

elena
švarc
mattino
della
seconda
neve

TESTO RUSSO A FRONTE

A CURA DI ALESSANDRO NIERO

BO
MPIA
NICAP
OVE
RS
I

CAPOVERSI



ELENA ŠVARC
MATTINO DELLA SECONDA NEVE

A cura di Alessandro Niero

BOMPIANI
CAPOVERSI

Le poesie contenute in questa raccolta sono tratte da
Sočinenija Eleny Švarc, 5 voll., Sankt-Peterburg, Puškinskij Fond © 2002-2013

© 2002 Elena Švarc

www.giunti.it
www.bompiani.it

Progetto grafico
Polystudio

© 2023 Giunti Editore S.p.A. / Bompiani
Via Bolognese 165 - 50139 Firenze - Italia
Via G.B. Pirelli 30 - 20124 Milano - Italia

ISBN 978-88-587-8655-0

Prima edizione digitale: marzo 2023

LUCIDA, EBBRA E LIMINALE:
LA PERIGLIOSA GEOGRAFIA DI ELENA ŠVARC

di Alessandro Niero

0. Avvicinare la poesia di Elena Andreevna Švarc (Schwarz) significa essere attratti dentro un piccolo continente che – secondo una poetessa d’oggi – è il più grande universo tra i poeti russi della seconda metà del XX secolo¹.

È angolo privato, ma anche atrio pubblico; particella del cosmo, ma anche cosmo appallottolato in un fazzoletto-essere-umano; apertura all’infinito, ma anche sua repentina perimetrazione.

Non suoni, quindi, irriverente se, rievocando il mio unico incontro con Elena Andreevna (era il 27 luglio 2002), sento di dovermi soffermare per un attimo proprio sulla sua figura fisica. Seduta, quasi accartocciata a un tavolo, la poetessa mi appare nel ricordo così graziosamente *mignon*² da sembrare sul punto di annegare nel suo vasto appartamento di San Pietroburgo, quando, invece, “la sua minuta, apparentemente fragile cornice conteneva visione e forza tremende”³.

Viene da esclamare: quale flagrante e fasci-

nosa sproporzione tra la sua non prorompente fisicità e la vastità del mondo in versi da lei ideato; quale salda (e ardita) inintermittenza tra sé e quello stesso mondo, scaturito come da una percezione acuta e diffusa del proprio corpo (“una fisicità che può essere quasi insostenibile per chi legge”⁴), che si espande per farsi universo percorribile, agibile; quale senso di fluidità, porosità, permeabilità, “pervasività”⁵ in un simile universo, dove ogni cosa pare possa trapassare nell’altra, dove la soluzione di continuità pare abolita; e quali contesti feriali, prosaici scelti dalla poetessa per far scattare le sue brusche impennate verso regioni antiferiali, antiprosaiache!

Del resto, in una delle tante prose *sui generis* di Švarc (*Čudesnye slučaji i tajnstvennyje sny* [Casi miracolosi e sogni misteriosi]), leggiamo: “Stupefacente come l’essere umano sia una creatura di passaggio, cosmica per natura, e sussulti e frema così, per qualsiasi alito che giunga da altri mondi”⁶.

Sempre affidandoci, con un po’ di sospensione d’incredulità, a un altro scritto, stavolta memorialistico, della poetessa (*Užas preobraženija* [L’orrore della trasfigurazione]), entriamo, per così dire, in Casa Švarc. Quest’ultima rievoca la madre intenta a raccontarle di Pietro il Grande e di come costui avesse ucciso il figlio Aleksej soffocandolo. Mimando il gesto omicida – riferisce la poetessa – la donna “protendeva e protendeva inesorabile le mani verso la mia gola e a un tratto parve tramutarsi dalla mia mamma buona e cara in un

mostro impietoso” (III, 175)⁷. Questo episodio, che parrebbe tratto dal (e relegabile al) teatro domestico dell’infanzia, – non si fatica certo a immaginare la scena e i modi affettuosamente spaventanti della madre – si conclude, però, con un terrore vero e sedato solo alla distanza: “A lungo non riuscii a riprendermi, non riuscii a scordare l’orrore del trasformarsi istantaneo, sospettavo sempre che il volto autentico del mondo fosse crudele, sorridente e regale” (III, 175).

Si appaia, ora, questo frammento di ricordo con uno dei non moltissimi testi autoesegetici di Švarc – *Tri osobennosti moich stichov* [Tre particolarità dei miei versi] (novembre 1996) – e si vedano i tratti proteiformi della sua poesia racchiusi nella terza “particolarità” in oggetto: “Insopprimibile attaccamento alle metamorfosi. Come in Ovidio. Tutto si trasforma in tutto. Sirio – in un ubriaco, il Lupo – in un Leone, l’uomo in un mazzo di fiori, una torre, una cicala, un uccello, una bara vivente, l’omicida – in vittima. L’uomo – in Dio” (IV, 278).

Siamo, credo, nel medesimo distretto tematico e, per così dire, quasi dall’altro capo del tempo (la poetessa è prossima ai cinquant’anni). Forse è abbastanza per cogliere, se non una strada precisa, almeno una segnaletica sommaria per addentrarsi nella geografia di Švarc: una propensione costante, fisiologica verso il mutare; un mutare, però – a udire le frizioni interne alla sequenza di aggettivi “crudele, sorridente e regale” – salutato come accadimento non valutabile in chiave univoca.

1. Di dove spunta questo bizzarro fiore di quella che, già più di trent'anni fa, fu battezzata, con accattivante dizione, l'"età del bronzo"⁸ della poesia russa? Švarc germoglia in una zona cronologica di maturazione creativa chiusa tra due avvenimenti chiave: la morte di Stalin (1953) e il crollo dell'Unione Sovietica (1991). La poetessa ha allora, rispettivamente, cinque e quarantatré anni. Il suo primo libro è già apparso nel 1985⁹, ma non in patria, bensì nel *tamizdat* (edizioni oltrefrontiera/oltreconfine), braccio estero del fenomeno del *samizdat* (autoedizioni/autopubblicazioni), dove pure la poetessa è ben nota, rappresentando, assieme a Sergej Stratanovskij e a Viktor Krivulin, la triade di punta della poesia leningradese non ufficiale dell'epoca. È pur vero che già nello scorcio dell'epoca sovietica – noto come *perestrojka* (1986-1991) e, al tempo, largamente pubblicizzato dal leader politico di allora Michail Gorbačëv – la poetessa aveva iniziato a raccogliere quanto seminato nei due-tre decenni precedenti (precoce, infatti, è la sua vena e ricco il suo diapason di letture, come documentano i diari: cfr. V, 257-393), ma resta il fatto che la sua crescita, per quanto repentina, come autrice avviene sullo sfondo di un "disgelo" (*ottepel'*, 1956-1964; nome politico di riferimento: Nikita Chruščëv) ormai defunto e trasformatosi in "stagnazione" (o "ristagno", *zastoj*; leader politici di riferimento, in calando di presenza: Leonid Brežnev, Jurij Andropov e Konstantin Černenko). Nella "stagnazione", nelle sue zone clandesti-

ne, nella sua “seconda cultura” (non in senso gerarchico rispetto alla prima, quella ufficiale), nel suo *underground* (in russo traslitterato *andegraund*), fermentano proclami antigutenberghiani, orgogliosa regressione della scrittura ad attività privata (in russo *pisat' v stol*, “scrivere per il cassetto della scrivania”), diffusione di testi in circoli amicali (con una battuta: *larga* notorietà in *stretta* cerchia). In tale *humus* germina il fiore-Švarc. Un *humus*, va detto, altamente politicizzato, rispetto al quale, però, la poetessa è tangente per vie del tutto incidentali, impegnata com'è a sintonizzarsi sulla propria voce, a inverarla come svincolandosi *ab origine* dal contesto storico del regime totalitario in cui la storia l'aveva condannata a nascere e, semmai, a porsi dentro la condizione generale del poeta d'ogni tempo e luogo:

la menzogna totalitaria altro non è che l'espressione più concentrata e esacerbata di quella menzogna la cui lingua assedia sempre il poeta, si nasconde in codici intellettuali e iconografici preconfezionati, in significati imposti, in intonazioni belle e pronte e in banalità inconsce¹⁰.

Fa, pertanto, qualche impressione leggere, a piè di frontespizio del primo volume švarciano apparso in patria nel 1989¹¹, il nome dell'editore *Sovetskij pisatel'* (“Scrittore sovietico”: del resto si era ancora in urss): niente di più meramente nominale e ingannevole! Cautela assoluta, quindi, per chi

voglia ravvisare inclinazioni “civili” o qualche forma di *engagement* in Švarc, additandone la dipendenza dall’epoca: sia i primi riconoscimenti in russo su riviste clandestine in Unione Sovietica, sia quelli, sempre in russo, su riviste del *tamizdat*¹², hanno evidenziato una pressoché totale assenza di qualsivoglia tematica sociale, non smentita nemmeno in tempi successivi¹³ quando – seconda metà degli anni ottanta del secolo scorso – era relativamente facile brandire l’opera letteraria contro un sistema in aperta difficoltà e inopinatamente prosimo al tracollo.

Chi, pertanto, abbia voluto cercare una dimensione “politica” di Švarc – poetessa “giunta come fatta e finita [...], poco combinabile con l’epoca, selvaggia, autoctona”¹⁴ – ha dovuto perciò coglierla nel contrasto fra, da una parte, un comportamento letterario (e, magari, uno stile) “antimaturato”¹⁵, un certo massimalismo adolescenziale, perfino una intonazione ravvisata come “infantile”¹⁶ (“Allo stesso modo i bambini parlano con tutto quello che incontrano per la strada”¹⁷) che intride i suoi versi, un insofferente moto di instabilità affettivo-psichica¹⁸; e, dall’altra, la paludosa stabilità brežneviana. Così commenta Krivulin: “I versi di Švarc suonavano allora come il più radicale contraltare alla pacificazione ideologicamente inscalfibile, alla immagine sclerotica del mondo creata dalla misera immaginazione del ‘normale uomo medio sovietico.’”¹⁹ La demarcazione, insomma, appare già netta: diamo al contesto (storico-sociale della stagnazione) quel

che è del contesto, così sarà meno disagiata immergersi nell'aspro individualismo e in quella sorta di innato maledettismo che permea la poesia švarciana.

2. All'altezza del 7-8 gennaio 2006, la poetessa annota nei *Diari*:

Ieri siamo stati alla messa [del Natale ortodosso, che si festeggia il 6 gennaio], molto lunga, nella chiesa della Resurrezione sul canale Obvodnyj. C'era un prete dall'aria quasi rurale, molti bambini, molti finti alberi natalizi. E dopo la messa hanno offerto da bere e dei panini con il salame. Curiosa mescolanza di odori – incenso e salame (V, 118).

Commistioni strane e accostamenti peregrini affollano la poesia di Švarc²⁰. La poetessa crea microeventi in bilico tra il sublime e il ridicolo²¹ (sfruttando quasi sempre quest'ultimo, anziché esserne sfruttata, e mantenendo la vivezza e la spontaneità di un'arte ingenua, ma non semplicità²²), recita a metà tra il *faux-naïf*²³ e il fanciullesco verace, sfodera uno *humour* (pietroburghese²⁴) che nasce dal cambiamento repentino e immediato delle proporzioni e dei rapporti²⁵ (per cui “tutto, da un lato, è molto molto serio, e, dall'altro, un po' a bella posta”²⁶), si ammantava di una ironia “seria” o “romantica”, o addirittura intensamente “mistica” (sulla scorta di uno storico predecessore come il fi-

losofo-poeta Vladimir Solov'ëv), ma di un misticismo, appunto, “ironico e sdrammatizzato”²⁷. Ciò le permette di intravedere l'antivalore dietro il valore, l'incubo dietro l'idillio, ma senza che nessuna delle due componenti sostituisca l'altra: esse, invece, paiono saldarsi irrevocabilmente. Švarc, insomma, sembra negliere volutamente l'unità di tono a favore dei contrasti, che vengono ostentati, portati all'estremo, senza sfumature e semitoni²⁸, in una carrellata, talvolta grottesca, di accostamenti fra elementi fisici e metafisici, carnali e spirituali, concreti e astratti ecc., i quali, invece di preludere a una sintesi superiore, si accampano come dati imprescindibili, come naturali fattori della conflittualità nell'assetto del mondo²⁹.

Emblematica, in questo senso, potrebbe essere una poesia come *Discarica*, – dal ciclo *Sb(a)rocco d'estate (natura culturata)* – la quale, sempre che non la si voglia leggere come vibrante (quasi eclogistico) ammonimento sull'altra faccia del globo terrestre (si veda l'immagine dello “specchietto portatile del mondo”!) o addirittura come “simbolo della creazione”³⁰, può fungere da esempio della deliziosa goffaggine di chi non teme di ricorrere a una stramba crudezza realistica à *la Bosch*. In *Discarica* basterebbero immagini come quella del “bimbo impiestrato di minestra bollente” e le “zampe di gallina” del finale a incrinare la solenne apocalitticità del luogo, se non fosse che simili “stonature” rientrano organicamente nella poetica di Švarc, nella cui *coincidentia oppositorum*³¹, nel cui

aggiogamento di cose spaiate – bruttezza e bellezza, divino e diabolico, luce e tenebra – si è voluto riconoscere un principio “neobarocco”³²; magari sulla scorta di quanto lapidariamente dichiarato dalla poetessa medesima nel “pezzo” *Složnyj čelovek* [Persona complessa]: “Io sono un essere complesso. La mia parte subconscia è da persona di una società tribale, quella conscia è medievale, mentre l’occhio è barocco” (III, 228).

3. Teatro ideale di tutto ciò è la città di Leningrado/San Pietroburgo con il suo peculiare cronotopo: “Difficilmente immagino che sarei potuta nascere altrove,” dice la poetessa in un’intervista³³ (ma anche puntualizza, in *Prevraščenie iměn* [Trasformazione dei nomi]: “Se si parla della nostra città, allora, a quanto pare, il suo vero nome è Pietrogrado” III, 249). Nella “città di Pietro” facile è la “proiezione verticale”³⁴, agevole il decollo spirituale che prende abbrivio dal dettaglio fisiologico, congeniale la “non separazione del fisico dal metafisico”³⁵ (Švarc parlerà di sé e dei suoi sodali come di “scuola metafisica di Leningrado”³⁶). Nella breve prosa *Gofman skzvoz’ sneg* [Hoffman attraverso la neve] la poetessa afferma: “Tutta la mia vita è una hoffmaniana pietroburchese” (III, 246). Ma, accanto all’autore di *Der Sandmann*, l’altro nome assoluto (e per certi versi ovvio) di pietroburchese adottivo (era pur sempre nato a Mosca) da scomodare è quello di Fëdor Dostoevskij, presente sia

in dettagli intertestuali come quello della cavalla “rozza martoriata” in *Giorno grigio*³⁷ (poesia che, pur nella sua oppressività, sa preludere a una epifania religiosa), sia, più latamente, nell’energia introspettiva di Švarc, nella acuita “vulnerabilità”³⁸ con cui la poetessa si rapporta al mondo, nel suo vigilare ed essere pronta a cogliere le folgoranti rivelazioni psicologiche che permeano i migliori romanzi russi³⁹. Un Dostoevskij, tra l’altro, più “vivo” che libresco, quello di Švarc, che fin da piccola lo aveva potuto apprezzare incarnato sulle scene quando seguiva la madre Dina (1923-1998, direttrice letteraria del Bol’šoj dramatičeskij teatr [Gran teatro drammatico] di Leningrado e collaboratrice stretta del grande regista Georgij Tovtonogov, 1915-1989) nelle sue peregrinazioni teatrali: “Dostoevskij – visto prima che letto – possedeva per me un’altra dimensione: come un qualcosa di vissuto, di somigliante alla mia propria vita, di visto coi miei propri occhi” (III, 182).

E come Dostoevskij è tra i maggiori artefici del “mito povero di Pietroburgo”⁴⁰, così Švarc sembra disinteressata ai fasti (ancorché offuscata in epoca sovietica) della città imperiale. La poetessa è, piuttosto, propensa a declinare la città-di-Pietro nella sua variante di mito spoetizzato e sovieticizzato (più città-di-Lenin, dunque) e a indagarla nelle sue zone periferiche e dimesse (*Nuovi caseggiati, Giardino d’infanzia trent’anni dopo*), ma senza che ciò comprometta l’annunciarsi della visitazione divina o il profilarsi di una “altra riva” e di un

“paese imminente”, oltre quell’Acheronte⁴¹ sliricato che è, per esempio, il Canale Obvodnyj dell’omonima poesia.

In quella stessa Pietroburgo, in cui mare e pietra non hanno ancora smesso di irrompere l’uno nell’altra, si può anche leggere una propedeutica allo sconfinamento e alla noncuranza dei limiti, che è segno distintivo del *modus operandi* di Švarc. Paradigmatico, in questo senso, uno dei suoi testi più sconcertanti, *Sono più i morti*, dove per la città, fantasmagoricamente mutata in un immenso doppio del fiume (la Neva) che la attraversa, fluttuano/flottano indifferentemente i vivi e i morti, incocciando nel corpo della poetessa trasformatasi in un “setaccio fine fine e caldo”.

4. L’esempio or ora fatto non si limita a indicare come Švarc sappia essere somma fantasticatrice, ma ribadisce – se ancora ce ne fosse bisogno – come sappia allestire il suo teatro di collisioni, oltre che fuori di sé, anche sulla sua stessa persona fisica. Quello della poetessa (o del personaggio femminile a cui la poetessa dà licenza di interagire con il mondo esterno) è un corpo scritto, con “nèi che [...] istoriano la pelle”, la quale è “scorza appiattita / [...] serbata come un palinsesto” (*Il cacciatore invisibile*); oppure è un supporto scrivibile da un *fatum* che, abbandonate le sue regioni imperscrutabili, tenta di incidersi (come in una novella colonia penale kafkiana) sulle mani vergini della poetessa

“con pesante bisaccia, / piena zeppa di intatto destino, / mi graffia impotente i palmi” (*Nacqui con il palmo liscio...*). E quando Švarc si inoltra nelle regioni interne del proprio involucro terrestre e si imbatte nel (potenzialmente prevedibile) cuore, decide di offrirne una variante immiserita, facendone un “povero sacco da pugile / percosso dall’interno” (*Cuore, cuore, continua ad ascoltarti...*); oppure (metafora realizzata del cuore spezzato?) separandolo al suo interno con modalità pseudoscientifiche (*Divisione del cuore*); o, ancora, metamorfizzandolo in “organo di tempo” (*Blatera irruente il cuore...*). La poetessa, che pure non disdegna, ancorché ironizzandovi, l’anatomia *tout court* (si pensi al “trocantere” di *Lezione di anatomia*), non intende esaltare il corpo in quanto tale, bensì, al contrario, denunciarne i limiti (*Sull’imperfezione degli organi di senso*). Pertanto, le non poche liriche che trasmettono una espansione di sé (o addirittura una identificazione di *self* e *landscape*⁴²) non vanno tanto lette come una sghimbescia forma di *hýbris*, quanto come la brama di chi vuole compenetrarsi con le fibre del mondo. Ciò può avvenire per vie ipertrofiche e fastose, per esempio quando Švarc si immagina di diventare “mare e onda” e rotolare “sulla faccia della Terra” (*Immersione notturna*); oppure desidera parificarsi al sole (*Perché mai a questo grano di polvere...*); o, ancora, diventa addirittura “vivo geroglifico / di galassie che vanno espandendosi” nella poesia *Svegliatami nel grembo della notte...*, eleggibile a preclaro⁴³ esempio di “visione-avven-

tura” (*viz'on-priključenie*) dell'autrice (il termine è suo, tolto dall'altro importante scritto autoesegetico *Poëtika živogo* [Poetica del vivo]; cfr. III, 273). Ma può avvenire anche – con tipico cortocircuito schwarziano tra alto e basso – per vie prosaicissime quali lo sciogliersi di una “pastiglia effervescente in acqua” (*La mia separatezza mi ha stufata...*).

Il corpo, insomma, pur minuziosamente scandagliato, rimane qualcosa di fondamentale “preso a nolo” dall'anima (*Non mi tradirà il corpo perfido* –), utile tutt'al più a farsi veicolo di transitorietà (*Circolazione del tempo nel corpo*) o appendice abbandonabile, come dice la poetessa stessa nell'aforisma *Lučšee* [Il meglio]: “Il meglio che può dare il corpo è un senso di leggerezza, di assenza di peso, ossia l'affrancamento dal corpo stesso” (III, 278).

Di qui, forse, la presenza non infrequente del tema del volo: ora come invito, rivolto a un amico, e sodale, infermo, ad abbandonare la degenza librandosi insieme sopra i tetti di Leningrado (*Missiva a Vasilij Filippov in ospedale*), ora come perlustrazione cosmica (*Andrò cercando...*), ora come resoconto onirico (*Risveglio*), altra importante freccia nella faretra creativa della poetessa (“le poesie di Elena Švarc sono sempre sogni mimicamente realizzati, ossia spettacoli”⁴⁴).

5. Ma la strada maestra per bypassare le restrizioni imposte dal corpo come latore di morta-

lità – e forse (come si diceva più su) la chiave non secondaria per accedere al mondo di Švarc – è la metamorfosi in ogni suo grado e complessità: dalla semplice trasformazione di un acero in un “rospo orante dalle mille zampe” (*Paesaggio*) a quella, più radicale, di *Fiera-fiore*, dove la poetessa arriva ad assumere fattezze vegetali, autoetichettandosi con un neologismo latino (“*elena arborea*”). Ed è interessante che Švarc, approntatrice di “metafore capaci di nutrire l’imbarazzo dell’incomprensione”⁴⁵, abbia avuto contezza – ad ascoltare quanto lei stessa rivela – della caratura di questa immagine umano-vegetale solo *ex post* (“l’immagine spesso è incomprendibile allo stesso autore” dice, del resto; IV, 273), riconoscendovi, ora in modo serio (cfr. IV, 274), ora faceto (cfr. IV, 288), un segno di elezione che rimonta alla biblica verga di Aronne (*Libro dei numeri* 17, 23)⁴⁶. Si noti, peraltro, che tale trasmutazione avviene in uno scenario (“un regno iperboreo di ghiaccio” che ricorda Pietroburgo) dove già si registrano commistioni di stato (“giardini di mattoni”, “erba di pietra”), in ossequio a una “fluidità” delle categorie (qui “natura e cultura”, ma, in altri casi la casistica si allarga a “vita e morte”, “antropomorfo e non-antropomorfo”, “materiale e immateriale” ecc.) per cui “le leggi fisiche del mondo risultano abrogate, il *continuum* temporale ritorto, l’ordine ribaltato, i basilari divieti socio-culturali infranti”⁴⁷. Considerazioni analoghe si possono fare anche su altri tipi di dualismo “soppresso”, per esempio “grande *versus* minuto”, ovvero sia “macro

versus micro”, per cui “non c’è niente di grande a priori e di piccolo a priori”⁴⁸. Attraverso il proprio prisma di rifrazione, Švarc appercepisce il mondo come farebbe una nostalgica dell’“intero”, ossia come colei che aspira a “comporre daccapo e rinsaldare una antica unitarietà”⁴⁹ (*edinomirje*)⁵⁰, a restituire un mondo saldamente “uno”, privo di significative separazioni, quasi antecedente i vari “stadi di differenziazione”⁵¹, dove non c’è la priorità tra natura e uomo, poiché sia la natura, sia la cultura, sia l’uomo costituiscono, per definizione, una “organica unità”⁵².

Presentando il primo libro sovietico (solo in senso cronologico) della poetessa, un altro poeta marcatamente pietroburchese, Aleksandr Kušner, citava alcuni versi della poesia *Kniga na okne* [Libro alla finestra]: “Не знаю – что это, но если это – книга, / То вот она лежит пред лесом на окне, / Ее листает ветер торопливо, / Она горит на западном огне. / И миллионы глаз слетались к ней из ночи, / Из леса и кружились вокруг нее – / Как бы шары и орды пчел рабочих / Кругом куста, цветущего огнем” [Non so cosa sia, ma se è un libro, / allora sta sul davanzale al cospetto del bosco / e viene sfogliato dal vento frettolosamente, / bruciando a un fuoco occidentale. / Milioni d’occhi vi convergevano a volo dalla notte, / dal bosco, e vi ruotavano intorno – / come sfere e orde di api operaie / intorno a un rovetto fiorente di fuoco] (I, 161). Del libro in questione – che, per inciso, è la Bibbia – Kušner notava come esso pas-

si “dal regno dello spirito a quello della natura, ed è *come se* da quest’ultima venisse adottata, diventando essa stessa [Bibbia] un fenomeno della natura, un rovetto in fiore che attira le api”⁵³. Ma c’è chi ha proposto di abolire quel “come se”, scorciando il nesso, instaurando un rapporto diretto, meno metaforico, tra segni della cultura e segni della natura, la quale sarebbe a tutti gli effetti “culturalizzata” (*okul’turena*): “La Cultura si è volta in una seconda Natura.”⁵⁴ Il che non significa, beninteso, che la vista “omogeneizzante” di Švarc neutralizzi ai vari livelli (stilistico, tematico, lessicale) del testo poetico gli elementi conflittuali, di cui, al contrario, il testo stesso si alimenta.

Libro su un davanzale, naturalmente, non è l’unica poesia che si riallaccia al tema biblico (si veda almeno anche *Mosè e il rovetto in cui apparve Dio*). La confidenza con il Libro dei Libri – grande⁵⁵ e, soprattutto, priva di qualsivoglia deferenza – conduce Švarc fino alla decrittazione privata (*Interpretazione di un salmo*), alla composizione di singolari “apocrifi” (*Vangelo d’aria*), alla continuazione-attualizzazione di un Creato che viene celebrato anche nelle sue manifestazioni non elevate e, addirittura, poco edificanti, come si vede in un testo classico della poetessa, *Candelabro a nove bracci (ninna-nanna)*: “Ecco, lassù in cima, una cornacchia, / l’armata di notti invernali la raggriccia; / eppure eppure è Tempio di Salomone, / o ancor più bella / e solo a sé appartiene.” La poetessa, quindi, parrebbe ammettere la compresenza di di-

segno divino e caos terreno, e vi si “tuffa” *naturaliter* in una estasi terrestre da “santa bevitrice”⁵⁶ o, meglio, da *jurodivyj*⁵⁷ (il “folle in Cristo” della Russia presovietica che, spesso durante crisi epilettiche, pronunciava frasi non sempre intelligibili, lette dal popolo come profetiche, come manifestazioni della volontà del Signore), ma in versione femminile. Con queste premesse è inutile attendersi, nelle poesie schwarziane contenenti a vario titolo riferimenti di carattere religioso, una visione dogmatica: la poetessa è, piuttosto, “eterodossa ed eretica”⁵⁸ (o tutt’al più affiliabile a qualche setta⁵⁹) e, nei suoi rimandi cristiani, buddisti, giudaici, sembra realizzare una sorta di “ecumenismo poetico-spirituale”⁶⁰.

E anche il suo rapporto con la divinità ne viene condizionato, diventando una specie di “guerra eterna e innamorata”⁶¹, dove un Dio-vasaio, che modella materialmente la poetessa (*Non cessare di crearmi...*), le confeziona una sorta di *via crucis* addirittura privata e quasi confidenziale (*Tranne Te non ho...*, *Quando dal lassù inclinato...*), gioca con lei a un tragico rimpiazzino (*Nascondino [ricordo e presentimento]*, *Variazione*, *Angoscia d’abbandono*) e le impone il rango di novello Geremia (*Šestov mi dice: non prestare fede...*).

6. Una inquietante figura divina si insinua persino in uno dei componimenti più intensi di Švarc, *Notte di teatro* (“E, sotto la cuffia di canizie, mi folgora il cervello un’illuminazione: / miriadi siamo,

noi attori, / mentre lo Spettatore è sempre uno”), il cui valore informativo aggiunto è di alludere a quanta e quale consuetudine avesse la poetessa con il teatro. Le radici di ciò vanno cercate nel retroterra biografico di Švarc che, in *Progony* [Prove generali], racconta di come la madre Dina avesse una volta verificato, “sia stupita, sia soddisfatta” (III, 189), l’efficacia emotiva di una sua messa in scena di *Our Town* di Thornton Wilder proprio grazie al pianto sfrenato della figlia. La dimensione teatrale valse alla poetessa gioie elementari e traslazioni in altri mondi:

All’età di undici anni la mamma fece la mia felicità: mi portò con sé in tournée. D’un tratto venni sbalzata in un mondo completamente diverso da quello precedente, a cui avevo già fatto in tempo ad abituarci. Il mondo si allargò all’infinito, vi apparvero città altrui, il mare e il teatro (*Gastroli* [La tournée]; III, 178-179).

Non stupisce pertanto che, in *Devočka s bulkoj* [La bambina con la pagnotta], Švarc affermi: “L’esistenza sulla scena è una elevata forma di vita, superiore, più accattivante e arcana di quella quotidiana” (III, 180).

L’abitudine alle maschere diventa poi, per la poetessa, attitudine e impiego delle stesse. In Švarc-fatta-di-parole c’è, quindi, qualcosa di scientemente teatrale, è insito un *obraz avtora*, una “immagine dell’autore”⁶², che può assumere pose “antiaccade-

miche”⁶³ e maliziosamente “ineducate”. Se di immagine si tratta, essa va complicandosi ancor più in quei – non tanto specchi (direi) quanto – prolungamenti di sé che sono le maschere variamente indossate da Švarc, le quali, lungi dal rappresentare una parodia, sono un “provocatorio acuirsi dei sentimenti del poeta stesso”⁶⁴. Una di queste è la Cynthia dell’omonimo poemetto (*Kinfija*), testimonianza di come Švarc spazi avanti e indietro per le epoche come se si trattasse della sua stessa biografia⁶⁵ e sappia, attraverso una “pseudotraduzione”⁶⁶ (con memoria della metrica classica⁶⁷), disegnare un volto tardonovecentesco per l’eroina properziana, di cui viene recuperata e restituita, con accentuazione, certa *lěvītās*⁶⁸. Ma i camuffamenti schwarziani sono plurimi e riassunti dalla poetessa medesima nel ciclo: *Stichi o gore-zločast’e i beskonečnom sčast’e byt’ mečenoj Bož’ej rukoj* [Versi su dolore-malasorte e sulla felicità infinita d’essere scagliati dalla mano di Dio], dedicato a un momento dolorosamente topico della vita di Švarc, ossia l’incendio che, il 30 marzo 2004, le devastò la casa⁶⁹. Nella parte terza di detto ciclo (“Čem byla i čem stala” [Cosa sono stata e cosa sono diventata]), in particolare, Švarc eleva orazianamente a se stessa una sorta di *monumentum*⁷⁰: “Sono stata una *poetessa* romana, / la cinese *Volpe*, / un *poeta* estone / una *monaca* folle...” (III, 82, corsivo dell’autrice). Le figure implicate, qui, si riferiscono, rispettivamente (oltre al già citato *Cynthia*), al poemetto *Sočinenija Arno Carta* [Le opere di Arno Cart] per la *Volpe* e il poe-

ta estone⁷¹ (cfr. II, 35-60), e, per la monaca folle, alla Lavinia di *Trudy i dni Lavinii, monachini iz ordena obrezanija serdca (ot Roždestva do Paschi)* [Opere e giorni di Lavinia, monaca dell'ordine dei circoncisi di cuore (da Natale a Pasqua)] (cfr. II, 165-221).

7. Fin qui una Švarc sontuosa, sovrabbondante, perfino culturalmente satura (non si scordi la rilettura del mito di Orfeo ed Euridice in *Orfeo*). Su questa linea di “poesia culturale” (la definizione non vuole contenere alcunché di diminutivo) si potrebbero mettere anche due prove ecfrastriche eseguite su materiale nostrano (“*Compianto sul Cristo morto*” di Niccolò dell’Arca nella chiesa di Santa Maria della Vita a Bologna e *Ricordarsi dell’affresco “Battesimo” di Fra’ Beato Angelico vedendo la testa di Giovanni il Battista a Roma*), le quali, accanto a *La Vergine a cavallo di Venezia e io sulla sua spalla* e ad altri testi (*Neve a Venezia, Acqua alta, Estate di San Martino – primavera dei morti...* e *L’esprit de Venise*) possono ben costituire un ciclo “italiano” di Švarc, in parte legato a una sua prolungata visita nel Belpaese nel 2001⁷².

Ma accanto a questi esempi il quadro della produzione di Švarc rimarrebbe ancor meno esauritivo (di quanto inevitabilmente già non rischi di essere) se venissero trascurati i testi che la poetessa fa rampollare dal serbatoio della vita-di-tutti-i-giorni. Intuisce bene (pur gustando le poesie solo in rifrazione italiana) un nostro poeta contemporaneo:

Aliene da qualsiasi sentimentalismo e da qualsiasi morbidezza, secche e nervosamente cadenzate, le poesie di Elena Švarc mantengono sempre un'altissima tensione emotiva perché tutte le situazioni, anche i gesti quotidiani più consueti, si trasformano in momenti di intensa drammaticità⁷³.

Ma in quella stessa quotidianità Švarc sa inescare, con una punta di sorriso, anche deliziosi cortocircuiti tra quotidiano e non, come nella chiusa di *Trasloco*, dove, al séguito del “tutto ammicchiato”, si mette in cammino “anche l'anima, indugiato un po', a rilento”; oppure in *Le mie macchinucce*, garbato auspicio che esista un aldilà anche per “oggetti affettivi” quali macchine per scrivere e per cucire; o, ancora, in *Caffè del Sign...e*, dove, alludendo a se stessa nel nero (*schwarz*) dei chicchi di caffè, la poetessa riconduce ironicamente la propria cifra umana e individuale a una mera *nuance* gustativa: una nota amarognola. Scaturisce dalla prosa giornaliera – mescolando bollitori di caffè, levatacce scolastiche e fiocchi trasvolanti – anche *Mattino della seconda neve*, così come *Il gatto direttore d'orchestra*, che amplifica lo gnaulio amoroso di un concretissimo felino sino a farne uno strumento ipnotico capace di avviare una momentanea (e paradossale) “metempsicosi nel mentre si è in vita”.

Non vanno poi dimenticate le interazioni fra l'autrice (o il personaggio-Švarc) e i fenomeni della natura. Un vero pezzo di bravura, per esempio, è

Temporale sulla radura, personalissimo e trasfigurante referto di una accensione atmosferica (ma si vedano anche *Pioggia di villeggiatura* e *Sotto le nubi*). E non meno evocativi sono gli stralunati squarci della poetessa sulle stagioni (richiamo qui un testo per ognuna: *La primavera si pitturerà gli artili*, “*Estate di San Martino – primavera dei morti*”..., *Fa ingresso Autunno. Sole. Freddo...*, *Fioritura dell’inverno*).

8. Ineludibili, infine, nel vasto panorama della produzione di Švarc, sono i testi che, direttamente o indirettamente, toccano il tema della poesia stessa. Non userei in proposito il termine di “metaletteratura”: non perché esso non intercetti, *de facto*, i contenuti di tali testi, ma solo perché l’approccio della poetessa alla scrittura appare così irriducibile a categorie squisitamente tecniche da sembrare (azzardo una polarizzazione), da un lato, “un’ispirazione sperimentata in modo del tutto fisico”⁷⁴ (“il passo stesso, l’impeto del corpo [*stremlenie tela*] è scrittura”⁷⁵), e, dall’altro, qualcosa di irriflesso e quasi mistico (ma, anche qui, non è il caso di estremizzare troppo). Ad ascoltare Švarc, in *Ključ* [La chiave], la scaturigine dei versi è, in effetti, tutta terrestre:

Una volta, rincasata da scuola, stavo percorrendo il corridoio che conduceva alle nostre stanze⁷⁶, facendo sferragliare sovrappensiero la chiave della porta,

quando, d'un tratto, da quel tintinnio, e a tempo con esso, iniziarono ad apparire delle parole. Entrai nella mia stanza, mi stesi sul letto così com'ero, con la divisa della scuola [...] e mi disposi all'ascolto delle parole che emergevano da dentro, e a dar colpi con la chiave, tamburellando il ritmo sulle aste metalliche del letto, coronate da sfere d'acciaio. [...] E l'intera mia vita a venire l'ho trascorsa in questo stato: attese di parole sonanti (III, 187)⁷⁷.

Questo stimolo esterno, poi, si interiorizza e biologizza, facendosi nesso tra le pulsazioni e la scrittura, come viene dichiarato in *Krov' poèzii* [Il sangue della poesia]:

Il battito cardiaco ha in sé tutta la varietà dei ritmi poetici. E viceversa, il metro poetico influisce sul battito del cuore. Esso battito ha un lieve sussulto sulla sillaba accentata, sottoponendo l'insieme dell'essere umano al ritmo delle parole. E il ritmo, a sua volta, diventa qualcosa di analogo alla circolazione sanguigna. Una poesia batte come un cuore, il flusso dei versi somiglia al sangue e, come quest'ultimo, racchiude in sé il segreto della vita. La vita senza ritmo non è possibile. Perciò quando la poesia perde definitivamente la passione per il principio e il disegno ritmico, l'umanità semplicemente perisce, come un animale che si sia dissanguato (III, 251-252).

Ma è anche vero che, come scrive Švarc nella piccola sequenza di folgoranti prose *Casi miracolosi e sogni misteriosi*: "L'intera mia vita è un ca-

so miracoloso e un sogno arcano. Ma, più di ogni cosa miracolosa, arcani sono i versi” (III, 298). La poetessa, poi, va oltre, salutando nella poesia un universo parallelo (una sorta di mondo 2.o.) e nel poeta uno strumento divino (se non direttamente un dio-demiurgo⁷⁸):

Al Creatore era necessaria la capacità dell'uomo di esprimere il pensiero nel suono, di creare dei doppi sonori, una parvenza verbale di tutto ciò che esprime la sostanza di ciò che è stato creato, una sorta di accompagnamento dell'atto della creazione. Il fatto che il Creatore necessiti di ciò è un ghiribizzo, è un caravanserraglio di Dio fatto di vetro. Ed è l'inizio della poesia (III, 269-270).

Con queste premesse, allora, non sorprende (pur sorprendendo) che, spostando un poco l'asse del trito paragone tra cantore e uccello, Švarc assimili il comporre all'elevazione di una torre strofico-avicola non priva di investitura divina (“e noi cantiamo – Dio ce l'ha insegnato”; *Una torre e, dentro, gabbie*) o che professi, in *Imitazione di Boileau* (con un grano di ironia verso il *légiſlateur du Parnasse*), una poetica a ventaglio, capace di accogliere i più disparati ingredienti: suono (anche reso “divinità ruggente”), vista (il “poeta è un occhio”), ritmi non metronomici (“metro sdrucito”), familiarità persino irriverente con la lingua (“è come un vecchio fido cane. / Se sei dei suoi, tirale pure la coda”), potenziale isolamento (“sorbisciti la zup-

pa riscaldata della solitudine”) etc. Nell’obbedire al senno enigmatico di versi che rovistano nell’invisibile, Švarc arriva perfino a ignorare le frontiere euclidee della geometria, per cui è possibile immaginare un “angolo acutottuso” in cui convergono “versi paralleli” (*Poetica – more geometrico*). Versi che sono a un tempo sacri e venefici (*Quando sorvolo l’acqua scura...*) e – in una costante tensione ossimorica – sono capaci di rinsaldare fra loro, con potenza alchemica, “acqua e fuoco” (*Nessuno notò*), apollineo e dionisiaco⁷⁹. Di qui, tra l’altro, voci quali *smertožizn’* [mortevida] (*Elegia per una lastra radiografica del mio cranio*), che paiono discendere da una assidua declinazione dell’ossimoro primo, ossia quello che – se leggiamo il “nero” di Švarc in collisione con l’(incerto) etimo di Elena: ἑλάνη [fiaccola] – è cifrato nell’anagrafe stessa della poetessa: uno splendore nero, insomma. Versi la cui materia (la lingua) è dotata di toccante matericità, per cui la favella natia può penetrare nell’epidermide e nei pori non tanto metaforicamente quanto “come grana di carbone” (*È penetrata nella pelle, nei pori...*) e le parole possono essere, a un tempo, “marcescenti sulle strade, nelle case!”, mentre i loro atomi possono essere “in corsa [...], in crescita nei giardini” (*Resurrezione delle parole*), mattoncini di un tempio, “chiesa verbale” (*Non di pietra, né di legno...*).

In mano alla poetessa la lingua non solo è materiale concretissimo, ma può, a sua volta, produrre realtà-in-parole; una realtà, beninteso, sgheмба

e come sgrammaticata quale può nascere, in *Mare suicida*, dal repentino incarnarsi di un *incipit* popolaresco (*poka more slěz ne vyplačeš' – šcast'ja-radosti ne najdēs'* [finché pianto un mar di lacrime non avrai, felicità-gioia trovar non potrai]). In questo depistante testo, solo sposando la logica che conduce dall'“afflizione” al pianto a diretto (“mare di lacrime”) e, soprattutto, la logica metaforica per cui quel vasto flusso lacrimale ha una sua fauna marina, si potranno apprezzare in misura adeguata dettagli “majakovskianamente” iperbolici come i seguenti: “Mare a lungo colato, stillato: / ora finito – più non c'è. / E tutto quanto era sul fondo, nel profondo, / a questo punto è accorso a me fiottante, / ogni sua piovra, / corallo e pietra / preme il rovescio degli occhi / con code e brutti ceffi / e, insieme agli occhi, mi schizza fuori.” Švarc, qui, chiede una adesione empatica alla sua spinta immaginifica, al fascino di una poesia che, talvolta, sembra filtrata attraverso una disarmata (e disarmante) percezione bambinesca. Sempre che non si tratti, beninteso, di una “ingenuità provocatoria”⁸⁰, se non addirittura di una stilizzazione delle forme di un vedere primitivo foriero di apparenti incongruità poetiche⁸¹.

9. Tutto quanto detto trova un *pendant* anche sul versante metrico che, anche in una sede introduttiva come la presente, è bene non tralasciare del tutto. È stato, infatti, rilevato come nell'opera di Švarc misure rigide praticamente non ne esista-