

Ilaria Aletto

Infrazioni del canone epistolare.

Le 'soglie' di Zoo ili Pis'ma ne o ljubvi di Viktor Šklovskij

ABSTRACT:

In his novel *Zoo or Letters Not about Love* (1923), Shklovskii re-functionalizes the love letter code by breaking down its stylistic features through the devices of irony and parody (e.g. hyperbole, role reversal, distortions and inconsistencies). The overturning and the violation of both the semantic and formal clichés of canonical love correspondence are revealed, in particular, in the interaction between the letters and their usual peritextual 'thresholds': the space-time network, the header and the signature. However, this interaction is made most clearly visible by other peritextual elements – the polyphonic 'prologues' inserted into the introduction of each letter, here called 'synopses' or 'paraletters' – thus making the text a brilliant example of a formalist 'experiment' that seeks to renew the literary genre.

E adesso vivo in mezzo agli *émigrés*, e anche io mi vado trasformando in un'ombra tra le ombre.

V. Šklovskij¹

Annoverato quasi da un secolo fra i testi imprescindibili della pratica e della teoria del metodo formale, il romanzo epistolare *ZOO, Pis'ma ne o ljubvi ili Tret'ja Ėloiza* (Zoo, Lettere non d'amore o la Terza Eloisa, 1923²) di Viktor Šklovskij (1893-1984) – carteggio fra il formalista,

¹ V. ŠKLOVSKII, *Sentimental'noe putešestvie. Vospominanija 1917-1922*, Gelikon, Moskva-Berlin 1923, p. 391 (trad. it. *Viaggio sentimentale. Memorie 1917-1922*, trad. di M. Caramitti, nota introduttiva di S. Vitale, Adelphi, Milano 2019, p. 331).

² ID., *ZOO, Pis'ma ne o ljubvi ili Tret'ja Ėloiza*, Gelikon, Berlin 1923¹. In tutte le copertine delle edizioni russe del romanzo (cfr. nota 5), *Zoo* è scritto in caratteri latini maiuscoli. Per le citazioni in italiano verrà adottata nel presente elaborato la prima traduzione integrale realizzata da Maria Zalambani, *Zoo o lettere non d'amore*, a cura di M. Zalambani, Sellerio, Palermo 2019, in cui sono incluse anche le introduzioni e le lettere aggiunte da Šklovskij nelle edizioni successive a quella del '23 (*ivi*, pp. 131-157, vedi nota 5). Tale versione, della quale si conserverà qui anche l'aspetto grafico (uso del corsivo), sarà preceduta dall'indicazione bibliografica della prima edizione del testo šklovskiano, alla quale mi atterrò. In Italia sono state pubblicate altre due traduzioni del romanzo: *Zoo o Lettere non d'amore*, trad. di S. Leone, S. Pescatori, Einaudi, Torino 1966, basata sull'edizione leningradese del 1924 e *Der Zoo, o Lettere non d'amore, oppure La terza Eloisa*, trad. di G. Greppi, Meridiano Zero,

autore e personaggio anonimo nel testo, ed Elsa Triolet (Èlla Kagan [1896-1970]³, nello scritto Alja⁴, sorella di Lilja Brik) – è stato oggetto di studio e di riflessione secondo prospettive e metodologie diverse. La critica ha abitualmente analizzato l'opera (spesso non distinguendo le diverse edizioni)⁵ come romanzo dell'emigrazione e autobiografico, «esorcismo d'amore» e «antiromanzo formalista»⁶. Neanche i recenti contributi dedicati alla corrispondenza epistolare, pur riservando al testo di Šklovskij un certo spazio, prestano la debita attenzione né all'uso dell'ironia e della parodia⁷, né alle «soglie» paratestuali – luoghi privilegiati della dimensione pragmatica – la cui funzione decisiva per l'esistenza, l'interpretazione e la ricezione di un'opera letteraria è stata messa in luce da Gérard Genette⁸. Limitata sinora perlopiù ai titoli, all'epigrafe e alla dedica, è stata infatti tralasciata una disamina accurata

Bologna 2014, condotta su entrambe le edizioni del '23 e del '24.

³ Lo pseudonimo, il cui cognome è preso in prestito dal primo marito francese, l'ufficiale di cavalleria André Triolet (1889-1969), appare solo nella dedica del libro. Insieme a un altro, Laurent Daniel (con il quale firma *Les amants d'Avignon*, pubblicato nel 1943 a Parigi, dove si era stabilita già dal '24 e aveva incontrato il poeta Louis Aragon [1897-1982] che poi sposerà), verrà usato da Triolet nella sua carriera di traduttrice e scrittrice iniziata con la pubblicazione in Unione Sovietica, grazie a Maksim Gor'kij, dell'opera *Na Taiti* (1925), risultato dell'ampliamento della *Lettera Ventunesima* presente in *Zoo*. Cfr. M. DELRANC GAUDRIC, *Elsa Triolet, naissance d'une écrivaine*, L'Harmattan, Paris 2020.

⁴ Nelle lettere dell'innamorato Alja è anche appellata con i vezzeggiativi Alik, Al' e El'.

⁵ La prima edizione del romanzo, pubblicata a Berlino dalla casa editrice Gelikon, è seguita da altre tre differenti versioni: *Zoo ili Pis'ma ne o ljubvi* del 1924², *Zoo, Pis'ma ne o ljubvi* del 1929³, edite entrambe a Leningrado, rispettivamente, da Atenej e Izdatel'stvo pisatelej v Leningrade, e l'edizione del 1964⁴, *Zoo ili Pis'ma ne o ljubvi*, compresa nella raccolta *Žili-byli. Vospominanija. Memuarnye zapisy. Povesti o vremeni: s konca XIX v. po 1964 g.*, per i tipi della casa editrice moscovita Sovetskij pisatel' (ristampata due anni dopo), nelle quali Šklovskij non solo aggiunge o omette lettere presenti nella prima edizione, ma riscrive e inserisce nuove prefazioni. Sul commento e sulla ricostruzione filologica delle diverse edizioni, vedi A. GALUŠKIN, I. KALININ, V. NECHOTIN, *Zoo. Pis'ma ne o ljubvi ili Tret'ja Èloiza. Kommentarii*, in V. ŠKLOVSKIJ, *Sobranie sočinenij*, t. II. *Biografija*, sost. I. Kalinin, NLO, Moskva 2019, pp. 621-632.

⁶ Definizioni di Maria Zalambani, che fornisce una lettura complessiva dei generi del romanzo, cfr. M. ZALAMBANI, *Esorcismo amoroso o esperimento letterario? Note su Zoo ili Pis'ma ne o ljubvi*, in «Europa Orientalis», I, n. 20, 2001, pp. 139-166; EAD., *Ambiguità di un discorso amoroso*, in ŠKLOVSKIJ, *Zoo o lettere non d'amore*, cit., pp. 9-23.

⁷ Sull'ironia cfr. P. STAJNER, *Praktika ironii: Zoo ili pis'ma ne o ljubvi Viktora Šklovskogo*, in «Novoe literaturnoe obozrenie», III, n. 133, 2015, pp. 169-181. Linda Kauffman accenna invece alla parodia, vedi L. KAUFFMAN, *From Russia with Love: Zoo, or Letters Not about Love*, in EAD., *Special Delivery. Epistolary Modes in Modern Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1992, pp. 3-51.

⁸ G. GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di C.M. Cederna, Einaudi, Torino 1989.

delle altre componenti del paratesto, le quali costituiscono lo spazio deputato ai procedimenti parodici e ironici di *Zoo* e all'infrazione dei modelli convenzionali dei carteggi amorosi: dal gioco con gli elementi formali canonici ai testi introduttivi e alle missive stesse, cruciali per un'interpretazione analitica del romanzo.

Polemico e programmaticamente ironico, Šklovskij ricorre difatti anche all'arma sottile della parodia. Riprende e ricontestualizza, rifunzionalizzandolo, il codice epistolare con l'impiego dei più caratteristici segnali del rovesciamento caricaturale: l'iperbole, lo scambio dei ruoli, le inversioni temporali, i *calembours*, le distorsioni e le incongruenze, l'abbassamento o l'innalzamento dei gradienti qualitativi e quantitativi. È merito, invero, dei formalisti l'aver riportato l'attenzione critica sulla parodia come procedimento d'innovazione letteraria. Accanto a Boris Tomaševskij⁹ e, in particolare, a Jurij Tynjanov¹⁰, lo stesso Šklovskij trae esempi da Miguel de Cervantes, Laurence Sterne e Giovanni Boccaccio a sostegno della loro funzione di svecchiamento creativo all'interno delle dinamiche letterarie di opere del passato¹¹. Altrettanto fondamentale appare lo stravolgimento burlesco e irridente instaurato dall'autore nei confronti delle altre componenti canoniche del carteggio – la rete spazio-temporale, l'intestazione e la firma – e, segnatamente, con i 'prologhi' inseriti a introduzione di ogni lettera, qui denominati sinossi e/o «paralettere»¹². Considerati dallo

⁹ Cfr. B. TOMAŠEVSKIJ, *Literaturnye žanry*, in Id., *Teorija literatury (Poètika)*, Gozizdat, Leningrad 1925, pp. 161-165 (trad. it. *I generi letterari, in I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di T. Todorov, pref. di R. Jakobson, Einaudi, Torino 2003, pp. 346-350).

¹⁰ Vedi JU. TYNJANOV, *Dostoevskij i Gogol' (K teorii parodii)*, Izd. Opojaz, Petrograd 1921 (trad. it. *Dostoevskij e Gogol' [Per una teoria della parodia]*, in Id., *Avanguardia e tradizione*, intro. di V. Šklovskij, trad. di S. Leone, Dedalo, Bari 1968, pp. 135-171).

¹¹ Cfr. ŠKLOVSKIJ, *Kak sdelan Don Kichot*, in Id., *Razvertyvanie sjužeta*, Izd. Opojaz, Petrograd 1921, pp. 22-60 (poi incluso in Id., *O teorii prozy*, Federacija, Moskva 1929² [Krug, Moskva-Leningrad 1925¹], pp. 91-124; trad. it. *Com'è fatto il Don Chisciotte*, in Id., *Teoria della prosa*, trad. di C.G. De Michelis, R. Oliva, Einaudi, Torino 1976, pp. 101-141); Tristram Šendi *Sterna i teorija romana*, Izd. Opojaz, Petrograd 1921 (più tardi pubblicato con il titolo *Parodijnyj roman Tristram Šendi Sterna*, in Id., *O teorii prozy*, cit., pp. 177-204; trad. it. *Il romanzo parodistico. Tristram Shandy di Sterne [1713-68]*, in Id., *Teoria della prosa*, cit., pp. 209-243). Diversi riferimenti a Boccaccio sono presenti in ŠKLOVSKIJ, *O teorii prozy*, cit., pp. 20; 51-52; 85; 119 (trad. it. *Teoria della prosa*, cit., pp. 22; 75; 92-93; 134).

¹² Adotto la terminologia proposta da Erika Greber in *Love Letters Between Theory and Literature: Viktor Shklovsky's Epistolary Novel Zoo or Letters not About Love*, in M. JUVAN, J. KERNEV ŠTRAJN (eds.), *Teoretsko-literarni hibridi: o dialogu literature in teorije / Hybridizing Theory and Literature: on the Dialogue Between Theory and Literature*, in

specialista del formalismo Aage Hansen-Löve i «segnali» più evidenti dell'iperbolizzazione sperimentale šklovskiana¹³, tali artifici concorrono a rimarcare il metalinguaggio dell'ironia e della parodia e a rendere *Zoo*¹⁴ uno degli esempi più originali di rinnovamento del genere.

Liminali per eccellenza, questi costituenti entrano a far parte del testo, 'si fanno' testo, lo affermano e lo smentiscono, tessendo una fitta trama di echi, rimandi e allusioni da analizzare nel loro rapporto dinamico. Nel contribuire a frammentare e strutturare il romanzo, le paralettere mettono in luce la coesistenza di norma e trasgressione, la distanza e l'implicazione reciproca dei personaggi e del lettore, le quali coinvolgono anche il redattore e l'editore inseriti, questi ultimi, come alter-ego dell'io-scrivente e autore, a volte difficilmente distinguibili tra loro. La moltiplicazione delle 'voci' attraverso le sinossi permette di osservare da prospettive differenti¹⁵ le lettere, in cui i corrispondenti esprimono per iscritto la propria soggettività che si snoda tra detto e non-detto, fra toni e accenti opposti, parole, frasi, commenti quali *Leitmotive* prismatici che si rifrangono scomposti, variati in contesti diversi e contraddittori.

I tortuosi procedimenti di costruzione dell'intreccio non alterano, tuttavia, il gusto di leggere, da parte del fruitore non specialista, «uno dei romanzi epistolari più bizzarri mai scritti»¹⁶; un'indagine minuziosa è richiesta solo a chi voglia tentare di 'smontare' l'inesauribile fabbrica di procedimenti artistici (*priemy*).

Vale notare come i dintorni del testo, intesi in senso ampio, coincidano con il concetto di «soglia» teorizzato da Michail Bachtin, uno spazio 'carnevalizzato', elastico e poroso, espressione del tempo della crisi,

«Primerjalna književnost», Special Issue, n. 29, 2006, pp. 309-322. Per ragioni di spazio, saranno tralasciate alcune componenti paratestuali (titolo, epigrafe, dedica), per la cui analisi si rimanda a K. SOLIVETTI, *Igrovo sodruženstvo V. Šklovskogo i El Lisickogo. Zaglavija i grafičeskoe ustrojstvo pervogo izdanija knigi Zoo*, in S. GINDIN (otv. red.), *Tekst v lingvistike i filologii. K 125-letiju so dnja roždenija G. O. Vinokura*, RGGU, Moskva 2022, in corso di stampa. Ove non esplicitamente indicato, le traduzioni di termini specifici e citazioni sono mie, I.A.

¹³ O.A. CHANZEN-LÉVE, *Russkij formalizm. Metodologičeskaja rekonstrukcija razvitija na osnove principa ostraneniija*, Jazyki russkoj kul'tury, Moskva 2001, p. 506.

¹⁴ D'ora in avanti, il romanzo verrà citato come *Zoo*.

¹⁵ Cfr. A. DOLFI, *Premessa*, in ID. (a cura di), «*Frammenti di un discorso amoroso*» nella *scrittura epistolare moderna*, Atti di seminario (Trento, maggio 1991), Bulzoni, Roma 1992, p. 16.

¹⁶ KAUFFMAN, *From Russia with Love: Zoo, or Letters Not About Love*, cit., p. 3.

del cambiamento e dello scambio¹⁷. È proprio qui che, secondo Jurij Lotman, «si sviluppano i processi semiotici accelerati», particolarmente «attivi alla periferia culturale e che di lì si dirigono verso le strutture nucleari per sostituirle»¹⁸. Ben distinta dal confine e dalla sua linearità, la soglia si configura come uno spazio che contempla simultaneamente l'interno e l'esterno, l'io e l'altro, una zona di indecisioni, tentennamenti e trasformazioni che non danno mai luogo a definizioni antinomiche e incontrovertibili¹⁹.

Nel limitarmi alla prima edizione berlinese dell'opera di Šklovskij, una breve premessa dedicata alle soglie del carteggio, osservate nel loro complesso (1), aprirà il presente contributo fornendo gli assunti preliminari dell'analisi successiva, incentrata sulle infrazioni del romanzo epistolare tradizionale attraverso l'ironia e la parodia (2) e sulle interazioni tra lettere e paralettere: il gioco con le componenti peritestuali canoniche della corrispondenza (3); l'inserimento delle missive dirette a destinatari diversi ed estranei ad essa (4); la polifonia delle voci (le lettere d'amore e «non d'amore» [5.1]; un intermezzo teatrale [5.2]; la lettera «inserita» [5.3]; dalla letteratura alla teoria: l'intervento dell'editore [5.4]).

1. Una premessa: le soglie del carteggio

Singolare il fatto che tutto il romanzo si collochi 'sulla soglia'. Già nel 1924, nel recensire *Zoo*, Tynjanov definisce l'opera «al confine» della letteratura, focalizzandosi sull'abilità innovativa di Šklovskij di intrecciare, «in un unico piano emotivo» e nello stesso testo, gli elementi del romanzo epistolare e del *feuilleton* a quelli della teoria letteraria²⁰.

¹⁷ M. BACHTIN, *Problemy poëтики Dostoevskogo* [1963], in Id., *Sobranie sočinenij v semi tomach*, t. VI, red. A. Bočarov, A. Gogotišvili, Russkie slovari-Jaziki slavjanskoj kul'tury, Moskva 2002, pp. 191-192 (trad. it. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. di G. Garritano, Torino 1968, pp. 222-223).

¹⁸ JU. LOTMAN, *O semiosfere*, in Id., *Izbrannye stat'i v trech tomach*, t. I, Aleksandra, Tallin 1992, p. 15 (trad. it. *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di S. Salvestroni, Marsilio, Venezia 1985, p. 62). Sia Bachtin che Lotman usano il termine «confine» (*granica*) come sinonimo di «soglia» (*porog*).

¹⁹ Vedi D. GENTILI, *Costellazione soglia*, in F. FIORENTINO, C. SOLIVETTI (a cura di), *Letteratura e geografia. Atlanti, modelli, letture*, Quodlibet, Macerata 2012, pp. 116-117.

²⁰ JU. TYNJANOV, *Liternaturnoe segodnja* [1924], in Id., *Poëtika. Istorija Literatury. Kino*, Nauka, Moskva 1977, p. 166.

Tralascia, tuttavia, di indicare Berlino come località della scrittura e pubblicazione del libro, nonché come città dell'esilio temporaneo (dall'ottobre 1922 al settembre 1923) dell'amico formalista, dove allora viveva anche Elsa, ormai separata dal marito, l'ufficiale André Triolet. Tynjanov si riferisce evidentemente alla prima versione uscita in Unione Sovietica²¹, nella quale Šklovskij non riporta la genesi dello scritto, descritta invece nella *Prefazione dell'autore* all'edizione berlinese del 1923 (cfr. 1923: 9-10; 2019: 27-28)²² al fine di far «sentire» la progressione delle fasi della sua composizione²³.

Nella *Prefazione dell'autore* Šklovskij informa di essere partito da alcuni schizzi sulla Berlino russa, di averli in un secondo tempo collegati mediante «una sorta di tema comune [...] *Il serraglio (zoo)*»²⁴ e quindi di aver avuto l'idea di farne «qualcosa di simile a un romanzo in lettere», connettendo metaforicamente «il materiale» (1923: 9; 2019: 27). L'indeterminatezza delle asserzioni «una sorta» e «qualcosa di simile», al pari dei molteplici scarti semantici per cui «tutte le descrizioni si sono rivelate metafore amorose», mette in luce l'assenza di definizioni precise ed esaurienti per esplicitare sia il genere dell'opera sia i temi scelti, preannunciando al lettore la singolarità del proprio testo, confermata dalla «motivazione» inconsueta – un amore non corrisposto – e dall'inserimento del «divieto di scrivere d'amore» (1923: 9; 2019: 27) imposto da Alja all'io-scrivente. Nelle *Lettere non d'amore*, inusuali rispetto al modello dei romanzi epistolari amorosi, poste in una contrastante associazione con il carteggio medievale tra il filosofo Pierre Abélard e la badessa Héloïse e con *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761) di Jean-Jacques Rousseau – dai quali deriva il titolo *Terza Eloïsa* –,

²¹ Nell'*Introduzione* all'edizione del '24, Šklovskij descrive il «progetto del libro» focalizzandosi sull'amore non corrisposto, mentre il tema dell'esilio è accennato solo due volte. ŠKLOVSKIJ, *Vstuplenie*, in ID., *Zoo ili Pis'ma ne o ljubvi*, Atenej, Leningrad 1924², pp. 13-14 (trad. it. *Edizione del 1924. Introduzione*, in ID., *Zoo*, cit., pp. 131-132).

²² Da qui in avanti, le citazioni da *Zoo* saranno indicate fra parentesi con gli anni dell'edizione berlinese (1923) e della traduzione italiana (2019) di riferimento, seguiti dal numero di pagina.

²³ ŠKLOVSKIJ, *Iskusstvo kak priem* (apparso per la prima volta in *Sborniki po teorii poëtičeskogo jazyka*, vyp. II, Tipografija Z. Sokolinskogo, Petrograd 1917, pp. 3-14), in ID., *O teorii prozy*, cit., p. 13 (trad. it. *L'arte come procedimento*, in ID., *Teoria della prosa*, cit., p. 12).

²⁴ *Zverinec*, poema in prosa del 1910 del poeta cubofuturista Velimir Chlebnikov (cfr. *Tvorenija*, sost., podgot. teksta i komm. V. Grigor'eva, A. Parnisa, Sovetskij pisatel', Moskva 1986, pp. 185-186) è citato quasi integralmente nell'epigrafe dell'opera, vedi 1923: 12-14; 2019: 29-32.

l'io-scrivente aggirerà l'interdizione ricorrendo a materiali eterogenei: descrizioni urbane, aneddoti e bozzetti del *byt* berlinese, profili di poeti, scrittori, artisti emigrati e non, richiami biblici, favole e scritti teorici. Tutte digressioni-metafore inserite nel tentativo di assecondare, ma solo formalmente, la richiesta della corrispondente e, al contempo, di rivitalizzare il genere.

Nel particolare epistolario che ne risulta, l'ambientazione a Berlino, la «Matrigna delle città russe»²⁵, per usare le parole di Vladislav Chodasevič, è una scelta ineludibile. Ponendosi come linea di delimitazione e insieme luogo di contatto, la capitale tedesca fornisce le coordinate spazio-temporali del romanzo, presupposti imprescindibili dei processi percettivi e cognitivi dei personaggi e del lettore, che occorre inserire in un orizzonte ben definito. Le contrapposizioni, i ribaltamenti, le sfasature e le dicotomie di *Zoo* – tra cui quella fondamentale russo/europeo – che strutturano tutto lo scritto, sono caratterizzati dalla costante indefinitezza e ambiguità della ‘soglia’. Le sue polarità si articolano infatti in modo asimmetrico, oscuramente obliquo e mutevole, in modo da negare ogni certezza e stabilità ai personaggi, alle parole, allo stesso romanzo, specchio della condizione precaria del fuoriuscito.

In *Zoo*, Berlino è connotata dalla triplice accezione di ‘limite’, ‘soglia’ e ‘sconfinamento’ rispetto al cronotopo e alla personalità degli *émigrés*: fra il contesto di Berlino e quello di Pietroburgo, fra Berlino e la Berlino russa, fra l'esilio di Šklovskij e il suo ritorno in Unione Sovietica²⁶. Metonimia della capitale tedesca, *Zoo* è in particolare la Berlino russa, a sua volta metafora-prigione degli emigrati, animali esotici e nostalgici in mostra in una città straniera percepita come grigia, inospitale, statica («non va da nessuna parte la Berlino russa. Non ha destino», 1923: 68; 2019: 87). ‘Sulla soglia’, in bilico tra autenticità delle lettere e finzione romanzesca, tra dialogo e monologo, tra linguaggio amoroso, nonché sua parodia e missive «non d'amore», è anche il carteggio tra l'io-scrivente e Alja, espressione vivida di un rapporto conflittuale irrisolto. L'emigrato con il suo «eccesso di identità»²⁷ percepisce pregiudizialmente la

²⁵ V. CHODASEVIČ, *Vse kamennoe. V kamennyj prolet...* [1923], in Id., *Sobranie sočinenij v vos'mi tomach*, t. I, sost., podgot. teksta i komm. Dž. Malmstada, R. Ch'juza, Russkij put', Moskva 2009, p. 170 (trad. it. *Tutto è pietra. Nei varchi di pietra...*, in Id., *Non è tempo di essere*, a cura di C. Graziadei, Bompiani, Firenze-Milano 2019, p. 259).

²⁶ Lo testimoniano i cambiamenti al testo apportati da Šklovskij dopo il rientro in Patria, che, a mio avviso, qualificano il romanzo come opera ‘altra’, cfr. *infra*, nota 5.

²⁷ M. BETTINI, *Introduzione. Nostalgici e indiscreti*, in Id. (a cura di), *Lo straniero ovvero L'identità culturale a confronto*, Laterza, Roma-Bari 1992, p. 5. Sulla Berlino russa, vedi, ad esempio, L. FLEJŠMAN (nauč. red.), *Russkij Berlin 1920-1945: Meždunarodnaja naučnaja*

corrispondente come partecipe della frivola e consumistica cultura europea, attribuendole tutti gli stereotipi della donna volubile e superficiale: il più delle volte la considera incomprensibile e, al pari di Berlino, straniera, mentre solo occasionalmente sembra includerla nel «noi» della Berlino russa²⁸, identificandola infine con la Russia. Alja-Berlino, Alja-Berlino russa, Alja-Russia, tre degli innumerevoli slittamenti del romanzo, nel quale lo scambio fra i corrispondenti non stabilisce un vero dialogo, non porta a uno sviluppo narrativo né a un autentico cambiamento, salvo quello, brusco, determinato dal provvidenziale permesso di rientrare in Unione Sovietica, ottenuto da Šklovskij nel 1924²⁹.

2. *Infrazioni del canone del romanzo epistolare: ironia e parodia*

By undermining sincerity and authenticity,
Zoo effects a perceptible displacement on the genre;
after 1923, it will never again be quite the same³⁰.

Modellato come un insieme di lettere mimetiche di una forma reale, il romanzo epistolare si struttura di solito come una comunicazione privata, scritta in prima persona, spesso amorosa, autonoma in ogni sua parte, limitata a due voci o distribuita fra più personaggi con le conseguenti «distanze» spaziali e temporali, esplicitate di solito dal paratesto³¹, insieme all'intestazione iniziale, ai nomi del mittente e del destinatario e alla firma, che definiscono il circuito dello scambio. Nella corrispondenza si attiva un duplice contrasto: presenza/assenza, immediatezza/lontananza dell'«io» che scrive e del «tu» che legge. Duplice anche il ruolo della lettera: documento-testimonianza di avvenimenti storico-sociali in un'epoca determinata e, al contempo, autorappresentazione del soggetto

konferencija, 16-18 dekabnja 2002, Russkij put', Moskva 2006.

²⁸ Vedi, ad esempio, il parallelismo «Gli animali nelle gabbie dello Zoo non hanno un aspetto troppo infelice. [...] I lama erano molto belli. Con un abito caldo, di lana ed il capo leggero. Ti somigliano» (1923: 31; 2019: 48).

²⁹ Grazie all'intercessione di Gor'kij, vedi V. ŠKLOVSKIJ, *Pis'ma M. Gor'komu (1917-1923 gg.)*, in «De visu», I, n. 2, 1993, pp. 39-40.

³⁰ KAUFFMAN, *Prologue*, in EAD., *Special Delivery*, cit., p. XIX.

³¹ Cfr. J.G. ALTMAN, *Epistolarity. Approaches to a form*, Ohio State University Press, Columbus 1982, p. 202 e L. VERSINI, *Le roman épistolaire*, Presses Universitaires de France, Paris 1979, p. 166.

in rapporto al «tu» con il quale dialoga. Particolare la relazione realtà/finzione, presente in ogni opera narrativa: la missiva del romanzo epistolare conserva tutti gli stilemi e le caratteristiche di quella autentica, di cui imita fedelmente la forma.

In *Zoo* il carteggio è a due voci, asimmetriche: in tutto si contano 29 missive, di cui solo 7 scritte da Alja, mentre le restanti 22 sono opera dell'autore-personaggio che non si firma mai, caratterizzandosi, così, prevalentemente come io-scrivente. Presentandosi quasi come monologica, la comunicazione epistolare si dialogizza, più che nelle rare lettere di Alja, grazie all'inserimento nelle sinossi di voci esterne anonime sotto il segno dell'ironia e della parodia, che rendono il romanzo fortemente polifonico. Se l'«ironia» è «il procedimento della percezione contemporanea di due fenomeni contraddittori, ovvero la simultanea attribuzione di un unico fenomeno a due diverse serie semantiche»³², tale impostazione dialogica è propria anche della parodia, definita da Bachtin «parola a due voci» («*dvugolosoje slovo*»³³), l'una indirizzata all'oggetto del discorso, l'altra a stereotipi e discorsi preesistenti, sì da fornire un approccio critico e dialettico alle contrastanti visioni del mondo³⁴.

Il ludico stravolgimento dello statuto del romanzo epistolare amoroso operato da Šklovskij coinvolge sia la semantica sia le soglie delle lettere le quali, nel sovvertire gli elementi fondamentali di un autentico carteggio, ne rivelano, oltre alle mobilità dei moduli, anche le implicazioni nascoste. Innanzitutto le intenzioni contrastanti dei due interlocutori: se le appassionate lettere dell'io-mittente esplicitano il desiderio di costruire un rapporto amoroso, la finalità delle limpide e non collaborative missive di Alja mira a mantenere un legame affettuoso, ma limitato all'amicizia. Il gioco parodico, come verrà mostrato, è esibito anche nelle sinossi, chiaramente indirizzate al fruitore del romanzo. Šklovskij sfoggia le proprie qualità camaleontiche: io-scrivente e personaggio, autore e lettore, indossa anche la veste del redattore e/o editore, figure fittizie non sempre facilmente separabili le une dalle altre, fra le quali si stabilisce un rapporto di contrastiva interrelazione. L'autore pone dunque alla

³² ŠKLOVSKIJ, *Sentimental'noe putešestvie*, cit., p. 337 (trad. it. *Viaggio sentimentale*, cit., p. 288).

³³ BACHTIN, *Problemy poëтики Dostoevskogo*, cit., p. 207 (trad. it. *Dostoevskij*, cit., p. 240).

³⁴ Del resto, la presa di mira di tradizioni e convenzioni si può rivelare anche un riconoscimento della loro autorevolezza o è persino in grado di «esorcizzare [...] ciò che è realmente profondo e perturbante», M. BONAFIN, *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*, UTET, Torino 2001, p. 22. Cfr. anche ZALAMBANI, *Esorcismo d'amore o esperimento letterario?*, cit.

periferia delle missive un'«avvertenza» contro interpretazioni ingenue e ingannevoli, a palesare sia la fallacia dell'effetto di coinvolgimento/distanza indotto dall'opera sul lettore sia la relatività del punto di vista. Nelle paralettere predominano costruzioni del discorso impersonali alternate alla prima persona singolare e plurale in uno stile reso «condensato e astratto» per farne meglio esperire la struttura³⁵. Tutti procedimenti tesi a coinvolgere i partecipanti alla «costruzione» del romanzo e, in primo luogo, a violare la soggettività della comunicazione epistolare, mostrando la polifonia del carteggio: ai punti di vista di Alja e di Šklovskij io-mittente, espressi nelle lettere, si aggiungono, a volte intrecciandosi con essi, anche quelli nelle sinossi di Šklovskij-redattore e Šklovskij-editore, nei quali si sdoppia Šklovskij-autore. Tale scissione si palesa anche nelle lettere di Alja e dell'io-scrivente indirizzate a destinatari diversi sui quali si dovrebbero modellare, come di solito nei romanzi epistolari, gli estensori della missiva. In tal senso, la parodia šklovskiana si presenta intenzionalmente polifonica e plurisemantica, operando, rispetto all'ironia, a livello macroscopico e intertestuale, invadendo tutti gli elementi testuali e paratestuali del romanzo: dal gioco con le date fino alle sinossi, di solito non presenti nei tradizionali carteggi, coinvolte nella parodia del lessico amoroso e inserite anche nelle lettere a destinatari estranei al carteggio.

3. *Il gioco con gli elementi peritestuali delle lettere*

Le lettere di *Zoo* sono quasi del tutto prive degli elementi peritestuali canonici: la località dalla quale risultano scritte e inviate compare solo in fondo alla pagina della *Prefazione dell'autore*, seguita da una data – «Berlino, 5 marzo 1923» (1923: 10; 2019: 28) – che non indica il giorno della pubblicazione del romanzo, come di primo acchito sembrerebbe, bensì quello di scrittura della *Prefazione dell'autore*, avvenuta prima della conclusione dell'opera³⁶. Viene infatti omessa la scansione temporale interna, che indicherebbe anche la frequenza delle missive, organizzate invece secondo una numerazione ordinale esterna. L'assenza della località, giustificata dalla contemporanea presenza dei due corrispondenti a Berlino, tendenziosamente inficia una delle funzioni principali della

³⁵ CHANZEN-LÈVE, *Russkij formalizm*, cit., p. 507.

³⁶ Deduzione cui è possibile giungere solo dopo aver effettuato un calcolo elaborato.

corrispondenza: mettere a contatto due persone spazialmente distanti³⁷, qui da interpretarsi in senso metaforico, confermato dall'indicazione di Alja³⁸ che sia lo stesso mittente a recapitarle le proprie lettere.

Le rare indicazioni temporali, rinvenibili all'interno delle lettere o delle sinossi, costringono il lettore 'curioso' alla loro ricerca e ricostruzione anche per stabilire inizio, durata e fine dello scambio epistolare. Infatti, nella prima missiva l'io-scrivente afferma «Scrivo di nuovo» (1923: 19; 2019: 35) a sottolineare che la corrispondenza era già in corso in precedenza e che la narrazione è avviata «direttamente *in medias res* [*srazu s dela*]», modalità, agli occhi di Šklovskij, doverosa per l'incipit di ogni romanzo³⁹. Lo stesso si può dire della conclusione del carteggio, che non è da considerarsi un vero e proprio epilogo: la partenza dello studioso formalista per l'URSS chiude solo apparentemente *Zoo* che, in realtà, presenta un finale aperto, come si vedrà più avanti.

Provocatore e illusionista, Šklovskij-redattore (o autore?) impiega procedimenti di analessi e prolessi che rinviano chiaramente a Sterne⁴⁰. Le prime tre lettere contengono un apparente immotivato sovvertimento cronologico: la missiva di Alja alla sorella, identificata come *Lettera prima*, dovrebbe risultare, stando alla data («7 febbraio», 1923: 18; 2019: 34), ultima fra le tre; precede, invece, la missiva amorosa dell'io-scrivente del «4 febbraio» (1923: 20; 2019: 36), classificata come *Seconda*, cui segue quella di Alja – *Terza*, con il divieto di scrivere d'amore –, che sembra invece rispettare la successione («5 febbraio», 1923: 21; 2019: 37).

Il gioco con gli stilemi del carteggio amoroso procede per inattese giravolte, inusuali inversioni temporali, attraverso lo smembramento di singole locuzioni e periodi rimontati poi in un calcolato disordine prolettico e/o analettico che disorienta il lettore, costretto più volte a tornare sui propri passi, sulla lettura appena avvenuta, per sincerarsi di tenere ancora salde nella mente le fila di questo accidentato intreccio.

³⁷ Cfr. ALTMAN, *Epistolarity*, cit., pp. 186, 202.

³⁸ Vedi la lettera di Alja alla sorella Lili (*Prima*) analizzata più avanti.

³⁹ Come riporta Šklovskij nel suo saggio *Technika pisatel'skogo remesla*, Molodaja Gvardija, Moskva-Leningrad 1930, p. 20 (trad. it. *Il mestiere dello scrittore e la sua tecnica*, trad. di P. Pera, Liberal Libri, Firenze 1999, p. 24).

⁴⁰ Šklovskij scrive che nel *Tristram Shandy* (1759-1767), l'autore «torna sempre indietro, o fa dei grandi balzi in avanti», ma il «disordine» determinato dagli spostamenti temporali, tipico della «messa a nudo del procedimento», è «intenzionale». Il tempo è da Sterne brillantemente utilizzato come «materiale per giocarci su», ŠKLOVSKIJ, *Parodijnyj roman Tristram Šendi Sterna*, cit., pp. 177-178, 186 (trad. it. *Il romanzo parodistico*. *Tristram Shandy di Sterne*, cit., pp. 209-210, 220).

A rimarcare l'assenza di elementi tipici del romanzo epistolare, solo due delle sette missive di Alja contengono le formule d'esordio e l'indicazione in calce della data con la firma, quattro recano invece soltanto il nome del mittente. Tra le lettere dello scrivente, ancora più elusive, l'unica a mostrare l'enunciato allocutivo iniziale («Cara Alja», 1923: 19; 2019: 35) e la marcatura temporale («4 febbraio», 1923: 20; 2019: 36) è la *Lettera seconda*, mentre la *Ventitreesima* – in risposta alla missiva di Alja su Tahiti, priva di data, incrociatasi con la precedente lettera dell'autore – include solo la dicitura ironica «scritta nello stesso giorno» (1923: 86; 2019: 107). La *Quattordicesima* dell'io-scrivente possiede soltanto l'allocuzione generica «Cari amici» (1923: 58; 2019: 77), laddove la *Ventinovesima* presenta una sorta di intestazione-indirizzo in maiuscolo al «COMITATO CENTRALE ESECUTIVO PANRUSSO» (1923: 105; 2019: 127). Queste due ultime, accanto alla *Lettera prima* di Alja alla sorella Lili, sono indirizzate a corrispondenti diversi ed estranei al carteggio.

4. *Destinatari estranei al carteggio*

Nello scrivere ad altri destinatari anche le voci dell'io-mittente e di Alja si dovrebbero sdoppiare per modellarsi sull'interlocutore. Mentre la scrittura di Alja palesa tratti inediti, l'io-scrivente non riesce ad abbandonare completamente la sua tendenza alla drammatizzazione e al tono lamentoso e amaro. L'ordine cronologico, aleatorio nel romanzo e qui, come si è visto, non rispettato, propone nell'incipit la *Lettera prima*, considerata dall'autore un'«*introduzione*» a *Zoo* (1923: 17; 2019: 33).

Lettera Prima:

«Scritta a Berlino, da una donna alla sorella che vive a Mosca. La sorella è molto bella, con gli occhi che brillano. La lettera serve da introduzione. Ascoltate questa voce tranquilla!» (*ibid.*).

Il romanzo si apre con una missiva 'acclusa', diretta da Alja (così si firma) alla sorella Lili a Mosca. Inserita al secondo livello di comunicazione, la lettera infrange la struttura del carteggio e inscena anche la figura dell'indiscrezione, la pubblicazione, cioè, di una missiva privata a un terzo destinatario estraneo allo scambio a due voci, ponendone così in dubbio l'autenticità. Si può ipotizzare che la lettera,

priva di una motivazione e di un'origine chiara (come è finita nelle mani del redattore o dell'autore?), sia stata scritta, al pari della sinossi, dall'autore stesso al fine di far conoscere immediatamente al lettore, in modo oggettivo, la protagonista femminile. L'inserimento del punto di vista di Alja che, seppure raramente, si alterna nella corrispondenza con quello dell'interlocutore, ha la funzione di riequilibrare le dichiarazioni su di lei espresse nella *Prefazione dell'autore* (una «donna che non ha tempo per lui» e che «ha assunto una fisionomia [...] di una persona di diversa cultura» 1923: 9-10; 2019: 27-28, un'«estranea», 1923: 20; 2019: 36), alla quale si delega, tuttavia, il compito di introdurre ulteriormente il testo, ma questa volta 'dall'interno' del carteggio.

Quotidiane e poco informative, le notizie fornite da Alja alla sorella lontana sembrano denunciare, a un primo sguardo, la sua superficialità: il cambio di appartamento, l'isolamento anche logistico a Berlino – dove «dodici ponti di ferro» la dividono simbolicamente dalla Berlino russa — il rimpianto per la vita di Londra e i ragguagli sui suoi corteggiatori abituali:

«Uno, il terzo mi si è letteralmente appiccicato addosso. Lo considero la mia decorazione più gloriosa, anche se so che è facile agli innamoramenti. Mi scrive tutti i giorni una o due lettere, me le recapita lui stesso, mi si siede accanto docilmente e aspetta fino a quando non le leggo» (1923: 17; 2019: 33).

Se il terzo, come probabile, designa Šklovskij, allora il carteggio infrange di nuovo la pur minima distanza spaziale tra i due corrispondenti, che si incontrano almeno una volta al giorno. Di fatto, la fisionomia di Alja è indefinibile: la sua frivolezza è messa in dubbio dalla viva sensibilità a recepire il «troppo dolore tutt'intorno, perché lo si possa dimenticare anche solo per un minuto» (1923: 18; 2019: 34). Peraltro, la nostalgia per Londra⁴¹ si riferisce non solo alle «danze con giovani di bell'aspetto», ma anche alla solitudine, alla vita ordinata, «al lavoro da mattina e sera» (*ibid.*). Ciò che non può accettare Šklovskij-io-scrittore è il presunto cambiamento seguito al matrimonio e al soggiorno all'estero di Alja, da lui ben conosciuta già dalla Russia come afferma indirettamente con l'apprezzamento sull'aspetto fisico della sorella Lili («*La sorella è molto bella, con gli occhi che brillano*», 1923: 17; 2019: 33). Il rivolgersi all'orecchio del lettore («*Ascoltate*») mira, invece, a stabilire con questi

⁴¹ Dove aveva raggiunto la madre, cfr. DELRANC GAUDRIC, *Elsa Triolet, naissance d'une écrivaine*, cit., p. 43.

un dialogo diretto, invitandolo a prestare attenzione alle inflessioni della voce «*tranquilla*» (*ibid.*) di Alja, per rilevare il contrasto con l'irruente, appassionato accento della lettera seguente, da lui scritta.

Un'ipotesi per spiegare la manipolazione temporale che presenta questa lettera come la prima benché datata «7 febbraio» (1923: 18; 2019: 34): da una parte l'autore sembra voglia 'cavallerescamente' privilegiare agli occhi del lettore il punto di vista di Alja rispetto al profilo dell'interlocutrice da lui tratteggiato nella *Prefazione*, dall'altra con la data svela, ad occhi indagatori, l'egocentrismo prevaricante e pregiudiziale dell'autore-io scrivente, occultato da un'ingannevole galanteria.

Lettera quattordicesima:

«È diretta in Russia; ne emerge chiaramente che l'autore ha un'ossessione. Nella lettera si dice quanto sia difficile, persino dopo la scoperta di Einstein, vivere senza occupare né tempo, né spazio. La lettera termina con un motto d'indignazione per l'uso improprio del pronome "noi" a Berlino» (1923: 58; 2019: 77).

Nella paralettera il redattore sottolinea la trasgressione del carteggio a due, come indicato anche dalla formula allocutiva d'esordio della lettera («Cari amici», *ibid.*). I destinatari sono qui sodali e colleghi pietrogradesi dell'io-scrivente, il quale cerca conforto nell'affetto amicale e appaga il bisogno di mantenere e rafforzare legami con il gruppo dell'*Opojaz* (*Obščestvo po izučeniju poëtičeskogo jazyka*, Società per lo studio della lingua poetica, 1916-1925) e dei Fratelli di Serapione (*Serapionovy brat'ja*, 1921-1926), per lenire il cruccio della loro assenza e lamentare la propria angoscia di vivere lontano dalla Russia. L'«ossessione» a cui si accenna nella sinossi è ambigua: è riferibile sia al desiderio di far ritorno in Patria perché gli è insopportabile vivere a Berlino «senza scopo» (1923: 59; 2019: 78), sia al timore di essere rifiutato dall'Urss, da Alja e anche dagli stessi amici («Davvero mi avete scacciato dal vostro cuore?», 1923: 58; 2019: 77). Benché non nominata esplicitamente, la presenza della donna, anche qui, è pervasiva: l'io-scrivente chiede di essere salvato «da tutta la vita che mi dice solo una cosa "Vivi, ma non portarmi via né tempo, né spazio"» (*ibid.*). Alja lo ha costretto a vivere «negli intervalli» (*ibid.*), una condizione difficilmente sostenibile per l'innamorato-esiliato deprivato di riferimenti assoluti e incontrovertibili che, peraltro, la «scoperta di Einstein» ha decretato come inesistenti. Metafora della dilatazione spazio-temporale relativistica, il tempo della prigione «di ferro» di Berlino è percepito dall'io-mittente anche in

altre lettere come inesorabilmente lento o del tutto immobile, scandito soltanto dagli incontri con Alja, la cui presenza nella città dà un senso, metonimicamente, al cronotopo berlinese («Tu sei la città nella quale vivo, tu sei il nome del mese e del giorno», 1923: 19; 2019: 35, «Berlino per me è delimitata dal tuo nome», 1923: 60; 2019: 79). La lettera ribadisce così il parallelo città-donna anche attraverso la scelta di un lessico tipicamente amoroso («Io sono legato a Berlino, ma se mi dicessero: “Puoi tornare”, io, lo giuro sull’*Opojaz*, me ne tornerei a casa, senza girarmi, senza prendere i manoscritti. Senza fare una telefonata», 1923: 58; 2019: 77).

Le richieste di informazioni sulla vita e sulla possibilità di pubblicare a Pietrogrado permettono al mittente di impiegare il pronome personale plurale «noi» in riferimento alle diverse case editrici berlinesi dirette da emigrati russi e, al contempo, di dolersi dell’acculturazione anche linguistica di Alja, espressa dall’interferenza nel russo da lei parlato dello stesso pronome nell’uso tedesco, a suo parere ‘inesatto’. L’informazione telefonica di Lei «*my segodnja idem v teatr*» («noi oggi andiamo a teatro», 1923: 59; 2019: 78), pur se pronunciata in lingua russa, attribuisce al «*my*» una connotazione esclusiva, che non include l’indignato e geloso interlocutore: «qui “noi” è una parola ridicola. [...] Noi chi? [...] È assurdo! Noi vuol dire io e ancora qualcun altro. In Russia “noi” è più forte» (*ibid.*).

Lettera ventinovesima:

«E ultima. È indirizzata al Comitato Centrale Esecutivo Panrusso. Vi si parla di nuovo dei dodici ponti di ferro. Questa lettera contiene una richiesta di permesso di rientro in Russia. In fondo alla lettera si riporta una storia avvenuta a Erzurum».

Segue un’intestazione in maiuscolo, a metà fra titolazione ufficiale e recapito:

«RICHIESTA INDIRIZZATA AL COMITATO CENTRALE ESECUTIVO PANRUSSO» (1923: 105; 2019: 127).

Nell’ultima lettera, diretta al VCIK (*Vserossijskij Central’nyj Ispolnitel’nyj Komitet*) e contenente la richiesta di poter ritornare in Russia (da notare che Šklovskij usi «*Rossija*» e non *Sovetskij Sojuz*, 1923: 105), la violazione del codice canonico della corrispondenza è doppia: da una parte, infrange nuovamente la comunicazione a due, fornendo al romanzo una struttura ‘quasi’ circolare (inaugurato e concluso da due destinatari estranei allo scambio, il cui tono e argomento è, però, contrastante: lettera intima/ufficiale); dall’altra, trasgredisce il modello

di una richiesta formale, mantenendo un approccio confidenziale. Il mittente sembra apparentemente modellarsi sul destinatario sostenendo, quasi ad auto-censurarsi, che tutto il carteggio sia la metafora del proprio amore per la Russia. La missiva al Comitato Centrale è del resto reale e autobiografica, pur se palesemente manipolata, e mantiene il tono colloquiale delle precedenti rinnegando l'esistenza di Alja, ridimensionata a «buona compagna e amica» (*ibid.*; 2019: 127):

«È sbagliato che io viva a Berlino. La rivoluzione mi ha rigenerato, senza di lei mi manca l'aria. [...] Non stupitevi, se scrivo questa lettera, dopo aver scritto lettere ad una donna. [...] La donna alla quale ho scritto non è mai esistita. [...] Alja è la realizzazione di una metafora. Ho inventato una donna e un amore per un libro sull'incomprensione, su persone estranee, su una terra straniera. Voglio tornare in Russia» (*ibid.*).

La gabbia metallica di Berlino ha portato via «la giovinezza e la disinvoltura (*samouverenost'*)» (*ibid.*) dello scrivente, incapace di adattarsi alla vita europea e ai suoi usi e costumi. Eppure, l'euforia di rientrare nel proprio Paese si annulla nell'immagine finale di capitolazione («Alzo le mani e mi arrendo», *ibid.*; 2019: 128), associata a quella macabra dei cadaveri dei soldati turchi amputati del braccio, sollevato in segno di resa durante l'assedio di Erzurum (cfr. 1923: 106; *ibid.*). Una chiara provocazione politica: l'agognato desiderio di ritornare in patria, che permetterebbe all'emigrato di riappropriarsi dell'identità e dell'energia perdute in esilio⁴², è soffocato dal lugubre presentimento di una vita difficile e insidiosa che potrebbe attendere l'io-scrivente in Unione Sovietica. Un'altra 'prigione' che comunque consentirà a Šklovskij di arrivare fino alla vecchiaia, destreggiandosi perennemente tra acquiescenza e trasgressione.

5. Polifonia delle voci

5.1. Lettere d'amore e «non d'amore»

Il contrasto tra le lettere di Šklovskij-io-scrivente e quelle di Alja mette in luce l'imitazione di Lui dei cliché della lettera amorosa

⁴² «[...] in Russia io ero forte, mentre qui ho cominciato a piangere» (1923: 20; 2019: 36).

che Lei criticamente rifiuta. Alla voce di Alja si aggiunge quella di Šklovskij-redattore, perplesso e maldisposto di fronte all'atteggiamento inopportuno e 'obsoleto' di Šklovskij-io-scrittore, sottilmente privilegiando invece la prospettiva della più emancipata e moderna Alja. Nell'interazione tra paralettere e lettere si creano così valutazioni che palesano anche la difficoltà di distinguere la voce del redattore da quella dell'autore, giustificata dalle informazioni ivi fornite, alcune delle quali, probabilmente, solo a quest'ultimo note.

Lettera seconda:

«Sull'amore, la gelosia, il telefono e gli stadi dell'amore. Termina con una osservazione sull'andatura dei russi» (1923: 19; 2019: 35).

La prima lettera amorosa dell'io-scrittore è introdotta da un laconico elenco dei suoi contenuti dove Šklovskij-redattore volutamente si distanzia dall'io-mittente: accosta con noncuranza sentimenti astratti (amore e gelosia) a un nuovo *medium*, il telefono, attuale e più diretto rispetto alle lettere, in contrasto con una scrittura ampollosa e quasi anacronistica. Separa invece la nota «sull'andatura dei russi» (*ibid.*) dal tema amoroso, quasi fosse un motivo a sé stante e non un'altra causa dell'incomprensione fra i due corrispondenti. Lascia così al lettore il compito di cogliere il legame tra la situazione «pesante» (1923: 20; 2019: 36), isolata e infelice degli emigrati russi e il linguaggio enfatico e lamentoso dell'io-mittente che iperbolizza parodicamente, banalizzandole, le affezioni esasperate proprie dei cliché di un innamorato non ricambiato: il dolore per l'assenza di Lei, lo strazio dell'attesa di una telefonata, le lacrime copiose e debordanti nelle quali quasi annega, la necessità impellente della sua presenza⁴³. Analogamente, la voluta distanza di Šklovskij-redattore dall'io-mittente appiattisce, con l'espressione concisa della sinossi «*stadi dell'amore*», la sequenza delle tappe che segnalano il progressivo aumento della temperatura emotiva dell'uno che genera, per converso, il raffreddamento di quella dell'altra: «all'inizio, quand'ero ancora allegro, ti piacevo di più. È colpa della Russia, mia cara» (*ibid.*) e affermerà in una lettera successiva: «L'amore continua ad aumentare, l'uomo si infiamma, ed a te non interessa già più» (1923: 54; 2019: 72).

Il redattore ritiene superfluo financo dar conto delle oscillazioni

⁴³ Ignorando o contraddicendo la quotidianità dei loro incontri, da Alja menzionati nella lettera alla sorella (cfr. *Prima, infra*, p. 51).

contraddittorie presenti nella lettera. Due esempi: l'incontrollabile gelosia, a dire dell'io-scrivente, non tanto nei riguardi degli altri corteggiatori, quanto del tempo che l'amata non ha per lui («non sono geloso della gente, sono geloso del tuo tempo», 1923: 19; 2019: 35), è smentita dal rimprovero – «Tu non conosci il peso delle cose. Tutti gli uomini sono uguali davanti a te, come davanti a Dio» (*ibid.*). La vibrante dichiarazione («Io ti amo, Alja») contraddice la penosa constatazione della propria dipendenza affettiva e della posizione marginale nella vita di lei («tu mi costringi a restare appeso al predellino della tua vita», *ibid.*).

Sono stati giustamente rilevati i sorprendenti paralleli tra *Zoo* di Šklovskij e il poema *Pro èto* (Di questo, 1923) di Vladimir Majakovskij, scritto nello stesso periodo. Ambedue tormentati da un amore contrastato per le due sorelle Kagan, nel tentativo, intenzionalmente malcelato, di eludere il termine «*ljubov'*», realizzano le stesse metafore: l'attesa febbrile, il telefono e l'«inondazione» amorosa⁴⁴. Tuttavia, sebbene sia il formalista che il poeta innestino nelle loro opere il proprio vissuto su uno sfondo più ampio, sociale e artistico, diverso è il loro atteggiamento verso la nuova realtà sovietica. La poesia 'urlante' di Majakovskij sfocia in quel poema in un autentico grido di sofferenza contro il *byt* 'filisteo' dei primi anni della Nep («odio / e rifiuto tutto questo, [...] tutto / che, sciame di meschinità, / s'è posato / e si posa sulla vita, / persino nel nostro ordine / imbandierato di rosso»⁴⁵). Lo sconforto dell'esule formalista, al contrario, contrappone la violenta ma energica quotidianità dell'idealizzata patria con l'ordinarietà stagnante di un'«inetta» Berlino (1923: 36; 2019: 53) che lo allontana da Alja (chiarisce l'interlocutrice, «Ciò che ci divide è la vita quotidiana», 1923: 21; 2019: 37).

Lettera terza:

«La seconda di Alja. In essa Alja chiede di non scriverle d'amore.
Una lettera stanca» (*ibid.*).

Nell'altrettanto telegrafico commento alla missiva di Alja, Šklovskij-redattore tradisce con la citazione dell'attributo «*stanca*», desunto

⁴⁴ Vedi R. FACCANI, *Da una camera con vista sulla Kaiserhalle (appunti in margine a Zoo, ili Pis'ma ne o ljubvi [Zoo, o lettere non d'amore] di Viktor Šklovskij)*, in M. FERRAZZI (a cura di), *Studi slavistici offerti a Alessandro Ivanov nel suo 70° compleanno*, Istituto di Lingue e Letterature dell'Europa Orientale, Udine 1992, pp. 94-105.

⁴⁵ V. MAJAKOVSKIJ, *Pro èto*, in ID., *Polnoe sobranie sočinenij: v XIII t., t. IV. Stichotvorenija 1922 goda, poëmy, agitlubki i očerki 1922-1923 godov*, podgot. teksta i primeč. V. Arutčevoj, Z. Papernogo, Gos. izd-vo chudož. lit., Moskva 1957, p. 179 (trad. it. *Di questo*, in ID., *Opere*, vol. V. *Poemi*, a cura di I. Ambrogio, Editori Riuniti, Roma 1980, pp. 256-257).

dalla lettera della mittente, la propria comprensione partecipata al tono supplichevole, estenuato ma fermo, di Lei nell'esplicitare a Lui l'irrevocabile convincimento: «Io non ti amo e non ti amerò» (*ibid.*). Nella trasparente lettera della mittente si concretizza il ribaltamento parodico dei ruoli tradizionali del carteggio amoroso. Qui è la donna ad assumere la voce più distaccata e razionale, tradizionalmente maschile, mentre l'uomo si presenta come vittima. Tuttavia anche Alja, incalzata dalle numerose lettere, si sente soggetta alla costrizione insita in ogni corrispondenza: dovrebbe rispondere. Peraltro, il tono della missiva femminile si regge sull'oscillante equilibrio fra un'autoritaria risolutezza e un atteggiamento decisamente affettuoso volto a tranquillizzare l'amico di lunga data. All'intestazione calorosa («Mio caro, mio amato») alterna il suo scoramento e timore di fronte alla veemenza di Lui, all'enfasi melodrammatica del suo dolore («Ho paura del tuo amore; prima o poi mi offenderai, per il fatto che adesso mi ami tanto. Non lamentarti così spaventosamente», *ibid.*). La spossatezza di Lei, a tutta prima attribuita al malessere psicologico, viene poi trasferita sul piano fisico, quasi a discolpare Lui («ho la schiena a pezzi»), per affermare infine la necessità interiore di essere libera: «Non scrivermi d'amore. Non devi. Io sono molto stanca. [...] non voglio che nessuno osi chiedermi nulla» (*ibid.*). E ancora: «Non farmi scenate tremende al telefono. Non infuriarti. Tu riesci ad avvelenare le mie giornate» (*ibid.*). Al pari, le rassicurazioni «tu mi sei comunque caro. [...] mi sei necessario. Tu sai tirar fuori il mio vero io» non smorzano l'insofferenza per il comportamento soffocante di Lui, che «fa di tutto» (*ibid.*) per allontanarla. Alja non ha tempo né voglia di scrivere⁴⁶ e rifiuta di farsi coinvolgere in un rapporto assillante, al tempo stesso, non vuole troncata una tenera amicizia, un'ambivalenza che pone anche lei 'sulla soglia'.

Lettera ventottesima:

«L'ultima di Alja. In cui Alja dice come si scrivono le lettere d'amore. Questa lettera termina con una frase crudele: "Smetti di scrivere quanto, quanto, quanto mi ami, perché al terzo 'quanto' comincio a pensare a qualcos'altro". L'autore del libro augura sinceramente ai suoi lettori di non ricevere mai lettere del genere» (1923: 103; 2019: 125).

⁴⁶ Alja vive appieno il suo soggiorno a Berlino, esce, va a ballare (da cui forse una 'rigenerante' stanchezza), a teatro, mentre lo scrivente, estraniato da tutto, si annoia, ossessionato da lei, e le addossa il peso dei suoi desideri e speranze, della sua infelicità e insoddisfazione.

Nella paralettera, scritta anch'essa in forma impersonale, a Šklovskij-redattore sembra sovrapporsi Šklovskij-autore del libro, che potrebbe voler esprimere in terza persona l'ironico augurio ai propri lettori «*di non ricevere mai una lettera del genere*» (*ibid.*). Un procedimento a cui ricorre per distanziarsi dal tono esasperato e dalle asserzioni offensive di Alja, la quale dichiara di ricevere persino «due» ammorbanti «lettere al giorno» (*ibid.*)⁴⁷. Sincera, razionale e diretta è invece l'accusa al destinatario: «Tu dici di sapere com'è fatto il *Don Chisciotte*, ma non sei capace di scrivere una lettera d'amore» (*ibid.*). Nello smascherare lo stucchevole «lirismo» del linguaggio amoroso di Lui, Alja usa la metafora delle «bollicine» a materializzare ironicamente la volatilità e l'inconsistenza delle sue lettere, vergate «per il proprio piacere personale [...], un vero amante, in amore, non pensa a sé» (*ibid.*). Grottesco che ora sia Alja 'a rimproverargli di rimproverarla' e di utilizzare espressioni «bitonali»⁴⁸, avvicinando appassionate parole d'amore a rimbrotti sentenziosi. Del resto, le missive di Alja – vere «lettere non d'amore» – rappresentano la violazione più plateale del carteggio tradizionale. Come già deducibile dal loro numero esiguo, non stabiliscono con l'interlocutore un autentico dialogo, contravvenendo al canonico circuito intersoggettivo della comunicazione epistolare (invio-risposta)⁴⁹.

L'ultima lettera di Alja ribadisce il veto da lei imposto nella prima missiva allo scrivente (*Terza*, 1923: 21; 2019: 37), eppure non implica necessariamente l'interruzione definitiva del carteggio. Indossando la veste di critico formalista, Šklovskij-io-scrivente esige per la narrazione un finale aperto, 'sulla soglia', a suggerirne un possibile ulteriore prolungamento e ribaltando così la conclusione classica del «romanzo epistolare», in cui fin dall'inizio si «preannunzia una fine tragica (almeno un cuore infranto)» (1923: 69; 2019: 88). Appunto per questa ragione,

⁴⁷ In realtà, il numero delle lettere ricevute dall'io-scrivente è 21 rispetto alla durata di 34 giorni del carteggio (dal 4 febbraio al 10 marzo). La stessa esagerazione risuona anche nella lettera alla sorella (vedi *infra*, p. 51).

⁴⁸ Agli occhi di Bachtin, «*dvutonnoe slovo*» è la parola carnevalesca che fonde «lodi e ingiurie», BACHTIN, *Tvorčestvo Rable i problema narodnoj kul'tury srednevekov'ja i Renassansa (Dopolnenija i izmenenija k redakcii 1949-1950 gg.)*, in ID., *Sobranie sočinenij v semi tomach*, t. IV (1), red. I. Popova, Jaziki slavjanskich kul'tur, Moskva 2008, pp. 586-587 (trad. it. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. di M. Romano, Einaudi, Torino 1979, pp. 476-477). Cfr. anche S. SINI, *Il rovesciamento carnevalesco*, in EAD., *Michail Bachtin. Una critica del pensiero dialogico*, Carocci, Roma 2011, pp. 129-140.

⁴⁹ Solo nella *Lettera diciannovesima* (1923: 76-78; 2019: 96-98), più avanti esaminata, è presente una chiara articolazione dialogica.

nella *Lettera diciannovesima* verrà imposto al lettore di leggerla a conclusione del romanzo.

5.2. *Un intermezzo teatrale*

Lettera Decima:

«Su un'inondazione berlinese; in sostanza tutta la lettera rappresenta la realizzazione di una metafora: in essa l'autore si sforza di essere leggero ed allegro, ma io so per certo che nella prossima lettera perderà il controllo di sé» (1923: 43; 2019: 61).

A confondere viepiù il lettore, il pronome di prima persona della sinossi non appartiene all'autore, ma probabilmente a Šklovskij-redattore del romanzo che la apre con l'immagine dell'«inondazione» (*ibid.*), *Leitmotiv* del carteggio⁵⁰. Metafora della violenza straripante dell'innamorato, nella lettera il motivo è sviluppato 'a gradini' attraverso spostamenti metaforici, metonimici e associativi: il vento berlinese richiama quello «tiepido» di «Piter», foriero della piena della Neva, contrapposto alla violenta alluvione che a Berlino sconvolge e ribalta oggetti piccoli e grandi fino a irrompere nella stanza di Alja dormiente. L'io scrivente mette in scena un *pastiche* teatrale con didascalie, spettacolarizzando il rapporto conflittuale con Lei e le loro incomprensioni in un parodico procedimento 'giudiziario'. Le «SCARPETTE», metonimia di Alja, si ergono ad avvocati difensori di Lei e rimproverano a Lui l'inadeguatezza e l'inutilità della violenza emotiva che invade 'gli spazi' della donna («non va bene usare la legge del più forte in amore!», 1923: 44; 2019: 62). Nel loro duetto con l'«ACQUA», metafora dello scrivente, le «SCARPETTE» ribadiscono la fragilità e la delicatezza di Alja, che non ha bisogno dell'umore nero e opprimente di Lui, ma «chiede all'amore solo il suo profumo, e tenerezza. Di più non si possono appesantire le sue gentili, tenere spalle» (*ibid.*). A conoscenza di tutto il carteggio, il redattore irride l'apparente istrionismo di Šklovskij-io-scrittore che ironizza metaforicamente la propria relazione con Alja, nel tentativo di nascondere l'infelicità e l'incapacità di inserirsi nell'ambiente europeo e di essere, al pari di tutti gli emigrati russi, «leggero». Asserisce infatti Šklovskij-autore nella lettera successiva: «Noi non sappiamo essere leggeri. [...] Non conoscevamo altro modo di vita, all'infuori di quello della guerra e della rivoluzione. [...] L'Europa ci distrugge, noi, al suo

⁵⁰ Vedi, ad esempio, le lettere *Seconda* (1923: 19-20; 2019: 35-36) e *Undicesima* (1923: 46-49; 2019: 64-67).

interno, ci infervoriamo e prendiamo tutto sul serio» (1923: 46-47; 2019: 64-65).

5.3. *La lettera «inserita»*

Lettera diciannovesima

Una delle missive più originali del carteggio si presenta come «*inserita*» (1923: 75; 2019: 95), scritta da Alja, leggibile e tuttavia barrata da due linee rosse incrociate a 'x', è preceduta da un'*Introduzione* di ben due pagine redatta dall'io-scrivente, entrambe provviste di paralettere. Alla scrittura di Alja si sovrappongono qui le voci del redattore e dell'autore, ognuna delle quali offre la propria prospettiva deformante sulla lettera di Lei, intrecciandosi in una intricata rete di sottili sfasature semantiche a motivarne la marcatura.

Introduzione alla lettera diciannovesima:

«*Scritta da Alja; parla dell'aspirina, dell'aringa con patate, del telefono, dell'inerzia amorosa, di un ballerino americano e della balia Steša. Nell'introduzione si spiega dettagliatamente perché non si debba leggere la lettera di Alja*» (1923: 74; 2019: 94).

A seguito dell'elenco dei contenuti 'banali' e quotidiani della lettera di Alja, il redattore rinvia il lettore all'*Introduzione* dell'io-scrivente per conoscere i motivi dell'interdizione alla lettura della missiva (quasi una forma di ritorsione sul lettore al divieto imposto dalla corrispondente). Benché l'io-scrivente la ritenga la «migliore», deludendo la logica aspettativa del lettore, non gli fornisce una spiegazione del veto, ma anzi lo reitera («ora vi spiegherò perché si deve fare così»; «ora spiegherò perché», *ibid.*) e, con un effetto di 'rallentamento', sposta il discorso sulla modalità della proibizione, facendo slittare gradualmente la rigidità del veto prima in un invito a ignorare per il momento la missiva stessa, per suggerirne in un secondo tempo la lettura, come del resto ha fatto lui stesso, «dopo aver terminato il libro» (*ibid.*). Quasi a correggersi, ammette invece, successivamente, di averla 'metonimicamente' baciata e di averne solo scorso «qualche brano sparso, ma era scritta a matita e non la lessi tutta» (*ibid.*). Il 'pretesto' della calligrafia sbiadita devia in un incongruente difetto fisico: «sono sordo» (*ibid.*). La sostituzione del senso della vista con quello dell'udito è un modo indiretto di riconoscere che l'uomo 'non ascolta' le parole dette o vergate da Alja, confermando

l'opinione comune, da Lei condivisa nei suoi riguardi, secondo cui chi scrive lo fa innanzitutto per sé stesso. Una convinzione corroborata dal sofisticato *calembour* in cui lo scrivente si cimenta sfruttando la plurisemanticità del sostantivo russo «*gluchar*», che designa il gallo cedrone, una persona ipoudente (in tono scherzoso e colloquiale) e, nel gergo della fabbrica, un operaio che, dopo aver martellato una caldaia, si ritrova sordo per alcuni minuti⁵¹. Sebbene nel testo siano esplicitati il secondo significato del vocabolo («Vedo che le labbra delle persone si muovono, ma non sento nulla. [...] i sordi sono persone molto introverso») e il terzo («nella vita ho chiodato caldaie [...] Un fracasso assordante nelle orecchie», *ibid.*), l'allusione al volatile è parimenti presente e calzante. Come il gallo cedrone – territoriale ed aggressivo, durante il corteggiamento fa roteare l'ampia coda variopinta ed emette grida fragorose che gli causano la perdita temporanea dell'udito – anche l'innamorato, narcisista tracotante, sembra prestare più importanza all'esecuzione della 'ruota' che alle parole di Alja. Agli occhi di Šklovskij, all'adagio che recita *ljubov' slepa* si potrebbe aggiungere anche *glucha*.

Al contrario della canonica corrispondenza epistolare, lo scrivente non si modella sulla propria interlocutrice, ma resta fermo sulle programmatiche posizioni iniziali, in perenne conflitto con Lei⁵². Ancora meno credibile per il lettore risulta la posticipazione della lettura (che si presuppone, stavolta, avvenuta 'per intero') da parte di un impaziente innamorato: «Ho letto la lettera di Alja solo di recente, il 10 marzo, dopo aver terminato il libro» (*ibid.*), un modo indiretto, quasi 'occultato', per informarci sulla data della conclusione dell'opera.

La giustificazione più congruente al veto si rivela essere l'infrazione allo schema «delle due culture» differenti, «perché una donna che parla di Steša in questo modo, è una di noi» (*ibid.*; 2019: 95). Incentrata sul profondo affetto della mittente nei confronti della propria bambinaia, la «siberiana, la rosea Steša» (1923: 28; 2019: 44) la missiva di Alja ribalta inaspettatamente l'opinione che fin qui il corrispondente nutriva su di lei, ora inserita a pieno titolo nel plurale: 'noi russi'.

Di nuovo si accumulano inutili, minuziose quanto contraddittorie spiegazioni circa il veto, del tutto formale, atte solo a disorientare l'andamento diacronico della lettura, visto che la lettera di Alja è solo barrata, dunque perfettamente leggibile. Il procedimento adottato da

⁵¹ D. UŠAKOV, *Bol'šoj tolkovyj slovar' russkogo jazyka*, <<https://ushakovdictionary.ru/word.php?wordid=10462>> (ultimo accesso 04.12.2021).

⁵² Al contempo, si riallaccia all'allocuzione «*Ascoltate*» (1923: 17; 2019: 33) del redattore diretto al lettore nella *Lettera prima* di Alja, a ribadire l'aspetto orale della corrispondenza.

Šklovskij-io-scrivente per giustificarne l'inserimento al fine di fornire «una duplice soluzione dell'azione» («*dvojnaja razgadka dejstvija*»), apparentemente chiarificatrice, e una «seconda soluzione» sull'identità della donna («*vtoruju povyšajuščuju razgadku ženščiny*») e di sé stesso («*vtoruju razgadku sebja samogo*», 1923: 75; 2019: 95) risulta un puro atto di straniamento. Di più, costituisce una chiara messa a nudo degli artifici impiegati nel romanzo e, al tempo stesso, un 'tranello' insidioso per lasciare tutte le cose in sospeso e tornare, come in un gioco dell'oca⁵³, al rebus dell'autenticità delle lettere: «Se credete alla spiegazione compositiva, dovrete credere anche al fatto che io abbia scritto la lettera di Alja a me indirizzata. Non vi consiglio di crederlo» (*ibid.*).

Ingarbugliando ancora di più le idee del lettore, l'io-scrivente conclude l'*Introduzione* irridendo gli inutili tentativi del lettore di dare un senso alle sue parole: «Tra l'altro, voi non ci capirete proprio nulla, dal momento che dalle bozze è stato cancellato tutto» (*ibid.*). Un finale criptico che, del resto, non chiarisce ma pone un ulteriore interrogativo: cosa s'intende con «tutto»?

Lettera diciannovesima:

«*Che non bisogna leggere. È stata scritta da Alja, quando era malata, la carta che le è capitata per la lettera era a righe, la lettera è la migliore del libro, ma non bisogna leggerla, per questo è cancellata*» (1923: 76; 2019: 96).

Nella paralettera del redattore trovano eco le parole dell'io-scrivente circa il valore letterario della missiva di Alja e la sua cancellazione per evitare che venga erroneamente letta dal fruitore, benché sia solo barrata («*perečerknuto*», *ibid.*). Qui si verifica un ulteriore fine quanto incongruo *sdvig*: la domanda di Alja («È mai possibile che mi stia ammalando?»), «Spero solo di non ammalarmi», 1923: 77-78; 2019: 97-98) da evento possibile diviene per il redattore un fatto compiuto: «È stata scritta da Alja, quando era ammalata». Altrettanto ingiustificato l'attribuire un'implicita casualità all'impiego della carta a righe («*che le è capitata [popalas'] per la lettera*» (1923: 76; 2019: 96), una affermazione che distorce l'altra domanda retorica della scrivente («Di che cosa si può scrivere su questa carta a righe?»), finalizzata piuttosto a prevenire, quasi fosse una scolara, i possibili giudizi del suo cavilloso corrispondente

⁵³ Cfr. l'interpretazione che il medesimo Šklovskij propone per il romanzo d'avventure, paragonato al «gioco dell'Oca», ŠKLOVSKIJ, *Motivirovka zaderžanija*, in ID., *O teorii prozy*, cit., p. 48 (trad. it. *La motivazione del ritardo*, in ID., *Teoria della prosa*, cit., p. 57).

sull'aspetto formale della propria lettera («Almeno non contare gli errori e non mettere voti!», *ibid.*). Il ribadire che proprio tale missiva, così originalmente 'censurata', sia per il redattore come per l'io scrivente «*la migliore del libro*» trova forse la sua motivazione nell'essere l'unica in cui si instaura un vero dialogo con il destinatario, fatto di domande, riflessioni («E ora dimmi, come fai, per inerzia, a fare la dichiarazione a un oggetto che non è assolutamente adatto allo scopo?», *ibid.*) e condivisione dei propri ricordi sulla njanja («Chissà perché ti ho afflitto con Steša?», *ibid.*). Il veto a leggerla, avvalorato anche dal redattore, non fa che motivare il lettore, ridestandone la curiosità, alla trasgressione del divieto e a non attendere, come suggerisce l'io-scrivente, la fine del libro per poterla leggere.

5.4. *Dalla letteratura alla teoria: l'intervento dell'editore*

Lettera ventiduesima:

«Inaspettata e, secondo me, assolutamente inutile. Il contenuto di questa lettera, evidentemente, è uscito da un altro libro del medesimo autore, ma, forse, questa lettera è parsa indispensabile al compilatore di questo libro, per un po' di varietà. La lettera si è incrociata con quella su Tahiti» (1923: 82; 2019: 103).

Nella paralettera l'editore manifesta il parere contrario circa l'inserimento nel carteggio della missiva dell'io-scrivente, contenente formulazioni teoriche sull'evoluzione dell'opera artistica e sui suoi artifici. Nell'ottica imprenditoriale dell'editore, responsabile della pubblicazione e della distribuzione del volume, la lettera è inappropriata e superflua e il suo discutibile inserimento nel romanzo, che potrebbe frustrare in modo irreversibile le attese del lettore, viene addebitato al «*compilatore*» (*sostavitel'*) per arricchirne, forse, il «*contenuto*» (*ibid.*). Allude così alla ricostruzione metaletteraria dell'origine e del percorso della lettera, da scritto teorico concepito probabilmente dall'autore per un altro libro, bozza che passa nelle mani del redattore e dell'editore, giungendo infine a quelle della destinataria e del lettore del romanzo. Difficile tracciare confini netti fra queste figure: l'editore, al pari del redattore, conosce la genesi della missiva e l'oggetto della lettera precedente su Tahiti, con la quale si è incrociata. Altrettanto labili sono i contorni del destinatario, identificabile con Alja solo dalla conclusione della lettera – «Scrivo questo libro per te e, scriverlo, mi procura dolore fisico» (1923: 85; 2019: 106) –, l'unica frase atta a qualificare il 'trattato

teorico' come 'amoroso', che fa eco alla precedente missiva di Alja (*Ventunesima*), dove quest'ultima afferma: «Tu scrivi di me per te stesso; io scrivo di me per te» (1923: 81; 2019: 102).

Nella lettera il mittente fa infatti seguire una ricostruzione storica dell'evoluzione del romanzo fino a descrivere in modo vivace i numeri di un *variété* berlinese, il cui programma di «totale incoerenza» (1923: 82; 2019: 103) – acrobati, sollevatori di pesi, ciclisti, musicisti e danzatori russi e un caricaturista – innesca un ragionamento sui meccanismi del procedimento artistico. Qui l'io-mittente cede il passo al brillante teorico per esprimere la convinzione che la presenza di atleti e artisti con competenze e specialità differenti sia fondamentale al fine di deautomatizzare la percezione dello spettatore, in particolare quando nel finale vengono messi a nudo i procedimenti impiegati anche attraverso forme artistiche ritenute 'basse', come il circo o i giochi illusionistici. A conferma che «opere artistiche complesse, di solito, sono il risultato della combinazione e dell'interazione di opere preesistenti, più semplici e, in particolare, di dimensioni minori» (1923: 83; 2019: 104), l'io-scrivente riferisce di uno spettacolo, dove «un artista comico» conclude il suo numero parodiando e smascherando tutti i suoi trucchi. In realtà, Šklovskij viene via via offrendo al lettore un metatesto del proprio scritto e alcune chiavi per interpretarlo, esemplificando con tale rappresentazione la situazione dell'«arte contemporanea».

Analogamente, Šklovskij-mittente disvela, attraverso una *mise en abyme*, l'annullamento dei confini fra arte e realtà del romanzo, fra Šklovskij io-scrivente e Šklovskij-autore:

«il caso più interessante è costituito dal libro che sto scrivendo ora. Si chiama *Zoo*, *lettere non d'amore* o *La Terza Eloisa*; qui i singoli momenti sono uniti: infatti tutto è collegato dalla storia dell'amore di un uomo per una donna. Questo libro è un tentativo di uscire dagli ambiti del romanzo tradizionale» (*ibid.*).

Il malizioso stratagemma di scoprire solo alcune carte, definendo il romanzo come una metafora del suo rapporto con Elsa, si contrappone all'ultima lettera, dove, come si è detto in precedenza, Lui nega l'esistenza di Lei, lasciando intendere che tutto il carteggio non sia che un tropo della propria nostalgia e del proprio amore per la Russia.

Si sollecita così il lettore a intravedere, denudate, le diverse maschere dell'io-scrivente: ironico e parodistico, istrionico e paradossale, scrittore e teorico che conosce e sfrutta abilmente i trucchi del proprio repertorio,

Šklovskij-autore si sdoppia di volta in volta in io-scrivente-personaggio, redattore nonché editore (e, in parte, nella stessa Alja) per confondere il lettore e mettere in dialogo le voci contrastanti. Al contempo, relativizza i confini fra vita e arte, autenticità della lettera e ‘finzione della finzione’, lasciando tali problemi nella più vaga indeterminatezza e ambiguità (nella *Lettera diciottesima* aveva scritto: «Alja, sono assolutamente smarrito! [...] mentre ti scrivo queste lettere, scrivo anche un libro. E ciò che accade nel libro si è assolutamente confuso con ciò che accade nella vita», 1923: 69; 2019: 88). Abbandona così sulla soglia anche il lettore il quale, nella vana ricerca di un finale e di una ‘verità romanzesca’, si ritrova disorientato e indeciso su come interpretare e definire il romanzo.

Ben si addicono a *Zoo* le parole espresse da Lotman a proposito dell’opera epistolare *Les liaisons dangereuses* (1782) di Chorderlos de Laclos:

«In prosa, il conflitto tra i vari sistemi di discorso diretto considerati come diversi punti di vista si espresse con precisione nel romanzo epistolare del XVIII secolo. [...] La sovrapposizione dei testi delle lettere costituisce la base della nuova rappresentazione della verità: questa non si identifica con una qualunque delle posizioni immediatamente espresse nel testo, ma è data dall’intersezione di tutte. [...] La verità sorge come sovrastruttura del testo dalla posizione dell’autore, come intersezione di tutti i punti di vista»⁵⁴.

⁵⁴ JU. LOTMAN, *Struktura chudožestvennogo teksta*, Iskusstvo, Moskva 1970, p. 327 (trad. it. *La struttura del testo poetico*, a cura di E. Bazzarelli, Mursia, Milano 1990, p. 315).