusione di un sistema religioso avrebbe reso possibile il controllo delle popolazioni nomadi, presso le quali fino a quel momento – cioè fino al XVIII secolo – l'islamizzazione era rimasta un fatto marginale; nei propositi del sovrano illuminato l'organizzazione religiosa avrebbe rappresentato uno strumento per governare indirettamente le tribù della steppa. [...] In pratica con i mullah prende avvio l'opera di civilizzazione – in senso modernista – di popolazioni rimaste fino ad allora escluse da qualsiasi processo di integrazione.⁵²⁵

Come giustamente precisa Jelen, la forza non è dunque l'unico strumento noto ai russi per imporre l'autorità sulla regione, ma, in perfetto accordo con una politica di occupazione coloniale, è di certo uno strumento ampiamente sfruttato sin dall'inizio della colonizzazione. Con l'eccezione del khanato di Kiva e dell'emirato di Buchara, che godevano della relativa autonomia concessa ai protettorati, per il resto sin dalla sua nomina il governatore von Kaufmann “diede un'impronta precisa anche al nuovo ordinamento sociopolitico dell'Asia Centrale. L'amministrazione militare e la presenza consistente di truppe garantivano la fedeltà dei nuovi sudditi”⁵²⁶. Questa tendenza ad usare la forza si manifestò nel corso degli anni in più occasioni e fu la risposta russa all'incapacità di gestire momenti di crisi (carestie o epidemie) le cui conseguenze spesso ricadevano con maggiore impatto sulla popolazione locale, come avvenne nel caso dell'epidemia di colera del 1892,

⁵²⁵ I. Jelen, *Repubbliche ex sovietiche...*, op. cit., p.37-38.

⁵²⁶ A. Kappeler, *La Russia...*, op. cit., p. 180.

durante la quale divennero palesi l'incompetenza e la disorganizzazione dell'autorità russa e la sua ignoranza voluta della tradizioni locali.

The events surrounding the "cholera riot" upheld inequalities while underlining the intricacies of Russian colonial society in Tashkent. Violence was confirmed as the ultimate arbiter between colonizer and colonized.⁵²⁷

Anche l'utilizzo per i propri fini delle strutture sociali preesistenti è un processo tipico del colonialismo che l'autorità coloniale russa mette in atto. L'impero russo non interferisce con le strutture di potere che trova nel territorio, non pretende di smantellare lo scheletro che sostiene la società locale e ricrearne uno nuovo che possa gestire l'intera popolazione, sia essa russa o indigena; tale pratica comporterebbe un'integrazione della popolazione locale, o quanto meno di una sua rappresentanza, negli organi di potere; l'impero russo si limita ad imporre un nuovo sistema, che tutela i russi, ma sostanzialmente lascia gli indigeni alla cura della classe dirigente uzbeka. La struttura frammentata della società locale, fondata su relazioni di parentela e amicizia più che su strutture di potere definite, è utile ai russi che possono utilizzare questa divisione interna per operare un controllo più deciso sulla società. Le dinamiche di potere che emergono a Taškent, definita da Sahadeo "a segmented society ruled by a decentralized power structure, but bound by a common regional and islamic culture"⁵²⁸, sono dunque quelle tipiche di una città postcoloniale.

Oltre alle città principali, altri territori, come la steppa kazaka, sfruttabile dal punto di vista agricolo, vengono occupate e sfruttate sistematicamente da contadini russi che vedono in quei territori una terra promessa nella quale trovare riscatto dalla povertà:

Si delinea così, come altrove durante l'espansione coloniale, lo scenario di una guerra tra poveri, cioè di una guerra per la terra, i cui vinti non possono che essere le popolazioni locali.

⁵²⁷ J. Sahadeo, *Russia Colonial Society...*, op. cit., p. 107.

⁵²⁸ Ivi, p. 13.

I coloni, infatti, sono organizzati in modo moderno[...] il sistema amministrativo è basato su un sistema di comandi e ordini e cioè su una gerarchia di funzioni che riconduce immediatamente al centro, ovvero al governo coloniale.⁵²⁹

III

Anche dal punto di vista dell'immaginario collettivo la risposta del russo è quella tipica del colono europeo. Si è già detto del senso di superiorità che il colonizzatore russo esibisce e che è brandito dal potere come una giustificazione della propria opera di occupazione. Oltre a ciò essi manifestano la volontà di negare la dignità di essere umano al colonizzato, elemento fondante di tutta la struttura ideologica che permette al colonizzatore di imporre il proprio potere e la propria autorità anche con la forza sulla popolazione conquistata⁵³⁰. Gli indigeni non sono un popolo con il quale trattare, sono esseri non del tutto umani, non civilizzati, che non è quindi possibile fare partecipi delle strutture di potere. Nella peggiore delle ipotesi sono degli esseri maligni, che tentano di corrompere il colono russo.

Russians asserted their primacy in colonial society through several different channels. One important method of representing and legitimizing colonial power involved a disparagement of the Central Asian population. Russian writers represented their Asian neighbours as cultural caricatures rather than complex actors.⁵³¹

⁵²⁹ I. Jelen, *Repubbliche ex sovietiche ...*, op. cit., p. 40.

⁵³⁰ Come in altre simili situazioni coloniali l'atteggiamento dell'establishment russo diviene più aggressivo quanto più si fa difficile e instabile la sua posizione nella colonia: una sempre più palese inferiorità del colono russo in determinati campi, non ultimo quello medico, la penosa dimostrazione di civiltà data da parte dei coloni, l'attrito con la madrepatria da un lato e, dall'altro, la sempre più frequente mescolanza con la popolazione locale che le autorità avevano invano tentato di isolare, imponendo alla popolazione russa quella che con un termine di Siad si può definire una "protective enclosure", tutto questo senso di instabilità e minaccia inducono le autorità a rimarcare la differenza tra il cittadino russo e l'allogeno. È in questi momenti che emerge per esempio il concetto di razza, che l'intellettuale russo usa con parsimonia, ma che, pur con la sua evidente ambiguità (come Sahadeo non manca di puntualizzare il termine non godeva di reale riconoscimento scientifico, a per giunta nell'elaborazione di questo concetto i popoli slavi avevano finito per occupare una posizione troppo vicina a quella degli orientali) appare quando il confine tra le due culture si fa più labile e la minaccia per l'integrità del colono russo è percepita come più forte.

⁵³¹ J. Sahadeo, *Russian Colonial Society...*, op. cit., p. 85. Un simile atteggiamento demonizzante nei confronti dell'Altro è applicato dall'impero che nei confronti di ebrei e zingari, e tracce di questo scagliarsi contro ciò che è percepito come esterno al sistema e potenzialmente suo sovvertitore, permangono tuttora nella cultura popolare russa. Afferma M. Lipoveckij: "[...] negative attitudes toward the Gypsies and the Jews can be interpreted as a remnant of the Soviet Imperial mentality. As is well known, in several empires of the nineteenth and twentieth century alike, these nationalities were traditionally demonized by public opinion, if not by the authorities, as representatives of the non-system elements, and therefore, as the paradigmatic «others»." (M. Lipovetsky, *The missing link: postcolonial*

Ed ancora Sahadeo:

Administrators and intellectuals in Russian Tashkent employed a peaceful Central Asian demonstration in 1982 to portray the local population as *fanatics and demons unwilling and unable* to accept “civilizing” advances offered to them by the Russian population;⁵³²

Anche la rappresentazione che i russi davano di sé stessi come colonizzatori rimanda ad un bagaglio storico ben preciso. Essi infatti, anche a causa delle contingenze storiche che li costrinsero a confrontarsi sul campo con l'impero britannico, assunsero proprio la colonizzazione inglese in India come termine di confronto. Nello studio della produzione degli intellettuali russi residenti a Taškent, J. Sahadeo evidenzia che riferimenti alla colonizzazione britannica nel subcontinente indiano erano frequenti nelle riviste locali, e asserisce inoltre che:

Tashkent Russian intellectuals, as they molded local identities, cast their eyes outward. Russian writers considered themselves participants in a wider nineteenth-century European imperial vision. Their most common point of reference remained British India.⁵³³

La scelta di questo referente è comprensibile se ricordiamo la situazione strategica dell'Asia centrale, spartiacque tra l'avanzata russa da ovest e quella inglese da sud verso l'Afghanistan; l'attrito si placò negli anni Ottanta e Novanta del secolo, quando furono stabiliti accordi tra le due potenze imperiali. Nella fase di stabilizzazione del potere russo in Asia, questo rapporto con il modello inglese si realizzò nella scelta di esercitare in alcuni territori, l'emirato di Buchara e il khanato di Kiva, quello che I. Jelen definì “indirect rule”⁵³⁴, imponendo un protettorato che garantiva al potere locale ampia autonomia nella gestione della politica interna e formalmente non privava l'establishment indigeno dell'autorità. Come ricorda A. Kappeler

discourses in post-soviet culture, in : S. Albertazzi, G. Imposti, D. Possamai (a cura di), *Post-Scripta. Incontri possibili e impossibili tra culture*, Il Poligrafo, Padova, 2005, p. 156).

⁵³² J. Sahadeo, *Russian Colonial Society...*, op. cit., p. 232. Il corsivo è mio.

⁵³³ Ivi, p. 68.

⁵³⁴ I. Jelen, *Repubbliche ex sovietiche...*, op. cit., p.41.

Un simile dominio indiretto, praticato anche dalla Gran Bretagna in India, non fu esercitato in nessun altro luogo dalla Russia dell'Ottocento. [...] A motivare l'atteggiamento poco aggressivo della Russia nella regione quindi non erano certo solo i vantaggi di un protettorato, che permetteva di esercitare un dominio reale a costi minimi, ma anche considerazioni politiche, in particolare il rispetto per l'Inghilterra e la reputazione di Bucharà nel mondo islamico.⁵³⁵

Un altro fattore che accomuna le due tipologie di colonizzazione è costituito dal background culturale con il quale i colonizzatori sono tenuti a confrontarsi una volta occupato il territorio. In entrambi i casi la regione conquistata è sede di una cultura secolare, dotata di una lingua scritta e di una tradizione letteraria affermata, nonché di una tradizione religiosa presente nella regione sin dall'VIII secolo. Ed è proprio sullo slancio di questa fede che si sono avute, nel corso dei secoli, epoche di intensa attività culturale e di splendore spirituale. L'atteggiamento dei russi nei confronti di questa produzione letteraria è ambiguo: anche chi la studia e la traduce tende a considerare deleteri gli influssi della cultura locale sulla mente del colono russo.

Un altro elemento interessante è quello linguistico: da parte imperiale non vi fu alcun tentativo di imporre ai colonizzati la lingua russa. Essa è la lingua ufficiale della gestione dello stato, e per tutelare questo ambito dalla possibile penetrazione indigena si preferì evitare la diffusione capillare di questo strumento amministrativo. Diverso sarà l'atteggiamento dei sovietici: la lingua russa si imporrà su quella uzbeka, senza riuscire a soffocarla, come lingua di cultura e amministrazione, esattamente come avverrà per l'inglese in India. Una volta decolonizzato il paese dalla potenza coloniale i due stati vivranno una situazione simile nel tentativo di capire come meglio affrontare questo problema e la gestione di un medium linguistico imposto dall'alto, oramai radicatosi in ampi ambiti della vita civile e culturale locale.

⁵³⁵ A. Kappeler, *La Russia...*, op. cit., p. 180.

IV

Anche in Asia centrale poi, come in altre colonie, scoppiarono forme di opposizione al potere coloniale. In realtà si trattò per lo più di sommosse locali, scarsamente organizzate e destinate ad essere facilmente soppresse dalle soverchianti forze militari russe; solo di rado, almeno in epoca imperiale, le rivolte contro l'invasore vennero vissute come "guerre sante", e in tali occasioni rivestirono un ruolo importante le confraternite sufi, molto radicate nella valle di Fergana. Tali rivolte sono per lo più scatenate dalle iniquità perpetrate dalle autorità imperiali ai danni delle popolazioni locali, soprattutto i pastori nomadi, il cui stile di vita finì per soffocare lentamente sotto la spinta della colonizzazione contadina. Neppure movimenti più organizzati, come il movimento islamico progressista "Jadid" (Nuovo metodo), che risponde ad una tendenza modernizzante tipica di tutto il mondo musulmano alla fine del XIX secolo e che si presentò non come un movimento di lotta armata, ma come una spinta riformatrice e democratica, ebbero successo: la volontà russa di non integrare realmente la popolazione indigena nelle strutture di potere spinse le autorità ad avversare il movimento, che trovò un oppositore anche nell'avanguardia socialista, diffidente di fronte ad un impulso non guidato politicamente. Anche la reazione dei "bašmači" (banditi) che si opponevano al reclutamento forzato delle popolazioni locali durante la I Guerra Mondiale, ebbe vita breve: la rivoluzione bolscevica e la guerra civile soffocarono le aspirazioni nazionaliste centroasiatiche. Ma è interessante notare che, al pari di quanto avviene in altri territori che si sono liberati da una forma di sottomissione coloniale, in Uzbekistan, durante la decolonizzazione, fioriscono studi e rinasce l'interesse soprattutto per queste forme di opposizione di chiara matrice islamica alle quali la popolazione poté fare riferimento come a forme legate ad una tradizione indipendente dal passato storico di colonia.

In sostanza quella che si delinea nell'Asia centrale ad opera dell'impero russo è una palese situazione di governo coloniale, nella quale una minoranza russa detiene in via esclusiva tutto il potere, senza dimostrare il

desiderio di dividerlo o di integrarsi con la popolazione locale; centro di questa regione è la città di Taškent, concepita come il nucleo amministrativo e di potere della colonia, la cui dipendenza dal centro si andrà affermando, come vedremo in epoca sovietica.

Il dominio russo in Asia nel periodo sovietico

Ed è proprio durante il periodo sovietico che il laccio della madrepatria si stringe maggiormente intorno alla colonia, privandola dell'indipendenza e dell'autonomia residue. Già con l'arrivo delle prime avanguardie socialdemocratiche, giunte a Taškent in seguito alla costruzione della ferrovia, che raggiunse le vicinanze della città nel 1888, si delinea una situazione che si riproporrà in epoca sovietica: nonostante l'ideologia egualitaria che le caratterizza, esse manifestano un fondamentale senso di superiorità nei confronti dell'indigeno, che viene difeso, ma per lo più considerato impreparato alla partecipazione diretta alla vita civile, e quindi escluso dai processi che ne caratterizzano l'evoluzione⁵³⁶. Al momento dell'elezione della дума cittadina su settantadue membri solo ventiquattro potevano essere "non cristiani": la discriminazione, fa notare Sahadeo, avviene, più che su base razziale, su base religiosa, come avviene, del resto, in altre città imperiali⁵³⁷. A dispetto della palese inadeguatezza della maggioranza della popolazione russa a dare lezioni di civiltà alla popolazione locale, le avanguardie rivoluzionarie considerano la loro opera nella colonia come un processo di illuminazione nei confronti di una massa politicamente informe ed arretrata.

Un atteggiamento simile sarà osservato anche dallo stato sovietico. Se in un primo momento i popoli dell'Asia centrale poterono sperare in un miglioramento delle proprie condizioni di vita e in un raggiungimento di una certa autonomia, se non di una vera e propria indipendenza, ben presto dovettero fare i conti con le pretese dell'autorità bolscevica. Inizialmente l'attenzione per le problematiche locali, la nomina di commissioni speciali per la gestione della colonia, la creazione della Turkkomissija e del

⁵³⁶ Confronta: J. Sahadeo, *Russian Colonial Society...*, op. cit., pp. 124-130.

⁵³⁷ Ivi, p. 66.

TurkCIK, il tentativo di cooptare nei ranghi del potere sovietico parte degli ex membri del movimento “Jadid”, la tolleranza nei confronti dell’islam, spinsero gli indigeni a credere che la dominazione coloniale fosse in effetti finita e che, proprio grazie al nuovo potere che tante speranze di progresso diede alle popolazioni asiatiche, si sarebbe potuto ottenere il riconoscimento di un’autonomia nazionale. È il caso del governo autonomo del Turkestan insediatosi a Kokand e represso con la forza nel 1918:

As during the imperial period, Russian leaders in Turkestan had responded to a growing sense of vulnerability with violence. Central Asians saw their desire and opportunity for greater political and social rights evaporate before Russian aggressiveness.⁵³⁸

Ben presto l’interesse riuscì a sopprimere ogni forma di solidarietà: da un lato la madrepatria ritenne opportuno mantenere il controllo economico della regione e della produzione di cotone; un sistema di gestione delle materie prime totalmente centralizzato, che privava questo territorio della possibilità di elaborare il proprio prodotto, dipendendo così da Mosca per l’ottenimento del prodotto finito, soffocò le possibilità di sviluppo di questo territorio, vincolandolo alla Russia europea e spingendo lo sfruttamento delle risorse naturali fin oltre il limite del disastro ecologico. In epoca staliniana, in particolare, le aree periferiche saranno oggetto di “campagne” volontaristiche che si delinearono come una nuova forma di “colonizzazione interna”⁵³⁹ che continuerà sino alla Perestrojka. Dall’altro, anche a livello locale l’establishment si dimostrò fin da subito privo di lungimiranza e cieco alle necessità di quella che restava, e doveva restare, fondamentalmente una colonia:

Russian workers’ and soldiers’ desire to guard colonial identities and privileges surmounted class solidarity and revolutionary emancipation in Tashkent. Class became a tool to exclude Central Asians and other subject groups, including all Russian women, as well as leading functionaries tied to tsarist-era elite.⁵⁴⁰

⁵³⁸ Ivi, p. 203.

⁵³⁹ I. Jelen, *Repubbliche ex sovietiche...*, op. cit., p. 60.

⁵⁴⁰ J. Sahadeo, *Russian Colonial Society...*, op. cit., p. 207.

Sostiene ancora Sahadeo:

Languages of class and legacies of colonialism combined to privilege the Russian “proletariat” as the leading force of progress, destined to civilize the local population and modernize Central Asia. [...]

Central Bolsheviks, for the most part, sincerely believed in minimizing differences between Russians and Central Asians, but only on their terms, at their pace. [...] Ideas and practices of European, white, colonial superiority trumped socialist internationalism and liberation.⁵⁴¹

L'incompetenza e la mancata volontà da parte dei nuovi leader di cercare la collaborazione con la popolazione asiatica di Taškent, portarono a disordini e carestie sempre più gravi, che, con il passare del tempo, attirarono l'attenzione del centro, che si attivò per riportare l'ordine in quella che era un'importante base per l'economia e un potenziale trampolino per la rivoluzione.

Come sostiene I. Jelen, “le prime mosse dei sovietici sono ambigue e consistono in una confusione di atteggiamenti repressivi e aperture idealistiche che vogliono guadagnare il consenso delle popolazioni locali”⁵⁴². In un primo momento infatti, per consolidare il potere sovietico nella colonia, si fanno concessioni, almeno apparenti, ai popoli asiatici, nell'ambito di una *kolonijal'naja revolucija*, che, con il coinvolgimento della popolazione locale nel processo sociale e politico in atto, avrebbe concesso alle popolazioni indigene di recuperare diritti e persino terreni sottratti loro dai coloni. Questa riorganizzazione del territorio, tuttavia, verrà presto abbandonata, come il preteso riconoscimento dei diritti territoriali in senso panturco, promesso dalla madrepatria:

Infatti, non appena raggiunto il consolidamento militare [...] il potere mette in atto un processo di centralizzazione che muta il verso politico e muta in genere l'atteggiamento dell'élite sovietica nei confronti della periferia turca. Con la fine della novaja ekonomičeskaja politika, risolta la questione della successione a Lenin, lo stato sovietico dà avvio ad una ristrutturazione che comporterà la

⁵⁴¹ Ivi, p. 228.

⁵⁴² I. Jelen, *Repubbliche ex sovietiche...*, op. cit., p. 47.

riformulazione totalitaria del bolscevismo; allora l'élite coinciderà nuovamente con la *minoranza russa o russofona*, e la politica verso le cultura periferiche assumerà nuovamente i significati di una strategia di dominio e di sfruttamento.⁵⁴³

A partire da questo momento il potere sovietico esercita la propria influenza in modo diretto e schiacciante sulla popolazione asiatica, dimostrando scarsa comprensione delle tradizioni locali e delle esigenze del territorio. Sulla base del fondamentale *divide et impera*, il Partito impose al territorio centroasiatico una suddivisione che, se rispondeva alle esigenze di organizzazione del centro e rendeva questi territori non più gestibili se non da parte di un'autorità centralizzata, non rispecchiava il sentire comune di queste popolazioni. La suddivisione fu infatti operata sulla base di un presunto principio linguistico (una lingua, una nazione), in realtà inapplicabile in una zona che per tradizione è abitata da popolazioni nomadi, dotate di lingue diverse, ma per lo più capaci di interagire tra loro liberamente e soprattutto accomunate da un'unica fede. La divisione imposta da Mosca risulta alla luce di questa realtà a dir poco arbitraria:

Il disegno di questi confini appare come qualche cosa di artefatto; le delimitazioni corrono lungo linee di frattura tribale e linguistica che vengono interpretate come nazionali ma che in realtà sono arbitrarie; infatti questi confini vogliono distinguere tra popolazioni presso le quali la confusione etnica era un tradizione antica e dove l'uso della lingua non aveva mai rappresentato un fattore di identità nazionale. L'universalismo musulmano e panturco e, su un'altra scala, il settarismo tribale e religioso erano i riferimenti dell'identità per le popolazioni centroasiatiche; come lingua si era periodicamente diffusa una lingua franca – per esempio il farsi, l'arabo o il turco ciagataico – che svolgeva una funzione di comunicazione interetnica mentre, a livello locale, venivano usati dialetti di varia natura.⁵⁴⁴

Come abbiamo già avuto modo di notare, l'impero russo non concentrò i propri sforzi in una sistematica imposizione della lingua russa nella società

⁵⁴³ Ivi, pp. 48. Il corsivo è mio: mi è parso importante evidenziare questo dettaglio che emerge dal testo di Jelen. La questione linguistica è infatti un punto cardine della mia argomentazione. Come vedremo sarà il potere sovietico a imporre un medium linguistico comune a tutta l'Unione che è accompagnato da un alfabeto e un bagaglio culturale e letterario ben definito, che influisce nettamente sulla vita artistica di queste regioni e sui loro legami internazionali.

⁵⁴⁴ Ivi, p. 49.

uzbeka, innanzitutto per un basilare desiderio di segregazione nei confronti della popolazione indigena. Sarà il potere sovietico ad operare in questo senso, trasformando il russo nella lingua ufficiale dell'Unione ed imponendolo di fatto nell'istruzione, nell'amministrazione, nella cultura – aspetto questo di fondamentale importanza per la mia ricerca. Sostiene I. Jelen che in epoca sovietica la condotta del partito è impostata ad un utilitarismo spietato che altera l'equilibrio delle culture locali in modo funzionale alle esigenze del partito stesso in merito al controllo della società e all'integrazione della popolazione locale:

tramite la manipolazione dei codici linguistici, l'unità della cultura centroasiatica viene scissa in culture nazionali: alcuni dialetti ed alcune letterature vengono elevate allo status di letterature nazionali, mentre lingue minori o dialetti vengono ricondotti ad uno standard o emarginati. Si tratta di un lavoro che viene informato a criteri definiti come scientifici e in effetti geografi, etnografi e filologi mettono al servizio del regime le loro competenze, nonché la loro rispettabilità e legittimazione accademica: in ogni repubblica si forma una élite culturale il cui compito è elaborare una cultura nazionale e, nel contempo, annullare i collegamenti con il passato presovietico.

[...] lingue e culture locali vengono represses o valorizzate in modo strumentale alla costruzione di un equilibrio che configura un altro aspetto della politica del *divide et impera*. Inoltre le élite nazionali devono subire una politica di rimescolamento etnico e in genere una politica di riorganizzazione del territorio.

Comunque su qualsiasi scala prevalgono la lingua e la cultura russa, ovvero il linguaggio della tecnologia, dell'amministrazione e della politica. La russificazione diventa un mezzo per perseguire l'omologazione: la diffusione di cultura formale è considerata come una priorità in quanto la completa assimilazione degli individui alla politica doveva necessariamente avvenire tramite l'assimilazione al modello culturale sovietico, a quel modo di comportarsi e di immaginare. Liberate dall'ignoranza, le masse sarebbero state liberate anche dai residui della cultura feudale[...]; si trattava di un'evoluzione automatica che gli ideologi ritenevano si

sarebbe realizzata immediatamente non appena i locali avessero imparato a leggere e scrivere.⁵⁴⁵

In questo modo il Partito porta a compimento l'ultima strategia del potere coloniale, accantonata dall'impero zarista, poiché, sostengono Ashcroft, Griffiths e Tiffin "one of the main features of imperial oppression is control over language"⁵⁴⁶.

Il progetto elaborato dal Partito non è di facile realizzazione: in un territorio nel quale la gestione dell'istruzione era per tradizione appannaggio delle istituzioni religiose si tratta non solo di imporre una nuova lingua, ma di creare strutture, formare insegnanti, preparare materiale didattico compatibile con la cultura locale. Per tutto questo la società sovietica non possiede risorse, ed il suo piano si impone più per forza d'inerzia, con il passare degli anni e il cristallizzarsi delle abitudini di vita, che per un effettivo successo del piano volontaristico voluto dal Partito. Una delle difficoltà che si impongono allo stato sovietico è il particolare rapporto con la lingua scritta, fattore importante se, come sostengono i succitati critici australiani, "the presence or absence of writing is possibly the most important element in the colonial situation"⁵⁴⁷.

L'atteggiamento del potere sovietico nei confronti della questione linguistica

La condizione che l'establishment sovietico si vede costretto a fronteggiare è dunque peculiare: se si vuole tentare di omologare la popolazione, e al contempo tentare di salvaguardare alcune parlate locali, seppure a scopo strumentale, è necessario dotare entrambe di un sistema di scrittura il più possibile omogeneo. Si provvede, prima di tutto, a liberare la lingua scritta locale dal retaggio presovietico, abolendo nel 1929 l'alfabeto arabo che verrà sostituito prima da quello latino e poi, nel 1940, da quello cirillico.

⁵⁴⁵ Ivi, pp. 61-62.

⁵⁴⁶ B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *The Empire Writes Back*, op. cit., p. 7.

⁵⁴⁷ Ivi, p. 82.

Con il tempo, d'altro canto, la lingua russa primeggerà in ogni campo, compreso quello educativo, dopo un difficile periodo iniziale che ha visto una ufficioso tolleranza nei confronti delle scuole coraniche a fronte dell'incapacità russa di adempiere alle necessità educative. L'imposizione del russo nei vari livelli della vita culturale, ed in particolare nell'educazione superiore, è fondamentale in questo processo di mutazione della società centroasiatica. La Taškola appartiene forse all'ultima generazione uzbeka ad aver ricevuto una formazione esclusivamente russa ed in russo. Questa imposizione della lingua russa come veicolo preferenziale del vivere civile nella regione ha fatto sì che la parte, seppur minoritaria, della popolazione russa residente nel territorio, non abbia, se non di rado, appreso l'uzbeko o una delle lingue parlate in Asia centrale; sembra essere un fattore culturale: va infatti notato che, mentre normalmente il russo residente in Uzbekistan non apprende la lingua nazionale neppure dopo il crollo dell'URSS, il tagiko che abita nello stesso territorio, pur parlando, al pari del russo, una lingua di ceppo diverso dall'uzbeko, è per lo più bilingue, in perfetto accordo con il carattere muticulturale della regione. Nei centri urbani, ancor più che nelle campagne, questo status privilegiato acquisito dal russo in epoca sovietica è ancor più marcato. Taškent in particolare è definita "one of the greatest strongholds of Russian language practice in Uzbekistan"⁵⁴⁸.

L'influsso del russo si esercitò non solo sulla cultura ed in genere sui canoni culturali ai quali gli intellettuali russi erano tenuti a fare riferimento, ma anche sulla lingua uzbeka stessa. Come Schlyter puntualizza "present day standard uzbek is a soviet product"⁵⁴⁹. Come evidenzia lo studioso, nel corso degli anni la lingua russa si impone nel lessico, ma anche nella struttura sintattica e nell'uso traslato di alcuni termini, a tal punto da modificare la struttura stessa della lingua uzbeka in modo permanente, come si afferma anche nei saggi inseriti in *MŠP*. Queste modifiche non fecero altro che aumentare il divario tra l'uzbeko parlato, che si è accostato allo standard russo, e la lingua letteraria, creando quella che Schlyter definisce

⁵⁴⁸ B. N. Schlyter, *Language Policy in Independent Uzbekistan*, Forum for Central Asian Studies, Stockholm, 1997, p.

30

⁵⁴⁹ Ivi, p. 11.

una sorta di “diglossia”⁵⁵⁰. Se consideriamo la presenza ancora significativa del russo nell’Asia centrale⁵⁵¹ e la convivenza, che anche Schlyter considera norma e non eccezione, di diversi medium linguistici e tradizioni culturali nel territorio, potremo, in accordo con Ashcroft, Griffiths e Tiffin, definire la cultura postcoloniale uzbeka, non tanto “diglossic”, ma “polyglossic”⁵⁵². Anche i taškol’niki percepiscono questa forma di diglossia tra uzbeko parlato e scritto, in particolare in opposizione alla condizione a loro concessa dal possedere un bagaglio culturale di matrice russa, che non vive questa scissione netta fra le due sfere, quella parlata e quella letteraria:

Хотелось бы отметить такой интересный факт: в узбекской литературной традиции разрыв между разговорной и литературной речью гораздо существенней, нежели в традиции русской, основанной на пушкинском каноне. У узбеков «современность» поэзии, похоже, находится в обратной зависимости от ее «разговорности»: чтобы понимать лексико-логически строй современной узбекской поэзии, недостаточно являться носителем узбекского языка – нужно быть «человеком книги».⁵⁵³

Poeti come S. Janyšev, autore di queste considerazioni, nell’analizzare la poesia uzbeka con la quale hanno contatti, peraltro estremamente vivaci, non mancano di notare la capacità dei letterati che scrivono in uzbeko di fondere la tradizione letteraria ciagatica con gli influssi culturali russi, e sono pienamente consapevoli sia del valore della tradizione locale, sia del potente influsso esercitato su di essa dalla letteratura e dalla lingua russa. E. Abdullaev afferma che “в советский период русская поэзия (через переводы на среднеазиатские языки и напрямую) оказала сильнейшее влияние на местную литературу, почти полностью вытеснив арабо-персидскую традицию в область исторического литературоведения”⁵⁵⁴.

⁵⁵⁰ Ivi, p. 17.

⁵⁵¹ “[...] a great many Russian words would, after all, remain in Uzbek” afferma Schlyter: ivi, p. 38.

⁵⁵² B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *The Empire Writes Back*, op. cit., p. 39.

⁵⁵³ С. Янышев, *Анор-Гранат*, Издательство Руслана Элинина, Москва, 2009, pp. 13-14.

⁵⁵⁴ Е. Абдуллаев, *Современная русская литература Средней Азии: случай многослойного отражения*, Вопросы Литературы, №.3, 2006, p. 324.

La decolonizzazione in Asia centrale

Con il crollo dell'Unione Sovietica nel 1991, improvvisamente viene a mancare un importante referente culturale. L'impero che prima aveva gestito ed ordinato la vita sia civile, sia politica, sia culturale, perde la propria presa sul territorio. Non è mio compito descrivere e valutare le conseguenze sociopolitiche di questo evento: mi limiterò a ricordare che non poche problematiche sono emerse in questo nuovo contesto, problematiche tipiche di un territorio che ha subito una gestione coloniale e che si ritrova improvvisamente libero dal giogo della madrepatria, ma anche privo della sue forme di tutela, soprattutto economica, e che deve fare i conti con un assetto etnico pianificato a tavolino e senza un criterio coerente. Per giunta si deve ricordare che quella multiculturalità della quale si è già detto si vedeva in qualche modo tutelata dalla natura stessa dello stato sovietico, i cui permeabili confini vengono sostituiti da frontiere totalmente arbitrarie, ma reali. Altro dettaglio importante è il fatto che a gestire la decolonizzazione è un'oligarchia composta quasi esclusivamente di elementi appartenenti all'establishment sovietico, quindi derivanti il proprio potere direttamente dall'ex colonizzatore del quale ora intendono liberarsi. Sono costoro a controllare l'opposizione alla Russia, che si manifesta sotto forma di recupero delle tradizioni locali e di una storia civile e culturale autoctona, riscritta ad uso e consumo del nuovo potere. Il fatto che l'autorità che essi esercitano sia così pressante limita molto le forme di opposizione al potere – soprattutto in alcuni stati tra i quali l'Uzbekistan – che si manifestano per lo più con ritardo e in sordina. Anche la rivisitazione della tradizione religiosa è sottoposta al controllo statale che se ne serve per riformare una nuova identità, impedendo, al contempo, espressioni eccessivamente ortodosse che si rivelerebbero difficili da pilotare. In questo frangente va notato che in Uzbekistan l'atteggiamento della popolazione nei confronti della minoranza russa non si può dire apertamente ostile: la popolazione uzbeka, a quanto emerge dallo studio di Schlyter e di G. Smith⁵⁵⁵, risulta avere una memoria della dominazione sovietica

⁵⁵⁵ G. Smith et al., *Nation-building in the Post-Soviet Borderlands*, Cambridge U.P., Cambridge, 1998.

sostanzialmente positiva. Le difficoltà riscontrate dai russi ancora residenti nello stato sono dovute in parte alla loro mancanza di volontà di apprendere la lingua nazionale.

Nelle repubbliche dell'Asia centrale le lingue di maggioranza divengono lingue di stato tra il 1989 e il 1995. Già nel 1990 in Uzbekistan viene promulgata una legge che rafforza lo status della lingua nazionale, che prevedeva anche l'attuazione di misure per attirare il favore dell'opinione pubblica, e politiche di tutela per le minoranze linguistiche, nonché uno status privilegiato della lingua russa alla quale veniva riconosciuto il ruolo di medium linguistico interetnico. Questa prima legge viene ripresentata nel 1995, anno in cui viene imposto il cambio di alfabeto, in una versione più restrittiva, che oltre a rafforzare la posizione della lingua della nazionalità di maggioranza priva il russo dello status che in precedenza gli era riconosciuto ufficialmente. La legge, sebbene più ferma nel ribadire la preminenza della lingua nazionale, è anche più realistica per quanto riguarda le tempistiche di questa rieducazione della società. L'istruzione in alfabeto latino (sul modello turco) è avviata con l'anno 1995-96, e in un primo tempo si pensa di poter estendere questo cambiamento a ogni ambito del vivere civile entro il 2000, termine che poi viene posticipato al 2005.

La poesia della decolonizzazione

I

I poeti che appartengono alla Taškentskaja Poetičeskaja Škola, formati in un ambiente educativo ancora imperniato su un modello culturale russo, vivono la condizione tipica di molti autori di paesi decolonizzati: hanno ricevuto una formazione nella lingua del colonizzatore a tal punto esclusiva, che spesso non conoscono davvero altra lingua che quella imposta⁵⁵⁶, e ora che il loro paese si è liberato del controllo coloniale e rivendica una posizione di autonomia anche culturale, essi si ritrovano in qualche modo

⁵⁵⁶ Afferma S. Janyšev: Для меня, например, русский язык вообще — первый и, стало быть, родной. При том что русской крови в моих капиллярах — ни капли. Как и в капиллярах многих наших ташкентских друзей. Но прививка данной культуры всегда воспринималась ими как соКРОВище, а большинством — как воздух. (В. Муратханов, *Избранные места из переписки по поводу одной статьи*, «Дружба Народов», 2006, №5, p.177).

estranei in patria. E, come altri poeti di simili contesti di decolonizzazione, vivono al contempo la particolare condizione di avere a propria disposizione una lingua che permette loro di accedere ad un più ampio bacino di lettori. Come evidenzia S. Albertazzi⁵⁵⁷, nella scelta della lingua l'autore postcoloniale deve tener conto di un fatto rilevante: la diffusione editoriale. Anche R. Patke nota che nelle ex colonie spesso i poeti scelgono la lingua dell'invasore perché sono figli di coloni oppure perché sono attratti dalle possibilità espressive della lingua: "In either case mastery over English was aligned to its role as an important instrument of modernity, progress, and cultural self-empowerment"⁵⁵⁸. Ritengo tuttavia che questo sottolineare l'idea di una scelta pienamente consapevole da parte dell'autore postcoloniale non sia applicabile, se non in casi limitati, per gli autori dell'Asia centrale. I poeti della Scuola di Taškent, infatti, sono privi di questa possibilità di scelta. Il russo si presenta come l'unica lingua possibile per questi autori, i quali, tuttavia, possiedono un medium linguistico estremamente potente, come già dimostrato dall'epoca sovietica. Gabriella Imposti ricorda che "the adoption of Russian as a «lingua franca» made the works of non-Russian writers [...] available to a vast reading public (250 milion) in the Soviet Union"⁵⁵⁹.

II

In quali forme si manifesta dunque il carattere postcoloniale della poesia russofona uzbeka? Essa si deve confrontare con un doppio retaggio culturale e linguistico (potremmo addirittura parlare di un retaggio non solo duplice, ma multiplo, nel caso specifico dell'Asia centrale), nasce in una società segnata da un passato di ex colonia, si esprime nella lingua di quello che, per più di un secolo, è stato un oppressore coloniale, seppur con tutte le particolarità date dalla base ideologica della colonizzazione sovietica. Oltre a queste innegabili caratteristiche si possono riconoscere nella poesia dei

⁵⁵⁷ S. Albertazzi, *Lo sguardo dell'Altro*, op. cit., p. 104.

⁵⁵⁸ R. S. Patke, *Postcolonial Poetry in English*, op. cit., p. 6.

⁵⁵⁹ G. Imposti, *Post-Colonial Theory...*, op. cit., in: S. Albertazzi, D. Possamai (edited by), *Postmodernism and Postcolonialism*, op. cit., pp. 46-47.

poeti russofoni uzbeki alcuni elementi comuni alla produzione di altre ex colonie.

Un primo livello al quale emerge il carattere postcoloniale della poesia della Taškola è quello tematico: è tipico di molta produzione postcoloniale l'insistito ritorno alle memorie dell'infanzia. Quest'ultimo referente è particolarmente rilevante per quelle culture che si sviluppano lontano dalla madrepatria, in esilio o in comunità diasporiche, e sono strettamente legate ad un'idea dell'infanzia come culla dell'identità. Afferma R. Patke che “In more positive terms, the migrant writer drew upon memories of childhood, or on ancestral communal memories, as a source of abiding inspiration in his new homeland”⁵⁶⁰. Immagini legate all'infanzia, come già visto, sono comuni nelle opere dei poeti della Taškentskaja Poetičeskaja Škola, seppur varie nelle loro espressioni, e spesso appaiono sotto forma di ricordi, strettamente legati al paesaggio e ai dettagli della vita nel paese d'origine⁵⁶¹. Ed è proprio questo un altro elemento che riveste un ruolo importante nella produzione postcoloniale: il localismo e l'attenzione per i dettagli. Questa caratteristica, non necessariamente accompagnata da una tendenza descrittiva in poesia (al contrario come abbiamo visto essa è ben più evocativa che descrittiva), si può riscontrare sia nell'opera della Scuola di Fergana, sia in quella della Scuola di Taškent, seppure con due soggetti diversi: da un lato il paesaggio della valle di Fergana, dall'altro lo scenario della città di Taškent. Questa attenzione per i dettagli non sconfina mai in un banale orientalismo⁵⁶², ma sostanzialmente risponde alla volontà di fondere

⁵⁶⁰R. S. Patke, *Postcolonial Poetry in English*, op. cit., p. 175.

⁵⁶¹ Si pensi, per fornire un esempio ulteriore di questa tendenza, a *Поэма двора* di V. Muratchanov («Новая Юность», №6 (51), 2001, pp. 25-26).

⁵⁶² Sandžar Janyšev lamenta questa tendenza proprio in relazione all'opera dei classici russi che hanno vissuto l'Asia Centrale come un luogo esotico di avventura o interesse culturale, ma non sono mai stati in grado di conoscerla veramente:

Разумеется, попытки литературно обжить данную часть Империи предпринимались и “пришлецами” — на протяжении всей советской истории ее колонизации. Есенин, Волошин, Ахматова, Луговской, Илья Ильф, Леонид Соловьев, Сигизмунд Кржижановский... Все они приезжали сюда — кто вынужденно, в эвакуацию, а кто, пусть ненадолго, — дабы утолить подчас вполне искреннее ориенталистическое любопытство, желание заглянуть в лицо “Азии плосколицей”. Они оставили свидетельства этой своей исследовательской любви. (С. Янышев, *Малый шелковый путь русской поэзии*, «Арион» 2005, №2, p. 28.)

Un simile atteggiamento nei confronti della cultura del colonizzatore è tipico della produzione postcoloniale, e nel testo citato viene accompagnato dalla rivendicazione di una maggiore autonomia per la letteratura russofona uzbeka e per la sua specificità che le due scuole, di Fergana e di Taškent, hanno dimostrato.

le proprie radici culturali russe con il background cittadino che ha segnato l'immaginario del poeta e ne ha condizionato l'identità. Afferma Patke, sempre in relazione alla poesia postcoloniale in lingua inglese e alle sue tendenze:

Colonial poets applied themselves to the challenge of representing new realities, at first in borrowed idioms, but as old forms and conventions proved incongruous in the face of new physical realities, poetry registered a sense of place as an affirmation of living in the here and now.⁵⁶³

Aggiunge Patke che questi autori sono dotati di un "sharp eye for detail"⁵⁶⁴, affermazione che si può estendere anche agli autori della Taškola, anche se l'attenzione per i dettagli è strettamente connessa con l'ispirazione del singolo poeta. Essa è peraltro legata ad un'altra condizione peculiare della vita dell'autore postcoloniale, il viaggio e il senso di "dislocazione" che accompagna la necessità di spostarsi che questi autori sentono:

Beyond their historical and cultural differences, place, displacement, and a pervasive concern with the myth of identity and authenticity are a feature common to all post-colonial literatures in English.⁵⁶⁵

Come puntualizza R. Patke, gli scrittori postcoloniali vivono il viaggio, che è anche viaggio letterario, verso un centro metropolitano come un riconoscimento culturale, o come simbolo di una ricerca costante di identità⁵⁶⁶. Patke parla di "reverse colonization"⁵⁶⁷: i poeti nati e formati nella colonia, ma nella lingua del colonizzatore, sentono il bisogno di migrare nel centro di potere coloniale (la Russia europea, nel caso della Taškola), di colonizzare a loro volta il colonizzatore, poiché questo è l'unico modo per definirsi come poeti; tale istanza, per giunta, risponde ad una tendenza tipica del mondo moderno, poiché "postcolonial poetry bears witness to the

⁵⁶³ R. S. Patke, *Postcolonial Poetry in English*, op. cit., p. 8.

⁵⁶⁴ Ivi.

⁵⁶⁵ B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *The Empire Writes Back*, op. cit., p. 9.

⁵⁶⁶ R. S. Patke, *Postcolonial Poetry in English*, op. cit., p. 207.

⁵⁶⁷ Ivi, p. 174.

nomadic dimension of contemporary existence”⁵⁶⁸. Questa condizione sembra strettamente collegata alla perdita di referenti culturali avvenuta con il crollo dell’impero coloniale. G. Imposti afferma che con la decolonizzazione, almeno quella amministrativa, “non Russian Russophone writers have lost their ground and their public, so they can no longer «write back to the Empire»”⁵⁶⁹. Colonizzare l’impero, approdare ad un centro metropolitano che si possa interpretare come centro di potere, autorità, è dunque una strategia per recuperare quei referenti culturali persi con la decolonizzazione.

Queste culture in viaggio sono in qualche modo culture tradotte, trasportate in un nuovo ambito culturale. In quanto tali, incorrono in pericoli dati da incapacità di adattamento o di comprensione. Per chi, come i poeti postcoloniali, è abituato a vivere in una condizione di pluralismo culturale, il problema posto dalla comunicazione tra queste varie culture è fondamentale. Non a caso questo tema emerge spesso sia nella critica postcoloniale europea, sia nelle opere degli autori postcoloniali, non ultimi gli autori della Scuola di Taškent. Afferma Patke:

For the migrant poet, displacement and relocation acquire the literal and figurative dimension of translation. The poet invokes, elegizes, or commemorates the places and languages left behind from the perspective of the place and language to which migration has occurred, as part of the manifold consequence of linguistic colonialism and postcolonial mobility.⁵⁷⁰

Molti critici postcoloniali si scontrano con il problema di tradurre la lingua delle ex colonie in una lingua europea, problema che non coinvolge soltanto l’aspetto linguistico, ma anche il dialogo culturale. Se colleghiamo questa specifica esigenza della produzione postcoloniale e della sua diffusione all’importanza del concetto stesso di “traduzione” per queste culture (si pensi al concetto di “culture tradotte” di Rushdie) è estremamente

⁵⁶⁸ Ivi, p. 12. I. Kukulin (Confronta: Кукулин И., *Фотография внутренностей кофейной чашки*, НЛЮ, №54, 2002, pp. 262-282) nell’affrontare questa tematica in relazione alla scuola di Fergana, sottolinea l’importanza del fatto che si tratta di un movimento dalla periferia al centro, e non viceversa.

⁵⁶⁹ G. Imposti, *Post-Colonial Theory...*, op. cit., in: S. Albertazzi, D. Possamai (edited by), *Postmodernism and Postcolonialism*, op. cit., p.48.

⁵⁷⁰ R. S. Patke, *Postcolonial Poetry in English*, op. cit., p. 228.

interessante il grado di attenzione dedicato dai poeti della Taškola ai problemi relativi alla traduzione, nella fattispecie quella dall'uzbeko al russo, che si esprime pienamente nel progetto conclusivo della scuola, l'antologia bilingue *Anor-Granat*.

Questo particolare riguardo per la corretta interpretazione e resa in traduzione di una lingua altra dalla propria, ma con la propria formazione legata da uno strettissimo vincolo, è da mettere in relazione a quell'atteggiamento tipico della società postcoloniale che S. Albertazzi definisce "eteroglossia", ovvero "il rifiuto programmatico dell'orgoglio monolingue, apertura ai fermenti innovativi della propria lingua e disponibilità a porsi in relazione con tutte le lingue del mondo"⁵⁷¹. È questa stessa attenzione verso altre culture che porta i poeti russofoni uzbeki a cercare referenti culturali altrove, ben oltre il canone letterario russo, che pure essi conoscono.

Tale sincretismo risponde ad una tendenza che è propria delle società postcoloniali. In questo crogiuolo di diverse culture, infatti, lo scrittore postcoloniale riconosce la propria identità, il proprio far parte del mondo contemporaneo, poiché, per l'appunto, "il caos postcoloniale rappresenta le infinite possibilità del mondo contemporaneo"⁵⁷². D'altro canto, però, in questo senso gli autori della Scuola di Taškent si accostano anche ad una tendenza tipica della poesia russa degli ultimi decenni. Ne parla I. Kukulin, analizzando l'opera del gruppo di Fergana:

Необходимой частью и новым сюжетом в поэзии 90-х – в особенности в поэзии «поколений 90-х» – стало самосознание открытого меньшинства и открытого пограничья. [...]

«Открытое пограничье» – новый тип отношения к инокультурным событиям, к собственному опыту и к существованию «я» во времени.⁵⁷³

D. Kuz'min, nel descrivere gli eventi del Festival della poesia svoltosi a Mosca nel 2003, dedica la propria attenzione ad una manifestazione che ha

⁵⁷¹ S. Albertazzi, *Lo sguardo dell'Altro*, op. cit., p. 156.

⁵⁷² Ivi.

⁵⁷³ И. Кукулин, *Фотография внутренностей кофейной чашки*, op. cit., p. 262.

unito esponenti della Ferganskaja Škola e poeti lettoni guidati da S. Timofeevič. Nel tirare le somme di questo evento Kuz'min afferma che “русский язык используется ее представителями – среди которых ведущую роль играют этнические узбеки – как язык межкультурного взаимодействия, terra nullius, на которой разворачивается диалог восточного менталитета и западной просодии”⁵⁷⁴. La scelta di rappresentare una cultura che, essendo nata nella colonia, è di per sé espressione di una dialogo tra culture e mondi diversi, è programmatica nella stessa creazione di *MŠP*, ed è in parte dovuta alla natura stessa delle opere che i più dotati tra i poeti della Taškola compongono e che a detta di Janyšev nascono dal “духовное полукровство”⁵⁷⁵ che definisce la loro identità. L'attenzione nei confronti di una cultura altra rispetto alla propria è in perfetto accordo con la tendenza, tipica delle ex colonie, alla riscoperta del passato precoloniale come fattore per definire una nuova identità libera da quella imposta dal colonizzatore. Come già accennato, in Uzbekistan questo processo avviene sotto stretto controllo da parte dello stato, uno stato con uno spiccato carattere autoritario; al di là della retorica politica però, non mancano forme di spontaneo recupero della tradizione sia letteraria, sia religiosa. Ne è un esempio la rinnovata attrazione per le scuole coraniche, il numero sempre crescente di studenti che si dedicano all'apprendimento dell'arabo, l'interesse per il sufismo. E tutto ciò torna nell'opera di molti autori uzbeki, sia di coloro che scrivono nella lingua nazionale, sia degli autori russofoni. Tra questi ultimi alcuni manifestano uno spiccato interesse anche per le forme poetiche tipiche della produzione tradizionale centroasiatica, ne mutuano stili e ritmi, e adottano un immaginario comune.

⁵⁷⁴ Д. Кузьмин, *На сквозняке многочисленных языков*, НЛО, №65, 2004, p.317.

⁵⁷⁵ С. Янышев, *Анор-Гранат*, op. cit., p.19. In un articolo di alcuni anni precedente Janyšev afferma: Несколько лет назад в “Арионе” на правах манифеста была опубликована небольшая статья, подписанная мной и двумя моими коллегами — ташкентскими поэтами Вадимом Муратхановым и Сухбатом Афлатуни. В ней мы, в частности, говорили о сложившемся в ходе XX столетия на окраинах русской империи “укладе, обусловившем плодотворный деспотизм русского языка как языка науки и культуры”. А также о появлении в результате смешанных браков этнической общности “полукровок”, удостоившихся самими обстоятельствами своего рождения на стыке языков, народов и вер такого наследства, какое “старшему брату” и не снилось. Впрочем, нынешний разговор — не столько об этническом, сколько о *духовном* “полукровстве”, явленном в поэзии на всех мыслимых уровнях, в том числе языковом. (С. Янышев, *Малый шелковый путь русской поэзии*, «Арион» №2, 2005, p. 27.)

Non è un caso se anche nella poesia russofona emergono accenni al sufismo e trapela l'interesse per questa corrente spirituale e se questi poeti, nei testi di critica letteraria, si concentrano sull'analisi di questo tema e sulla sua presenza nella letteratura uzbeka contemporanea, oltre ad analizzare la riscoperta della tradizione ad opera dei poeti uzbeki. S. Janyšev sostiene che “каждый поэт в Центральной Азии с этим искусством хорошо знаком, и на подсознательном уровне Традиция продолжает «работать»”⁵⁷⁶. Anche E. Abdullaev, nell'analizzare i molteplici riflessi del mondo centroasiatico nella poesia russa, afferma che un primo livello più superficiale, è “отражение местных языковых, культурных, топографических и религиозных реалий”⁵⁷⁷.

I riflessi linguistici non sono un fattore secondario nella produzione del panorama letterario postcoloniale. La presenza di realia appartenenti alla lingua locale, infatti, è una delle più evidenti manifestazioni di quel processo di ibridazione che caratterizza le lingue europee trasportate nella colonia, processo evidente anche nella formazione di neologismi:

La lingua dello scrittore postcoloniale non è più l'inglese, il francese, lo spagnolo, il portoghese: è una lingua altra, che ha strutture sue proprie e un suo vocabolario per esprimere una realtà che l'occidente non ha parole per descrivere.⁵⁷⁸

Una delle principali affezioni dello scrittore postcoloniale è quella di possedere un medium linguistico estraneo alla realtà da lui vissuta, uno strumento che risulta abbondare di possibilità descrittive per situazioni inverosimili nella colonia, ma che non è in grado di dare un nome ai dettagli della vita coloniale. Dettagli che il poeta preferisce lasciare nella loro forma locale, l'unica che è a loro propria. I poeti della Taškola vanno oltre questa tendenza, utilizzando, come già evidenziato, realia ed espressioni uzbeke anche in presenza di equivalenti russi⁵⁷⁹. Ma laddove questo limite sembra

⁵⁷⁶ Ivi, p. 10.

⁵⁷⁷ E. Абдуллаев, *Современная русская литература Средней Азии: случай многослойного отражения*, op. cit., p. 323.

⁵⁷⁸ S. Albertazzi, *Lo sguardo dell'Altro*, op. cit., p. 105.

⁵⁷⁹ Le scelte linguistiche della Taškola rispondono al naturale “orecchio” del poeta per la lingua; l'autore sceglie in base ad un principio “euritmico”, sceglie le parole, le espressioni, il ritmo che permettono ai suoi versi di muoversi in armonia con la realtà che esprimono, senza forzare un termine russo, seppur esistente, al posto di una parola uzbeka che,

segnare negativamente l'atteggiamento dei letterati di alcune colonie, delineando una sorta di alienazione linguistica, il poeta russofono uzbeko non avverte questa condizione né come un deficit, né come un'imposizione. Come già evidenziato la scelta di inserire termini uzbeki anche dove il russo presenta una variante possibile (anche se in alcuni casi non usuale nel russo standard) è frequente perché sentita come più naturale. Sembra che questi scrittori non avvertano quella condizione che R. Patke considera come preponderante tra gli autori postcoloniali e che un verso di R. Filip esemplifica con chiarezza: “Lingua madre in mente, lingua adottiva in bocca. / Voi eravate il Commonwealth, io sono la comune perdita”⁵⁸⁰. Sottolineano Ashcroft, Griffiths e Tiffin che nella scrittura postcoloniale è molto forte la sensazione di una “interdependence of language and identity – you are the way you speak”⁵⁸¹, e un fenomeno di alienazione linguistica si manifesta in forma ancora più forte laddove prima della colonizzazione vi era una cultura stabile ed evoluta⁵⁸². Ad accompagnare questo senso di alienazione è un uso programmatico della lingua che si presenta in varie forme, che Patke descrive nel dettaglio analizzando la poesia delle ex colonie britanniche. Da un lato alcuni poeti rivendicano una preminenza

nella mente dell'autore, incarna esattamente il concetto che egli vuole esprimere. Si tratta di una sorta di creolizzazione della lingua, per usare un termine familiare alla critica postcoloniale; E. Abdullaev lo considera un ulteriore livello di riflessione della realtà centroasiatica nella poesia russofona uzbeka, e utilizza la definizione di A. Nevzorov che parla di “pidgin-russian” (пиджин-рашен) come del risultato della progressiva sparizione della lingua russa dalla vita dei paesi dell'ex URSS a partire dal 1991, quando essa inizia ad essere limitata alla vita politica del singolo stato. Giustamente, a mio avviso, Abdullaev fa notare che “трансформация русского языка в Узбекистане происходила и до 1990-х” (E. Абдуллаев, *Современная русская литература Средней Азии: случай многослойного отражения*, op. cit., p. 325.).

Giovanna Moracci, in un recente articolo che propone anche una breve analisi del testo di Abdullaev (“una valutazione pacata, approfondita e di alto profilo” della situazione dell'Uzbekistan post-sovietico) afferma, in relazione all'attività della Taškola: “La cultura uzbeka, malgrado gli sforzi di evitare qualsiasi «colorito orientale», compare inevitabilmente nei testi attraverso i realia, mentre nella forma poetica la tradizione russa classica sillabotonica prevale nettamente su quella arabo-persiana. Sul piano linguistico l'obiettivo degli autori è di coltivare la lingua letteraria russa su cui si sono formati anche se, di fronte al curioso e dilagante fenomeno del «pidgin-Russian» in Uzbekistan come in tutta l'area centro-asiatica, si assiste alla mimesi letteraria di questo uso linguistico nella prosa satirica. Considerati complessivamente si tratta di fenomeni culturali intrecciati, cresciuti in una condizione di osmosi e non riconducibili semplicemente all'influenza di una cultura «maggiore» su una «periferica». Quanto detto giustifica davvero la scelta del titolo dell'articolo citato (*Sovremennaja russkaja literatura Srednej Azii*), in cui il caso genitivo stabilisce un legame intrinseco fra la letteratura russa e l'Asia Centrale, più di quanto non sia in potere di un locativo.” (G. Moracci; *Recenti contributi per una prospettiva di studio comparato della letteratura russa*, in: R. De Giorgi, S. Garzonio, G. Ziffer (a cura di), *Gli studi slavistica in Italia oggi*, Forum, Udine, 2007, pp. 106-107)

⁵⁸⁰ R. Filip, *The Mighty Buck, the Immigrant Fuck, and the Melting Pot Luck*, citato in: S. Albertazzi, *Lo sguardo dell'Altro*, op. cit., p. 134.

⁵⁸¹ B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *The Empire Writes Back*, op. cit., p. 54.

⁵⁸² Ivi, p. 10.

della lingua nazionale, rifiutando l'idioma acquisito, anche qualora esso costituisca la loro lingua di formazione letteraria, partendo dal presupposto che una letteratura decolonizzata non si possa sviluppare nella lingua dell'oppressore⁵⁸³. In altri casi essi sviluppano una forma di pidgin, spesso artificiale, allo scopo programmatico di rivendicare un'autonomia linguistica⁵⁸⁴.

Nonostante si noti l'assenza nella produzione degli autori della Taškola di quel rapporto conflittuale con la lingua del colonizzatore che è un tratto caratterizzante della produzione delle ex colonie, l'uso stesso dei realia uzbeki, anche se non enfatizzato, presuppone l'inadeguatezza, seppure affrontata da questi autori in modo positivo, della lingua di espressione artistica, il russo, nel rappresentare il mondo che circonda il poeta. Inoltre alcune liriche dei taškol'niki dimostrano che un'elaborazione di questa problematica è avvenuta anche in questi autori. Una sezione della lirica di Aflatuni esprime chiaramente il senso di perdita avvertito dalla lenta scomparsa della lingua madre del poeta dalla sua città:

*не знаю куда исчез
язык на котором я рос
язык на котором я есть
язык на котором я — весь
с которым теперь — врозь*

*наверно исчез туда
где в лужах сладка вода
и синяя борода
у лужного есть царя
где вся наша махалля
отражается без труда*

угадывается на дне

⁵⁸³ R. S. Patke, *Postcolonial Poetry in English*, op. cit., p. 20.

⁵⁸⁴ Un simile esempio, riportato da Patke nel suo testo, è quello del movimento scozzese "Lallans". Nell'esaminare questo caso si deve tuttavia non dimenticare che tale esperimento è elaborato in una società nella quale le lingue locali sono di utilizzo estremamente ristretto, al limite dell'estinzione, il che accentua la valenza politica, o per meglio dire ideologica, di tale produzione.

*затопленный алфавит
он сигнализирует мне
что бок у него пробит
и на погоду болит*

*мой маленький русский язык
с горчинкой чужих языков*

я снаряжу батискаф

я вызволю из воды⁵⁸⁵

Anche Sandžar Janyšev esprime in alcune liriche la tensione tipica dell'autore postcoloniale, per il quale la lingua del colonizzatore, acquisita come lingua madre, va lentamente scomparendo dal paese natale, facendo 'sì che il poeta si senta estraneo nella propria patria d'origine:

*Мой слог, мой голос, воспалённый
язык — последний мой причал!
Родных наречий отлучённый,
внимаю собственным речам...*

*Тот свет, который населён был
мною, словно шорохом сквозняк, —
так будто выпавшая пломба,
теперь отделен от меня.*

*И боль, что медная кольчуга,
уже не давит сердце мне,
обвивши тело, словно чудо,
разлитое по всей земле.*

⁵⁸⁵ С. Афлатуни, *Экскурсия по махалле*, «Интерпoeзия», №2, 2008; <http://magazines.russ.ru/interpoezia/2008/2/af8.html>. Non a caso la lirica nella quale è inserita questa lamentazione per la perdita del russo è dedicata alla *machallja*, la parte uzbeka del quartiere, con la quale il poeta aveva tanta familiarità, e bene esprime l'interconnessione tra le due culture, russa e uzbeka, tipica delle famiglie miste.

И чем ты дальше, тем разменней
твои стихийные черты...
Но застрахована от тленья
душа, и в той же мере — ты.

...А нить, что связывала прежде
мой сон с пучком твоей зари,
теперь на чьей-нибудь одежде,
как волос в лампочке, горит.⁵⁸⁶

Negli autori delle ex colonie questo atteggiamento conflittuale si accompagna al un complesso di colpa: essi si sentono colpevoli nei confronti della loro stessa cultura originaria per il fatto di utilizzare la lingua del colonizzatore, ed al contempo sono consapevoli che l'aver acquisito questo medium linguistico per la propria espressione artistica li rende "estranei" sia nella colonia, sia nella nazione europea colonizzatrice, che non è disposta ad accettarli e della quale faticano ad accettare il canone letterario. Tale attrito non sembra affliggere i taškol'niki, che pur consapevoli delle difficoltà che la loro condizione peculiare comporta, si mostrano maggiormente interessati alle potenzialità espressive delle due lingue. Ciò che cattura la loro attenzione è l'ampliamento del bagaglio lessicale e la conseguente capacità comunicativa dei loro versi. Ciò è vero soprattutto per Janyšev, che, tra i taškol'niki è di certo colui che più subisce il fascino della sperimentazione linguistica. Egli scrive:

Мне бы легкости взять для восхода —
Не у бабочки и самолета,
Не в листве выходного дня,
А в твоём основанье, Природа,
В темном царстве, где нет огня,
Где ни воздуха, ни меня...
Только тут и простор для веры —

⁵⁸⁶ С. Янышев, *Отлученный*, «Знамя», №11, 2000, р. 25.

Я хочу быть понятым верно —
Только тут и гнездится бог-
Экстраверт: между мной и прошлым,
Сном и памятью, меньшим — большим,
Кем угодно — самим собой.
Я хочу быть понятым. Точка. [...] ⁵⁸⁷

In un altro aspetto le creazioni della poesia russofona uzbeka appaiono nettamente anomale rispetto al contesto tipico della produzione postcoloniale. Risultano infatti estremamente scarsi nella poesia dei taškol'niki i riferimenti alla vita politica, e soprattutto manca qualunque recriminazione nei confronti del potere coloniale. Questo si spiega da un lato con la loro identità ibrida, in bilico tra le due nazioni, dall'altro con l'atteggiamento sostanzialmente positivo nei confronti del governo russo del quale si è già detto. I taškol'niki non sono tuttavia ciechi di fronte alla complessa realtà sociopolitica che caratterizza l'Asia centrale dopo il crollo dell'URSS, e mostrano sensibilità nei confronti della realtà, a volte drammatica, vissuta da questi territori. Si è visto un esempio di questa attenzione nella lirica *Рустам; деревья* di Suchbat Aflatuni, ma la si ritrova anche in *После взрывов* ⁵⁸⁸, dello stesso autore, mentre, nelle opere degli altri due autori della Scuola di Taškent, sono prevalentemente gli articoli ed i saggi ad esprimere questa sensibilità. Vadim Muratchanov, in particolare, dedica la propria attenzione alle problematiche sociali che toccano l'esperienza quotidiana del russo che vive nella Asia postsovietica, e che si sente, all'improvviso, un ospite in casa propria:

Гости поневоле

Русских не гонят. Не мажут дегтем калитки, не бьют стекла. Им только вежливо и по-восточному тонко дают понять, что они здесь чужие, что это не их земля, всегда была не их, а они, несмотря на относительную многочисленность и остатки иллюзий, — не более чем загостившиеся здесь

⁵⁸⁷ С. Янышев, *Любому языку*, «Дружба народов», № 8, 2008, p. 78.

⁵⁸⁸ С. Афлатуни, *Незрячие зёрна кунжута*, «Знамя», №9, 2004, <http://magazines.russ.ru/znamia/2004/9/aflat9.html>.

иноземцы, независимо оттого, кто где родился и вырос. В их компании никто не стесняется говорить по-узбекски — молодые местные, недавно приехавшие из кишлачной глубинки, и не владеют уже никаким иным языком. Жизнь новых республик проходит сквозь русских, не замечая их и не задевая, и они заживо превращаются в тени, иногда не успевая осознать происходящее.

Впрочем, на первых порах русские еще нуждались в том, чтобы кто-то объяснил им их новый статус. Помню, как во время моего студенчества в начале 90-х на одной “разборке” полный и уверенный в себе второкурсник коренной национальности открывал мне глаза на то, что я в Узбекистане — гость и должен вести себя здесь тихо и осмотрительно, для моей же пользы. Называл он меня при этом “Васек”: еще с советских времен в устах узбека это — универсальное прозвище для любого незнакомого русского в Узбекистане, так же как Фриц — для немца и Ара или Хачик — для армянина.⁵⁸⁹

Ma Muratchanov è consapevole anche delle difficoltà che il russo originario dell'Asia centrale, “полукровец”, è costretto ad affrontare una volta approdato in una Russia che sempre più manifesta tendenze xenofobe e razziste⁵⁹⁰ e mostra anche una particolare attenzione per gli altri popoli minoritari dell'ex Unione Sovietica⁵⁹¹, che si accorda con la sensibilità tipica degli autori postcoloniali.

III

Il rapporto con il canone letterario è un tema importante per il letterato postcoloniale, poiché è in questo suo definirsi in relazione con la madrepatria che lo ha dotato di una lingua e di un bagaglio letterario ad essa relativo, che il poeta chiarisce la sua identità. L'autore postcoloniale, una volta appropriatosi della lingua, apprende anche il canone letterario, la tradizione culturale della metropoli, ma la rielabora in modo indipendente,

⁵⁸⁹ В. Муратханов, *Первородный грех колониста*, «Дружба народов», №8, 2005, pp. 164-165.

⁵⁹⁰ Confronta: В. Муратханов, *Записки змея*, «Дружба народов», №8, 2007, pp. 173-176.

⁵⁹¹ Confronta: В. Муратханов, *О языках в спящем государстве*, «Октябрь», №8, 2008, pp. 187-189. L'analisi di Muratchanov nel presente articolo prende avvio dalla lettura del testo di Y. Sleskine, *Arctic mirrors. Russia and the small people of the North* (Cornell University Press, Ithaca and London, 1997), dimostrando così da parte dell'autore un interesse per la colonizzazione russa che esula dai confini della natia Asia centrale.

quasi a rimarcare la propria distanza da quel modello. Sono tipici della produzione letteraria postcoloniale il pastiche e la parodia. Frequenti sono le rielaborazioni di temi o di modelli letterari specifici, tra i quali restano emblematici quelli operati sul *Robinson Crusoe* di Defoe e *La tempesta* di Shakespeare⁵⁹². Sono opere che con ironia rielaborano criticamente un modello importato alla ricerca di un canone proprio. Dall'altro lato esiste un'altra possibile modalità di intervento: la ricerca di un modello letterario autoctono, che non abbia debiti con la letteratura del colonizzatore e permetta all'autore postcoloniale di sviluppare un prodotto letterario indipendente, tendenza che si manifesta soprattutto nelle ex colonie africane. Tutto ciò non sembra avvenire in Uzbekistan: la conoscenza della letteratura russa è, invero, molto approfondita, e ciò comporta necessariamente un confronto con il canone letterario e il bagaglio culturale nel quale la loro lingua madre si è sviluppata, ma negli autori della Taškola è forte anche il legame con la tradizione locale, che sembra svilupparsi artisticamente prima ad un livello quasi inconscio e solo poi con consapevolezza. Non si ritrovano esempi di parodia di genere, ma piuttosto di libere commistioni, un approccio scevro di preconcetti nei confronti dei possibili modelli che spesso vengono mescolati e si integrano. Nel rapporto con il canone il sincretismo tipico di questi poeti è fortissimo. Oltre alla letteratura russa e, più limitatamente, ciagataica, essi sentono l'influsso della cultura europea e statunitense, in particolare della letteratura anglofona, nonché di quella giapponese, soprattutto nel caso specifico di Aflatuni. La tendenza di molti poeti russi in Uzbekistan, coloro che sentono meno fortemente il legame con il territorio e le sue tradizioni e che si sentono maggiormente a disagio con il progressivo indebolirsi della lingua russa, è quella di rifugiarsi in un sistema di valori puramente russo. L'atteggiamento

⁵⁹² La commedia shakespeariana è da molti considerata capostipite del testo coloniale, e in quanto tale rielaborata criticamente negli anni Sessanta in opere come *The Pleasures of Exile* di G. Lamming (1960). La più significativa delle rielaborazioni del *Robinson Crusoe* di Defoe invece è *Foe* del sudafricano J.M. Coetzee (1985). Per una più approfondita analisi sulla libera riscrittura, spesso critica e parodistica, del canone letterario, e nello specifico di queste opere rimando a: S. Albertazzi, *Lo sguardo dell'Altro*, op. cit., pp. 120-121; e anche: S. Bassi, A. Sirotti, *Gli studi postcoloniali*, op. cit., pp. 159-170.

dei poeti della Scuola di Taškent, espresso da uno dei suoi fondatori, è molto più aperto a differenti tradizioni:

Сегодня русские поэты в Узбекистане очень часто напоминают (перефразируя известную идиому) «Иванов, помнящих родство». Они повернуты в сторону России, они обращены к ее Великой Поэтической Традиции, В лучшем случае, ограниченной Серебрянным веком русской поэзии; в худшем – ее, поэзии, советским подценсурным веком. Они законсервированы в ней до Иных Времен, когда их стихи вновь окажутся востребованными для бывших сограждан-соплеменников.

При этом, подлинное богатство – рядом. Оно под ногами, оно разлито в воздухе, как шашлычный дух над ташкентскими улицами. Оно – в традиции гораздо более древней, гораздо более сложной и насыщенной. Неизбежность *этой* традиции предрешена самой историей. Нужно лишь протянуть руку да распахнуть пошире уши.

Узбекская пословица учит: ближний саман лучше дальних семян.⁵⁹³

Janyšev non è tuttavia l'unico ad esprimere una simile consapevolezza. Anche Abdullaev vede un importante elemento di influenza sulla poesia russa dell'Uzbekistan contemporaneo nella tradizione letteraria locale, o meglio ancora, nella commistione di due tradizioni poetiche che si integrano e si completano: il metro sillabotonico russo da una parte, e la lirica arabo-persiana dall'altra. La fusione di questi influssi è, secondo l'autore, pienamente visibile nell'almanacco *Malyj Šelkovyj Put'*.

Ed è proprio Abdullaev che fa luce su un'altra preferenza dei poeti russofoni uzbeki: la predilezione per il verso libero, scelta che si rivela in perfetto accordo con la tendenza della poesia postcoloniale. Afferma infatti R. Patke che “though stanzaic and metred verse is written in all the former colonies, postcolonial poets also show a marked preference for free verse”⁵⁹⁴. La scelta, evidenziata anche da altri autori della Taškola nelle loro produzioni critiche, e operata anche dagli autori della Scuola di Fergana, è spiegata da

⁵⁹³ С. Янышев, *Анор-Гранат*, op. cit., pp.21-22.

⁵⁹⁴ R. S. Patke, *Postcolonial Poetry in English*, op. cit., p. 6.

Abdullaev con l'impossibilità di adattarsi completamente da un lato al modello della poesia sillabotonica, e dall'altro al modello della tradizione letteraria uzbeka incarnato da A. Navoi.

IV

Resta un ultimo tema da affrontare, sollevato dai dati biografici degli autori appartenenti alla scuola di Fergana e Taškent: la scelta, compiuta da molti di loro, di abbandonare la patria d'origine per trasferirsi nella Russia europea, oppure in Israele, Canada, Stati Uniti, potrebbe indurre a parlare di poesia della diaspora. L'applicabilità di questo concetto, molto comune nella critica postcoloniale, che spesso si applica a movimenti di emigrazione dalla ex colonie verso la madrepatria, va valutata con attenzione. Ecco come S. Albertazzi definisce le comunità diasporiche:

Proprio in questa appartenenza simultanea a luoghi diversi, potremmo dire "multisituata" per riprendere un'espressione di Marcus (1998, pp. 79-104), risiede la specificità dei soggetti e delle comunità diasporiche: e chi vive in questa condizione "ibrida", conclude Hall, ha rinunciato ineluttabilmente al sogno o all'ambizione di riscoprire qualunque tipo di purezza culturale o di assolutismo etnico, diventando irrevocabilmente un soggetto "tradotto" (cfr. Hall 1992b).⁵⁹⁵

In quest'ottica la poesia degli autori russofoni uzbeki, in gran parte emigrati e residenti all'estero, si configura come una poesia diasporica, che, come sottolinea B. Ashcroft, rinuncia a qualunque definizione programmatica di identità, concetto che si dota di estrema fluidità, e apre l'orizzonte spaziale della poesia e la mente del lettore al quesito di cosa significhi "casa" nel mondo postcoloniale⁵⁹⁶; aggiunge Ashcroft che "this sense of home rests deeply in a sense of «imagined community» which now has nothing to do with nation, but with a shared sense of loss which becomes the constant horizon of one's practice of habitation. Home becomes defined by its

⁵⁹⁵ S. Albertazzi, *Lo sguardo dell'Altro*, op. cit., p. 141.

⁵⁹⁶ B. Ashcroft, *Post-colonial Transformation and Global Culture*, in: S. Albertazzi, D. Possamai (edited by) *Postmodernism and Postcolonialism*, op. cit., p. 27.

absense, by its situation as the focus of desire”⁵⁹⁷. Questo senso di perdita non è così marcato in tutti gli autori di origine uzbeka che abbiano sperimentato l’emigrazione, e tuttavia è percepibile in essi la consapevolezza che le condizioni che li hanno visti crescere come poeti e come scuola sono irripetibili, e che l’Uzbekistan post-sovietico è sempre meno una casa per il madrelingua russo. Sono emblematiche, a tal proposito, le parole di E. Abdullaev:

Это лишнии раз указывает на несопоставимость русской литературы эмиграции – и литературы резервации, которая оказывается уделом пишущих на русском литераторов из государств «ближнего зарубежья». Писатель эмиграции – рыба, занесенная течением из одного моря в другое; писатель резервации – рыба плавающая в мелком высыхающем озере, после того как само море отступило. Для Средней Азии метафора «отступившего моря» указывает не только на высыхающий Арал, так и на напоенный сибирскими реками, но и на «отступление», «обмеление» русского языка.⁵⁹⁸

Come puntualizza D. Kuz’min in relazione alla Scuola di Fergana, “культурная ситуация вызвавшая к жизни эту стратегию, исчезла, по-видимому, безвозвратно”⁵⁹⁹. Il futuro di questa poesia e degli autori che hanno dato vita alle due scuole è affidato all’emigrazione. Non è un caso se, come ricorda Kuz’min, Šamšad Abdullaev è stato inserito nella serie *Poezija Russkoj Diaspory*, edita da NLO e presentata al Festival della poesia di Mosca nel 2003.

Se dunque è vero che non siamo di fronte ad una diaspora che si organizza in forma di comunità coesa nel paese di approdo (questi poeti tendono infatti ad integrarsi nella nuova compagine poetica senza difficoltà), non possiamo negare che l’emigrazione dall’Uzbekistan dei poeti russofoni costituisca un elemento caratterizzante di questa comunità; il rapporto di questi giovani poeti con la nazione nella quale emigrano, tuttavia, è assai

⁵⁹⁷ Ivi, p. 30. Importantissima, come abbiamo visto, è l’immagine della casa nei poeti della Taškola. Essa è sempre legata al passato e alle figure familiari, si definisce spesso con caratteristiche tipiche delle dimore centroasiatiche e molto spesso, soprattutto nella poetica di Muratchanov, è distrutta o minacciata di distruzione.

⁵⁹⁸ E. Абдуллаев, *Современная русская литература Средней Азии: случай многослойного отражения*, op. cit., pp. 321-322.

⁵⁹⁹ Д. Кузьмин, *На сквозняке многочисленных языков*, op. cit., p.318.

peculiare, in parte a causa della particolarità della loro identità linguistica, che coincide con quella della nuova patria, in parte poiché queste nuove generazioni poetiche si caratterizzano per una estrema adattabilità alle nuove situazioni culturali, e per una spiccata volontà di partecipazione che le porta ad integrarsi perfettamente nella compagine letteraria che essi trovano in Russia. Essi infatti non tendono ad isolarsi e a qualificarsi come diaspora, ma si mescolano e collaborano attivamente con altri gruppi e movimenti del paese d'approdo.

Conclusioni

In definitiva, quella che abbiamo di fronte, quando ci occupiamo di poesia russofona dell'Uzbekistan contemporaneo, è una forma poetica che risente di una condizione postcoloniale e che di questa condizione presenta alcune caratteristiche, come la predilezione per il verso libero, l'attenzione per le radici culturali del paese nel quale si sviluppa, l'uso di un immaginario e di un linguaggio strettamente legati al territorio ed alla sua storia. Ma ha la particolarità di essere sorta in uno stato il cui carattere multietnico precede la colonizzazione ed è accentuato dalla dominazione sovietica. Molti di questi autori provengono da famiglie etnicamente miste, e sono dotati di una formazione preminentemente russa. Se a questo aggiungiamo la scarsa reazione antirussa della popolazione uzbeka e la sua basilare accettazione del retaggio storico e culturale sovietico, noteremo che della produzione postcoloniale, per come essa si sviluppa in molte ex colonie europee, mancano alcuni tratti, tra questi la politicizzazione del testo, particolarmente forte nel testo poetico, e della lingua, e una spiccata tendenza al nazionalismo. Con le altre culture postcoloniali essa però condivide un fattore di notevole interesse per lo studioso: la capacità di ridare vita alla lingua della madrepatria in modo naturale e dinamico che riflette lo spontaneo carattere multietnico che ancora permea le società decolonizzate e che è un tratto fondamentale di ogni società moderna aperta. Ma soprattutto i membri della Scuola Poetica di Taškent sono consapevoli della

propria condizione di ex soggetti coloniali, ed esprimono infine la volontà di inserirsi in un panorama letterario mondiale, senza perdere le proprie peculiarità, ma sforzandosi di conservarle e di darne testimonianza nelle opere a stampa e nei festival poetici. Afferma Sandžar Janyšev:

На мой взгляд, в Узбекистане в последние пятнадцать-двадцать лет, то есть, после распада Империи, нарождается новая литература. В своей публицистике, а также в манифесте «Ташкентской поэтической школы» мы говорим именно об этом: о «духовном полукровстве» узбекистанской поэзии, о роли Ташкента как культурного топоса в формировании этого полукровства, о его, Ташкента, особом воздухе — «питательном растворе», не теряющем своей насыщенности во все времена.

Единственное, что этому «раствору» сегодня не показано, — это изоляция, консервация, которая, как ни парадоксально, была благотворна в девяностые, ибо в те годы она играла роль «пробирки» для выращивания некоей «новой культуры». Теперь «культура» сформирована, и ей нужен «воздух», чтобы жить, обмен информацией, чтобы развиваться.

В качестве другого окраинного примера можно вспомнить великие литературы Латинской Америки: аргентинскую, колумбийскую, чилийскую. Всем ныне знаменитым представителям этих литератур (Маркесу, Кортасару, Борхесу, Неруде) приходилось надолго покидать родину, уезжать или эмигрировать в Европу; потом они возвращались или не возвращались, но до конца так и не ассимилировались — европейцами себя не считали, не чувствовали. Именно эта жизнь «на два дома» явилась катализатором для возникновения феномена, который позже окрестили «магическим реализмом», и сегодня мы имеем дело даже не с созвездием, а с целым «млечным путем», образовавшимся на задворках мировой литературы.

Так и мы, давно или недавно уехав, продолжаем мыслить себя «узбеками», «чучмеками», «маргиналами», и уже, скорее, частью мировой, нежели, собственно, русской литературы, которую мы, наряду с украинской, белорусской, израильской, американской, азербайджанской, казахстанской и

прочими литературами, продолжаем импортировать в родной Узбекистан —
посредством нашего Фестиваля.⁶⁰⁰

⁶⁰⁰ <http://www.tashpoetry.ru/press8.html>

Ташкентская поэтическая школа. Opere collettive:

Малый шелковый путь, выпуск I, Ташкент, 1999,
<http://www.litafisha.ru/periodica/?id=27&t=h>;

Малый шелковый путь, выпуск II, Издательство Руслана Элинина, Москва, 2001;

Малый шелковый путь, выпуск III, ЛИА Р.Элинина, Москва, 2002;

Малый шелковый путь, выпуск IV, Издательство «Фан» Академии наук Республики Узбекистан, Ташкент, 2003;

Малый шелковый путь, выпуск V, Издательство «Фан» Академии наук Республики Узбекистан, Ташкент, 2004;

Анор-Гранат, Издательство Руслана Элинина, Москва, 2009.

Internet:

“Ташкентская поэтическая школа” (www.tashkent.ferghana.ru).

“Ташкентского открытого фестиваля поэзии” (www.tashpoetry.ru).

www.mytashkent.uz

www.uzbereg.ru

Санджар Янышев

Volumi di lirica:

Червь, URBI: Литературный альманах. Выпуск 28 – СПб.: АОЗТ «Журнал "Звезда"», 2000.

Офорты Орфея, ЛИА Р.Элинина Москва, 2003.

Регулярный Сад, Изд.во Руслана Элинина, Москва, 2005.

Природа, Изд.во Руслана Элинина, Москва, 2007.

Стихотворения, Изд.во «Art House Media», Москва, 2010.

Pubblicazioni su rivista:

“Арион” (Москва):

2000, № 2, стр. 77-80: стихи;

2001, № 3, стр. 107-112: *О русской узбекской поэзии*, (manifesto della Taškentskaja Poetičeskaja Škola e liriche di В. Муратханов, С. Афлатуни, М. Книжник);

2004, № 1: стихи. <http://magazines.russ.ru/arion/2004/1/ian9.html>

2005, № 2, стр. 27-37: *Малый шелковый путь русской поэзии*.

2007, № 3, стр. 14-16: стихи.

«Дети Ра»:

2009, №12 (62): *Стихотворения разных лет*
<http://magazines.russ.ru/ra/2009/12/ia3.html>

“Дружба народов” (Москва):

2004, № 4, стр. 75-79: *Так не бывает*, стихи.

2005, № 8, стр. 214-217: *Проезжая дорога: статья о сборнике «Поэзия Золотой Орды»*.

2008, № 4, стр. 78-81: *Любому языку*, стихи.

“Звезда Востока” (Ташкент):

1991, № 10, стр.5-11: *Ностальгия по ностальгии*, стихи (publlicate con lo pseudonimo Абдурахимов).

“Знамя” (Москва):

1999, №1 , стр. 223- 225, *Аркадий Драгомощенко. Китайское солнце*.

2000, № 11, стр. 23-25, *Отлученный*, стихи.

“Интерпоэзия” (New York):

2006, № 4: «Кодир»: стихи разных лет
(<http://magazines.russ.ru/interpoezia/2006/4/ia10.html>).

2007, № 3: стихи из цикла «Страшные сказки»
(<http://magazines.russ.ru/interpoezia/2007/3/ia2.html>).

2009, № 1: *Поэзия и ее близнец: беседа Андрея Грицмана с Санджаром Янышевым*; <http://magazines.russ.ru/interpoezia/2009/1/be19.html>

“Новая Юность” (Москва):

2001, № 4 (49), стр. 168- 174: *Ось*, стихи;

2004, № 1 (64), стр.47-52: *Из разных родинок и просек*, стихи.

«Новый Берег»:

2009, №25: *Стихотворения* <http://magazines.russ.ru/bereg/2009/25/ia9.html>

“Октябрь” (Москва):

1998, № 12, стр. 26-27: стихи;

2001, № 5, стр. 53-58: *Три цвета* — стихи (плюс В. Муратханов и С. Афлатуни), предисловие — А. Найман;

2003, № 5: *Офорты Орфея*; <http://magazines.russ.ru/october/2003/5/ian.html>

2004, № 9, стр. 159-161: *Ветер с Карского моря* — стихи.

“TextOnly” (Москва, сетевой журнал):

2001 № 7: эссе “По поводу реальности”. *

«Литературное радио» (Москва):

«На смерть деревьев» в рубрике «Острота зрения»
(http://litradio.ru/ostrota_zrenija/sanzhar_janyshev.htm)

Almanacchi e antologie:

Черным по белом, Москва, 2002: стихи

Молодые поэты России (Антология фестиваля молодых поэтов “001”),
Москва, 2003: стихи.

Девять измерений (Антология новейшей русской поэзии), Москва, 2004:
стихи.

Персональная история, Москва, 2000 (выпуск 1): эссе “Боль Антонена Арто”.

Окрестности, Москва, 2000 (№ 4): стихи.

10/30. Стихи тридцатилетних, Москва, 2002: стихи.

Новые писатели России (Антология фонда СЭИП), Москва, 2003: стихи —
предисловие О. Ермолаевой.

Диапазон (Антология современной немецкой и русской поэзии), Москва, 2005:
стихи билингва.

Contemporary Russian Poetry An Anthology («Антология современной русской поэзии»), USA, Dalkey archive press, 2008: стихи билингва.]

Internet:

Blog in ЖЖ: sandj-art.livejournal.com *

www.lyrikline.org: подборка стихов на русском и немецком, авторское чтение (<http://www.lyrikline.org/index.php?id=162&L=1&author=sj00&show=Poems&Hash=dcf33c0108>) *

Журнал «Топос»: подборка «По направлению к красному» в «Библиотечке эгоиста» (под ред. Д. Бавильского) за 11.12.2002 (<http://topos.ru/article/694>). *

Радио «Свобода» — литературное приложение, выпуск 2: стихи из книги «Природа» (<http://www.svobodanews.ru/content/article/402959.html>). *

Евгений Абдуллаев (Сухбат Афлатуни)

Volumi di lirica:

Псалмы и наброски, Изд.во Р. Элининаб Москва, 2003;

Пейзаж с отрезанным ухом, Изд.во Р. Элинина, Москва, 2008.

+39, Изд.во «Искандер», Альма-Ата, 2011.

Romanzi:

Ташкентский роман, Изд.во «Амфора», С. Петербург, 2006.

Pubblicazioni su rivista:

«Арион» (Москва):

2003, №4, стр. 35: стихи

2004, №4, стр. 45-50: стихи

2004, №7, стр. 17-25: *Бобовые короли*

2005, №4, стр. 38-41: стихи

2007, №1, стр. 65-72: *Стилизация или многоязычие*

2009, №1: *Требуется ли классик?* <http://magazines.russ.ru/arion/2009/1/ab26.html>

2009, №3: *стихи* <http://magazines.russ.ru/arion/2009/3/af13.html>

2010, №2: *Поэзия действительности (I) Очерки о поэзии 2010-х*
<http://magazines.russ.ru/arion/2010/2/ab20.html>

2010, №3: *Поэзия действительности (II) Очерки о поэзии 2010-х*
<http://magazines.russ.ru/arion/2010/3/ab20.html>

2010, №4: *Конец Истории* <http://magazines.russ.ru/arion/2010/4/af4.html>

2011, №2: *Поэзия действительности (III) Очерки о поэзии 2010-х*
<http://magazines.russ.ru/arion/2011/2/ab18.html>

2011, №3: *Поэзия действительности (IV) Очерки о поэзии 2010-х*
<http://magazines.russ.ru/arion/2011/3/a20.html>

«Вопросы Литературы» (Москва):

2006, №3, стр.320-326: *Современная русская литература Средней Азии: случай многослойного отражения*

2009, №2: *Абсолютное стихотворение: Маленькая антология европейской поэзии*
<http://magazines.russ.ru/voplit/2009/2/ab23.html>

2009, №5: *Неволиебная гора* <http://magazines.russ.ru/voplit/2009/5/ab23.html>

«Дружба Народов» (Москва):

2005, №4, стр.189-191: *Как звучат лиди?*

2008, №1, сс. 200-202: *Читайте, выздоравливайте*

2008, №6, стр. 211-212: *Праздник невидимок*

2008, №8, стр. 193-200: *NAROD.RU*

2009, №7: *Тихий классик* <http://magazines.russ.ru/druzhba/2009/7/ab15.html>

2010, №1: *Падение Исмаила* <http://magazines.russ.ru/druzhba/2010/1/af3.html>

2010, №2: *Террор, война и...Новая гражданская лирика в поисках языка, темы и субъекта* <http://magazines.russ.ru/druzhba/2010/2/ab14.html>

«Звезда» (Москва):

2008, №12, стр.20-21: стихи

«Знамия» (Москва):

2004, №9: *Незрячие зерна кунжута* (стихи);
<http://magazines.russ.ru/znamia/2004/9/aflat9.html>

2009, №4: *По дороге в Египет* (стихи) <http://magazines.russ.ru/znamia/2009/4/af5.html>

«Интерпоэзия» (New York):

2005, №3: *Антология Ксантинпы* (стихотворения);

<http://magazines.russ.ru/interpoezia/2005/3/af7.html>

2007, №2: *Сонеты* (стихи); <http://magazines.russ.ru/interpoezia/2007/2/af9.html>

2008, №2: *Экскурсия по махалле* (стихи);

<http://magazines.russ.ru/interpoezia/2008/2/af8.html>

«Новая Юность» (Москва):

2002, №6(57), стр.188-196: стихи

2005, №2, стр. 188-196: *Псалмы и наброски* (стихи)

2005, №4 (73), стр.122-128: *Путешествие из – в* (поэма)

2010, №1 (94): *Рок чтения* http://magazines.russ.ru/nov_yun/2010/1/af7.html

2010, №3 (96): *Вечерный базар* http://magazines.russ.ru/nov_yun/2010/3/af3.html

«Новый мир» (Москва):

2009, №9: *Мавзолей стрекоз* http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2009/9/af7.html

2010, №7: *Экстенсивная литература 2000-х*

http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2010/7/ab15.html

2011, №4: *Книжная Полка Евгения Абдуллаева*

http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2011/4/kn12.html

«Октябрь» (Москва):

2011, №10: *Страна Ташкения, или Летняя прогулка вдоль канала*

<http://magazines.russ.ru/october/2011/10/ab7.html>

2011, №12: *Яблочная верность* <http://magazines.russ.ru/october/2011/12/ab14.html>

Вадим Муратханов:

Volumi di lirica:

До сумерек, Ижод Дунёси, Ташкент 2002;

Непослушная музыка, Жибек Жолы, Алматы, 2004;

Портреты, ЛИА Р. Элинина, Москва, 2005;

Ветвящееся лето, ЛИА Р. Элинина, Москва, 2007;

Испытание воды, “Воймега”, Москва 2010;

Pubblicazioni su rivista:

«Арион» (Москва):

2007, №4, стр.9-10: стихи

2011, №1: стихи <http://magazines.russ.ru/arion/2011/1/mu10.html>

«Дети Ра»:

2010, №8(70): *Июльский день* <http://magazines.russ.ru/ra/2010/8/mu17.html>

«Дружба народов» (Москва):

2000, №4, стр. 59-60: *Из цикла "Поэма прошлогоднего ветра"* (стихи)

2005, №6, стр. 208-211: *Воздушный лабиринт*

2005, №8, стр. 164-174: *Первородный грех колониста*

2006, №5, стр. 176-183: *Избранные места из переписки по поводу одной статьи*

2006, №10: *Долгие жизни в Самане* (рассказы);
<http://magazines.russ.ru/druzhba/2006/10/mu8.html>

2007, №8, стр. 173- 177: *Записки змеи*

2007, №11, стр.127-129: *В границах высыхающего моря* (стихи)

2008, №1, стр. 209-211: *Тонкие книги*

2008, №10: *Из цикла "География памяти"*;
<http://magazines.russ.ru/druzhba/2008/10/mu4.html>

2010, №11: *Промежуточный дом* <http://magazines.russ.ru/druzhba/2010/11/mu6.html>

«Звезда» (Москва):

2008, №12, стр. 32-33: стихи

«Звезда Востока» (Ташкент):

1996, №3, стр. 72-73: *Седьмое небо* (стихи)

1998, №2, стр. 15-16: *Зеленая ветка* (стихи)

2000, №2, стр. 3-5: *Забывтая песня* (стихи)

2001, №3-4, стр с. 3-5: стихи

2001, № 3-4, стр. 193-195: *Одиссея памяти*

«Знамия» (Москва):

2001, №2, стр. 223-224: *летопмсь частного*

«Интерпоэзия» (New York):

2006, №4: *Памити Шишкина* (стихи);

<http://magazines.russ.ru/interpoezia/2006/4/mu12.html>

2007, №2: *Одиссея Глеба Шульпякова. Поэт в сутане больше чем поэт, Сборник Яна Твардовского;*

<http://magazines.russ.ru/interpoezia/2007/2/mu15.html>

2007, №3: *Глаз странника;*

<http://magazines.russ.ru/interpoezia/2007/3/mu19.html>

2007, №3: *Право голоса: полифония как ключевой метод в поэзии Сухбата Афлатуни;* <http://magazines.russ.ru/interpoezia/2007/3/mu18.html>

2007, №4: *Анна Русь: победа над слемом?;*

<http://magazines.russ.ru/interpoezia/2007/4/mu16.html>

2007, №4: *Время листа и корня;*

<http://magazines.russ.ru/interpoezia/2007/4/mu15.html>

2007, №4: *Блеск и нищета современной поэзии;*

<http://magazines.russ.ru/interpoezia/2007/4/mu11.html>

2008, №1: *Время мяча;* <http://magazines.russ.ru/interpoezia/2008/1/mu12.html>

2008, №2: *Лазутчица серебряного века;*

<http://magazines.russ.ru/interpoezia/2008/2/mu.html>

2008, №4: *Шаг на обочину времени;*

<http://magazines.russ.ru/interpoezia/2008/4/mu16.html> ¶

2011, №1: *Охота на время;* <http://magazines.russ.ru/interpoezia/2011/1/mu19.html>

2011, №2: *Преодоление географии. Заметки с Международного русско-грузинского поэтического фестиваля;* <http://magazines.russ.ru/interpoezia/2011/2/mu12.html>

«Новая юность» (Москва):

2001, №6(51), стр.24-26: *Поэма двора* (стихи)

2005, №2(71), стр. 95-98: *Семь стихотворение*

2008, №5 (86): *Поэма ветвящегося лета*(стихи);

http://magazines.russ.ru/nov_yun/2008/5/mu3.html

2010, №6 (99): *Два рассказа;* http://magazines.russ.ru/nov_yun/2010/6/m7.html

«Новый мир» (Москва):

2008, №12, стр. 105-107: *Удивись и замри* (стихи)

- 2009, №3: *Под крылом Серафима*;
http://magazines.russ.ru/novy_i_mi/2009/3/mu13.html
- 2009, №9: *Три товарища*; http://magazines.russ.ru/novy_i_mi/2009/9/mu4.html
- 2010, №6: *Буквы*; http://magazines.russ.ru/novy_i_mi/2010/6/mu4.html
- 2010, №9: *Вариации на темы рока*; http://magazines.russ.ru/novy_i_mi/2010/9/mu9.html
- 2010, №10: *Чичибабин и Блаженный: отрицающие величины*;
http://magazines.russ.ru/novy_i_mi/2010/10/mu12.html
- 2011, №11: *Апокалипсис сегодня*; http://magazines.russ.ru/novy_i_mi/2011/11/mu22.html
- «Октябрь»** (Москва):
- 2004, №5, стр. 64-66: *Пробуждение* (стихи)
- 2007, №5: *Два рассказа*; <http://magazines.russ.ru/october/2007/5/mu11.html>
- 2008, №2, стр. 177-179: *Диктанты памяти*
- 2008, №4, стр. 186-188: *"Жалкие люди" и век волкодав*
- 2008, №6, стр. 184-187 : *Основной инстинкт*
- 2008, №7, стр. 98-100 : *На жизнь вперед* (стихи)
- 2008, №8, стр. 187-189: *О языках и спящем государстве*
- 2008, №11, стр. 185-188: *Московская поэзия: битва за человека*
- 2009, №1, стр.186-187: *Отцы и дети: огонь на порожение*
- 2009, №2, стр. 152-153: *Книжная ярмарка как форма досуга*
- 2009, №3, стр. 186- 189: *О грех уроках и большой перемене*
- 2009, №5: *По тонкому льду нового глянца*;
<http://magazines.russ.ru/october/2009/5/mu16.html>
- 2009, №7: *История одного обращения*; <http://magazines.russ.ru/october/2009/7/mu9.html>
- 2009, №9: *В плену у времени*; <http://magazines.russ.ru/october/2009/9/mu15.html>
- 2010, №4: *Страх по Линчу: опыт трансляции*;
<http://magazines.russ.ru/october/2010/4/mu24.html>
- 2010, №6: *Байки из склепа*; <http://magazines.russ.ru/october/2010/6/mu14.html>
- 2010, №8: *Вторая молодость «Старика Хоттабыча»*;
<http://magazines.russ.ru/october/2010/8/mu18.html>
- 2010, №11: *Вышедшие из шANELи*; <http://magazines.russ.ru/october/2010/11/mu32.html>

- 2011, №1: *Ударник для Баха*; <http://magazines.russ.ru/october/2011/1/mu23.html>
- 2011, №3: *Уходящий контекст*; <http://magazines.russ.ru/october/2011/3/mu14.html>
- 2011, №5: *Мифы новых славян*; <http://magazines.russ.ru/october/2011/5/mu26.html>
- 2011, №8: *Искушенное искусство*; <http://magazines.russ.ru/october/2011/8/mu19.html>
- 2011, №8: *Скромное обаяние непридуманной литературы*;
<http://magazines.russ.ru/october/2011/10/mu15.html>
- 2011, №10: *Скромное обаяние непридуманной литературы*;
<http://magazines.russ.ru/october/2011/10/mu15.html>
- 2011, №11: *Неподвижный день*; <http://magazines.russ.ru/october/2011/11/mu3.html>

TESTI DI CRITICA:

- Бак Д., *Generation-30?*, «Арион», 2003, №3, с. 40-53.
- Бак Д., *Сто поэтов начала столетия*, «Октябрь», 2009, №2, с. 165-177.
- Бак Д., *Сто поэтов начала столетия*, «Октябрь», 2009, №3, с. 171-185
- Вежлян Е., *Сад расходящихся метафор*, «Новый мир», 2005, №11, с. 176-180.
- Володихин Д., *Триумфальное Опоздание*, «Знамя», 2008, №8, с. 225-226.
- Галина М., *Неразменный Золотой. Литературный салон «Классики XXI века»*, «Знамя», 2005, №1, с. 215-217.
- Губайловский В., *Книжная полка Владимира Губайловского*, «Новый мир», 2008, №4, стр. 204-206
- Губайловский В., *Книжная полка Владимира Губайловского*, «Новый мир», 2008, №7, стр. 191-192
- Ермакова А., Кулакова М., *Из книжнич лавок*, «Арион», 2005, №4, стр. 121-125
- Ермошина Г., *Звезда Востока*, «Знамя», №6, Июнь 2008, с. 232-234.
- Качалкина Ю., *Спектраллисты*, «Октябрь», 2004, №9, с. 174-180.
- Коровин А., *Андрей Коровин (Санджар Янышев. Природа. Стихи; Анна Павловская. «Торна Сорренто»; Дарья Тамирова. «Тише воды»)*, «Дети Ра», 2009, №1 (51)
- Кузнецова А., *Из книжных лавок*, «Арион», 2003, №2, с. 118-122.

Кузнецова И., *Комната с открытым окном*, «Арион», 2003, №1, с. 13-20.

Кузьмин Д., *На сквозняке многочисленных языков*, «НЛО», 2004, №65.

Кукулин И., *Наш человек из Ташкента*, «NG. Ex libris», № 041 (213) 11-01-2001

Кукулин И., *Фотография внутренностей кофейной чашки*, «НЛО», 2002, №54, с. 262-282.

Подпоренко И., *Обиватели или демиурги. Русские в Узбекистане: вчера, сегодня, завтра*, «Дружба Народов», 2003, №3, с. 147-165.

Правиков А., *Восток ли – Восток, или Рассуждение о стиках, хороших и разных*, «Знамя», 2002, №10, с. 237- 239.

Тартаковский П.И., Каганович С.Л., *Русскоязычная поэзия Узбекистана на современном этапе*, Издательство «ФАН» Академии Наук Узбекистана, Ташкент, 1991.

Тонконогов Д., Галина М., Дорогавцева Е., *Из книжнич лавок*, «Арион», 2008, №4, стр. 120-127

Урицкий А., *Где все-таки сошлись Запад и Восток*, «НЛО», 2003. №60.

G.Bellingeri, *Sulla possibile funzione di "Şarimsāq oti" in un passo del "Dede qorqut"*, in *Turco- Veneta*, Istanbul – Isis, 2003, cc. 441-450.

APPROFONDIMENTI STORICI:

Brower D. R., Lazzerini E. J., *Russia's Orient. Imperial Borderlands and Peoples, 1700-1917*, Bloomington, Indiana U.P., 1997

Buttino M., *L'URSS a pezzi*, Torino, 1997

Hirsch F., *Empire of Nations. Ethnographic knowledge and the making of the Soviet Union*, Cornell University Press, Ithaca and London, 2005

Kappeler A., *La Russia. Storia di un impero multietnico*, Edizioni Lavoro, Roma, 2006.

Jelen I., *Repubbliche ex sovietiche dell'Asia Centrale. Nuovi centri, nuove periferie, nuove frontiere*, UTET, Torino, 2000.

Sahadeo J., *Russian colonial society in Tashkent, 1865 – 1923*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 2007.

Sahadeo J. e Zanca R., *Everyday Life in Central Asia*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 2007

Schlyter B.N., *Language Policy in Independent Uzbekistan*, Forum for Central Asia Studies, Stockholm, 1997

Sleskine Y., *Arctic mirrors. Russia and the small people of the North*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1997.

Smith G., *The Nationalities Question in the Soviet Union*, Longman, London and New York, 1990

Smith G. et al., *Nation-buildin in the Post-soviet Borderlands. The Politics of National Identities*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.

Smith J., *The Bolsheviks and the National question 1917-1923*, Macmillan St. Martin's Press, Basingstoke New York, 1999.

POSTCOLONIAL STUDIES:

Albertazzi S., *Lo sguardo dell'altro. Le letterature postcoloniali*, Carocci, Roma, 2000.

Albertazzi S., Possamai D., *Postmodernism and Postcolonialism*, Ed. Il Poligrafo, Padova, 2002.

Albertazzi S., Imposti G., Possamai D. (a cura di), *Post-Scripta. Incontri possibili e impossibili tra culture*, Il Poligrafo, Padova, 2005.

Ashcroft B., Griffiths G., Tiffin H., *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, Routledge, London and New York, 1989.

Ashcroft B., Griffiths G., Tiffin H., *Key Concepts in Post-Colonial Studies*, Routledge, London and New York, 1998.

Bassi S., Sirotti A., *Gli studi postcoloniali*, Le Lettere, Firenze, 2010.

Edgar A., Luehrmann S., Abashin S., Gapova E., "Sub Altera Specie": a view at postcolonial paradigm from inside Russian/Soviet history, «Ab Imperio», n. 2, 2008, pp.80-123.

Hallward P., *Absolutely Postcolonial. Writing between the Singular and the Specific*, Manchester University Press, Manchester and New York, 2001.

Khalid A., Knight N., Toporova M., *Ex Tempore: Orientalism and Russia*, «Kritika», n.1 (4), 2000, pp. 691-728.

Knight N., *Was Russia its own Orient? Reflections on the contributions of Etkind and Schimmelpennink to the debate on Orientalism*, «Ab Imperio», n. 1, 2002, pp. 299-310.

Kujundzic D., "After": Russian Post-Colonial Identity, «MLN», vol. 115, n. 5, 2000, December, pp. 892-902.

Mellino M., *La critica postcoloniale. Decolonizzazione, capitalismo e cosmopolitismo nei postcolonial studies*, Meltemi, Roma, 2005.

Moore D. Ch., *Is the Post- in Post-Colonial the Post- in Post-Soviet?*, «PMLA», vol.116, n.1, 2001, January, pp. 111-128.

Patke R.S., *Postcolonial Poetry in English*, Oxford University Press, Oxford New York, 2006.

Pietz W., *The Post-colonialism of Cold War Discourse*, «Social Text», n. 19/20, 1988, Autumn, pp. 55-76.

Said E., *Orientalismo*, Feltrinelli, Milano, 2001

Кампбел Е.(Campbell E.), *К вопросу об ориентализме в России (во второй половине XIX века – начале XX века)*, «Ab Imperio», n.1, 2002, pp.311-321.

Эткинд А., *Фуко и тезис внутренней колонизации. Постколониальный взгляд на советское прошлое*, «НЛЮ», №49, 2001, с. 50-73.

Эткинд А., *Бремя бритого человека, или внутренняя колонизация России*, «Ab Imperio», №1, 2002, pp. 265-298.

ALTRA BIBLIOGRAFIA CONSULTATA:

Euresis – Cahiers roumains d'études littéraires et culturelles, *(Post) communisme et (post)colonialisme* Istitutul Cultural Român, n.1, printemps 2005

Friederich H., *La struttura della lirica moderna*, Garzanti, Milano, 2002.

Lyons J., *The House of Wisdom. How the Arabs Transformed Western Civilization*, Bloomsbury, London, 2009.

Marsh R. J., *Literature, History and Identity in Post-Soviet Russia, 1991-2006*, Peter Lang, Oxford and New York, 2007.

Martini M., *Oltre il disgelo, la letteratura sovietica dopo l'Urss*, Mondadori, Milano, 2002.

Martini M., *La nuovissima poesia russa*, Einaudi, Torino, 2005.

Niero A., *Otto poeti russi*, "In forma di parole"; №2, aprile maggio giugno 2005

Renzi L., *Come leggere la poesia*, Il Mulino, Bologna, 1985.

Riasanovsky N. V., *Storia della Russia dalle origini ai giorni nostri*, Bompiani, Milano, 1989.

Storia della civiltà letteraria russa, 3 vol. UTET, Torino, 1997.

Unbegaun B. O., *La versification russe*, Librairie des Cinq Continents, Paris, 1958.

Werth N., *Storia della Russia nel Novecento*, Il Mulino, Bologna, 1993.

Абдуллаев Ш. (составитель), *Поэзия и Фергана*, Институт Открытое Общество Фонд Содействия – Узбекистан, 2003.

Абдуллаев Ш., *Продолжение*, «Интерпоэзия», №1, 2009.

Александров В., *Петит*, «NG. Ex libris», № 42(214) 15-11-2001.

Бакирова Л., *Натюрморт* (стихи), «Звезда Востока», №2, 2000, с. 88-91.

Богомолов Н.А., *Стихотворная речь*, Интерпракс, Москва, 1995.

Врюсов В., *Опыты*, Wilhem Fink Verlag, München-Allach, 1969.

Гараева Н.Г., *Творчество Константина Симонова в системе узбекско-русских литературных взаимосвязей* (автореферат диссертации), Академия Наук Узбекской ССР, Ордена «Знак Почета» Институт Языка и литературы им. А.С. Пушкина, Ташкент, 1990.

Дерлйгьян Г., *Мир на сломе эпох*, «Дружба Народов», №3, 2002, с. 128-152.

Ермошина Г., *Звезда Востока*, «Знамя», №6, Июнь 2008, с. 232-234.

Есенин С., *Полное собрание сочинений*, Рипол классик, Москва, 2007, pp. 276-287;

Климович Л.И., *Литература народов СССР. Эрестоматия для высших учебных заведений*, «Просвещение», Москва, 1971.

Кукулин И., *Наш человек из Ташкента*, «NG. Ex libris», № 041 (213) 11-01-2001

Кукулин И., *Прорастание отдельных слов в задымленных руинах*, «Дружба Народов», №3, 2002, с. 180-191.

Н. Леви, Д. Кудря, *Хайку – 2010*, «Арион», №1, 2011.

<http://magazines.russ.ru/arion/2011/1/123.html>

Мадалиев С., *Окликнула душу печаль. Рубаи*, Институт Открытое Общество – Узбекистан, 2003.

Подпоренко И., *Обиватели или демиурги. Русские в Узбекистане: вчера, сегодня, завтра*, «Дружба Народов», №3, 2003, с. 147-165.

Поплавский В., *Тот самый, литературный...*, «Звезда Востока», № 4, 2000, сс. 174-191.

Салаев К. Б., *М. И. Шведрин – русский писатель Узбекистана*, Изд. «Фан» УзССР, 1991.

Селиванова С. И., *Русский фольклор. Основные жанры и персонажи*, Логос, Москва, 2008.

Хисматулин А.А., *Суфизм*, «Азбука-классика», Санкт-Петербург, 2008.

Хорошхин В., *Как нас теперь называть?*, «Звезда Востока», № 1-2, 2001, сс. 146-154.

Шелковый путь поэзии. Эссе участников фестиваля, «Октябрь», 2004, №12, с. 136-148.

MANUALI DI LINGUA UZBEKA E DIZIONARI:

Акабиров С. Ф., Магруфова З. М., Ходжаханова А. Т., *Узбекско – русский словарь*, Государственное Издательство Иностраных и национальных словарей, Москва, 1959.

Киссен И.А., Рахматуллаев Ш.У., *Узбекский Язык для Взрослых. Самоучитель*, Укитувчи, Ташкент, 1997.

Sjoberg A., *Uzbek Structural Grammar*, Indiana University Press, Bloomington, 1963

Ожегов С. И., Шведова Н. Ю., *Толковый словарь русского языка*, Азбуковник, Москва, 1999.

INDICE

- p.2 Introduzione
- p.4 Cap I: La Taškentskaja Poetičeskaja Škola
- p. 28 Cap II: Malyj Šelkovyj Put'. Vypusk I
- p.51 Cap III: Malyj Šelkovyj Put'. Vypusk II
 - p. 55 «Антология»
 - p. 112 «Антология» II e III
 - p. 124 La prosa
 - p.138 La postfazione di Michail Sinel'nikov
- p. 140 Cap IV: Malyj Šelkovyj Put'. Vypusk III
 - p. 143 La Scuola di Fergana
 - p. 147 La Scuola poetica di Fergana nelle pagine dell'almanacco
 - p. 180 La Scuola poetica di Taškent
 - p. 218 La prosa
- p. 224 Cap V: Malyj Šelkovyj Put'. Vypusk IV
 - p. 227 «Антология»
 - p. 246 «Евразийский оком»: un significativo ampliamento della panoramica
 - p. 265 «Текстографика» - immagini e poesia
 - p. 268 «Фрагменты» I e II: la prosa
 - p. 272 «Маргиналий»: l'opera di Aleksandr Ki
 - p. 275 «Эссе»: la Taškola allo specchio
- p. 280 Cap VI: Malyj Šelkovyj Put'. Vypusk V
 - p. 283 «Антология»
 - p.300 «Алкусандрия», crocevia di culture
 - p. 306 «Критерий»: un tentativo di analisi critica
- p. 315 Cap VII: Anor – Granat
 - p. 319 Sezione |2|: russi d'Uzbekistan o uzbeki russi?
 - p. 322 Sezione |1| e |3|: шахматисты играют в нарды
- p. 342 Cap VIII: La poesia russofona uzbeka: una prospettiva postcoloniale

p. 342	1. Introduzione alla questione postcoloniale. Modelli di riferimento e limiti di applicabilità
p. 343	1. I
p. 349	1. II
p. 350	2. I “Postcolonial Studies” in Russia
p. 354	3. La conquista e la dominazione coloniale russa in Asia centrale
p. 354	3. I
p. 357	3. II
p. 367	3. III
p. 370	3. IV
p. 371	4. Il dominio russo in Asia nel periodo sovietico
p. 376	5. L’atteggiamento del potere sovietico nei confronti della questione linguistica
p. 379	6. La decolonizzazione in Asia centrale
p. 380	7. La poesia della decolonizzazione
p. 380	7. I
p. 381	7. II
p. 393	7. III
p. 396	7. IV
p. 398	8. Conclusioni
p. 401	Bibliografia
p. 416	Indice

RINGRAZIAMENTI

Il presente lavoro non sarebbe stato possibile senza l'attenta e paziente guida di Daniela Rizzi e l'inestimabile aiuto di Giampiero Bellingeri, che ringrazio entrambi. Lavorare con voi è stato, soprattutto, un piacere.

Ringrazio sentitamente Donatella Possamai, per i preziosi consigli e la disponibilità, e Simone Cristoforetti per aver trovato l'introvabile.

Спасибо Санджару, Вадиму и Евгению! Спасибо за ваше терпение и вашу постоянную вежливость. Работать с Вами, писать о Вас, читать Ваши стихи, было для меня честью.

Ad Anna, Cristina e Lorena, per la fiducia e il sostegno costante. A voi sempre e comunque.

A Sandra e Franco, perché nessuno mai ha avuto radici migliori, e per l'incrollabile resistenza.

A Luigina: ti sono sempre vicino ... alla tua sinistra.

Alle molte persone che sto dimenticando e che non posso elencare tutte, e che mi perdoneranno, nonostante questo, perché sono straordinarie.

Infine a Milo, che non potrà leggere questo testo, ma che lo ha visto crescere, che ha sopportato imprecazioni, libri sparsi per casa e luce accesa all'alba.

Grazie, ancora, sempre.