

Anita Frison

S. Vitale, *Il defunto odiava i pettegolezzi*, Adelphi, Milano, 2015, pp. 284.

Il nuovo lavoro di Serena Vitale si colloca idealmente sulla scia del fortunato *Il bottone di Puškin*, riprendendone i meccanismi costruttivi e la scelta tematica. Se nell'opera precedente aveva meticolosamente ricostruito le vicende legate al duello tra Puškin e d'Anthès, fornendo al contempo un affresco vivido e variopinto della società dell'epoca, ne *Il defunto odiava i pettegolezzi* Vitale concentra la propria attenzione sui giorni attorno al 14 aprile 1930, data del suicidio di Vladimir Majakovskij. È questa morte tragica, improvvisa e dunque traumatica ad avviare una sorta di indagine che, senza prefiggersi l'obiettivo di chiarirne incontrovertibilmente le motivazioni o di svelarne i misteri ancora irrisolti, riesce a ricreare in modo efficace l'atmosfera del tempo e la girandola umana – menzognera, affezionata, invidiosa – che attorniava il poeta nei suoi ultimi giorni.

Stilisticamente asciutto, segnato da frasi secche e incisive, *Il defunto odiava i pettegolezzi* ha i tratti, e il ritmo serrato, di un'inchiesta; ma è un'inchiesta che non approda a nulla. Nessun mistero viene svelato, nessuna verità nascosta viene riportata alla luce, non ci sono colpi di scena. Le cause possibili del suicidio di Majakovskij restano quelle di cui già si era a conoscenza: relazioni interpersonali complicate e infelici, una serie di insuccessi sul piano artistico, problemi economici, malattie ripetute che indebolivano la mente, oltre che il corpo, del poeta.

L'imponente lavoro d'archivio di Vitale non deve dunque essere inteso come un tentativo di riscoprire una verità nascosta, probabilmente inesistente; è piuttosto lo strumento per tracciare un ritratto: quello di un Majakovskij prossimo alla morte, ma anche della sua cerchia di amici-nemici e di un'intera epoca. Come afferma l'autrice, "l'attimo in cui un uomo si strappa alla vita è sempre misterioso e inconoscibile [...]. Non lo si può prevedere, tanto meno 'spiegare' con operazioni matematiche" (p.119). Nessuna spiegazione viene quindi fornita da Vitale, che saggiamente si limita a riportare una serie di testimonianze, talvolta suggerendo la propria interpretazione, talaltra lasciando al lettore il compito di trarre le debite conclusioni.

Ricostruzione biografica accurata, l'opera avrebbe potuto cadere nella trappola prospettata da Lotman in *Il diritto alla biografia*, dove lo studioso afferma: "La necessità di conservare la biografia di colui, che in un

dato sistema HA OCCUPATO IL POSTO DI UNA PERSONA CON UNA BIOGRAFIA, è un imperativo culturale. In molti casi questa necessità fa nascere pseudobiografie mitologiche, aneddotiche ecc. Essa produce anche pettegolezzi e la richiesta di una letteratura memorialistica¹. Al contrario, l'autrice mette ben in evidenza la collezione di dicerie, maldicenze o mitizzazioni del poeta stratificatesi e sedimentatesi nel corso degli anni, denunciandone le contraddizioni. Senza contribuire alla loro proliferazione, Vitale presenta i fatti – per quanto possibile, nel caso di una vicenda per certi versi ancora oscura – in modo chiaro e netto, nel tentativo di lasciarsi alle spalle quei pettegolezzi tanto odiati da Majakovskij (significativamente, il titolo del libro riprende la raccomandazione ultima del poeta, che scrisse: “Non incolpate nessuno della mia morte e, per piacere, non fate pettegolezzi. Il defunto li odiava”, p. 103).

Stilisticamente *Il defunto* è, a tutti gli effetti, un ibrido letterario, in cui si mescolano materiali d'archivio, considerazioni personali dell'autrice, finzione letteraria, immagini di repertorio e disegni. La vicenda controversa del suicidio di Majakovskij viene ripercorsa sulla base di fonti documentate, citate direttamente all'interno del testo e classificate in un corposo apparato bibliografico finale. Dagli archivi del GMM (Gosudarstvennyj muzej im. Majakovskogo), del MChAT (Muzej Moskovskogo Chudožestvennogo Akademičeskogo Teatra) e dello RGALI (Rossijskij Gosudarstvennyj Archiv Literatury i Iskusstva) Vitale porta alla luce diari, verbali di istruttorie, lettere e cartoline, articoli di giornale: un caleidoscopio di voci e di prospettive che non consente un'univoca interpretazione dei fatti, ma al contrario frammenta la vicenda in una miriade di versioni differenti, spesso contraddittorie. L'opera è strutturata in quarantasette capitoli eterogenei per lunghezza, contenuto, stile, e – almeno in un caso – lingua (il quarantaquattresimo capitolo, *Scende la delicata pioggia*, è in buona parte occupato da un canto popolare georgiano in originale, tradotto in nota e di notevole impatto visivo).

Vitale non si limita a conferire a questo magma composito una solida impostazione, ma vi si insinua all'interno in prima persona attraverso commenti, supposizioni, appelli al lettore e ai personaggi citati. La voce dell'autrice è variamente presente. A tratti si limita a segnalare in tono oggettivo sequenze di fatti, da biografo preciso; in altri casi la scrittrice inserisce all'interno delle proprie ricostruzioni voci altrui, debitamente circoscritte da virgolette, ma di cui si appropria secondo un tipico pro-

¹ Ju. Lotman, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di Simonetta Salvestroni, Marsilio, Venezia, 1985, p. 185.

cedimento intertestuale; ancora, rivolge al lettore domande, solleva questioni e dubbi, commenta, interpreta. Il procedimento di inserire la propria voce all'interno del testo raggiunge il culmine nel capitolo *Ancora una lettera, non di Majakovskij e mai inviata*, vera e propria finzione letteraria in cui l'autrice scrive una lettera ad uno dei personaggi coinvolti nella 'vicenda Majakovskij', entrando direttamente in scena e dialogando con lui nonostante l'ovvia distanza spazio-temporale. In altri casi Vitale si lascia trasportare dall'immaginazione, salvo poi rivelare esplicitamente al lettore l'artificio: "onesti descrittori, dobbiamo fermarci. Lo confessiamo: la «Baby Browning» è una nostra invenzione" (p. 211).

Caratteristica fondamentale dell'opera risulta dunque essere la dialogicità: l'autrice dialoga con le fonti, le mette in relazione tra loro e con lo stesso Majakovskij, smascherando incongruenze e meschinità. La scelta di non parafrasare – il più delle volte – le testimonianze, ma al contrario di riportare citazioni dirette permette al lettore di percepire appieno ogni singola voce e di apprezzarne l'autenticità. Alternativamente vengono presentate le testimonianze dei compagni di *kommunalka* di Majakovskij, di Lili e Osip Brik, Veronika Polonskaja (la donna che per ultima vide il poeta in vita), Maksim Gor'kij, Viktor Šklovskij, Sergej Ejzenštejn, Viktor Slavinskij, Ljudmila Majakovskaja (sorella del poeta) e molti altri.

Su tutte, si staglia la voce del poeta stesso, di cui Vitale riporta numerosi versi, senza appesantirli con un commento; tre capitoli, addirittura, sono occupati esclusivamente da brani del poema *Di questo*. L'assenza di spiegazioni unita alla freschezza della traduzione rende la parola di Majakovskij particolarmente viva, efficace, icastica, degna a tutti gli effetti di quella "eternità di scorta" che il poeta si era autoironicamente attribuito (in *Jubilejnoe* aveva affermato: "Io,/ come voi,/ ho l'eternità di scorta", p. 191). Oltre alle poesie, vengono inoltre presentati due documenti autografi legati a doppio filo al tragico suicidio: la 'lettera' d'addio del poeta, negli anni spesso ritenuta un falso, e alcuni fogli di appunti circa l'ultimo colloquio che Majakovskij aveva intenzione di tenere con Polonskaja (e di cui viene anche presentata la fotografia). È la voce stessa del poeta, di conseguenza, a fornire al lettore una chiave di lettura del suo gesto finale.

Di fronte alla varietà del materiale a disposizione, Vitale decide di accentuarne ancor più l'eterogeneità, montandolo in sequenze quasi filmiche, sconnesse cronologicamente: così, medesimi argomenti tornano

più volte nel testo, ripercorsi ogni volta secondo una nuova prospettiva, secondo una nuova voce.

Il defunto odiava i pettegolezzi può essere definito una biografia corale, polifonica e composita, saldamente basata su procedimenti intertestuali. Si è già accennato all'appropriazione, da parte dell'autrice, di parole altrui; ma l'intertestualità pervade il testo anche in altre forme. A questo proposito è da sottolineare l'inserimento di immagini, il più delle volte prive di didascalie; nel corso del libro, il lettore si imbatte nella piantina della *kommunalka* in cui viveva Majakovskij, in fotografie di Veronika Polonskaja, Lili e Osip Brik, Majakovskij, in scatti della folla accorsa in massa ai funerali del poeta, nei disegni di cuccioli di cane con cui Majakovskij era solito firmarsi nelle lettere a Lili. Non manca inoltre il richiamo diretto e intertestuale con altri illustri poeti del passato dal destino tragico, come Puškin e Lermontov (di cui nel capitolo *Roulette russa* viene citato un brano tratto dalla sezione *Il fatalista* de *Un eroe del nostro tempo*). L'ombra di Puškin, in particolare, si fa presenza concreta nel capitolo *L'eternità di scorta*, in cui l'autrice prospetta un incontro tra Majakovskij e Puškin nell'aldilà. A questa scena fa seguito una lunga citazione da *Jubilejnoe* di Majakovskij (1924), componimento proprio a Puškin dedicato ed esempio perfetto – a sua volta – di intertestualità (Majakovskij vi parafrasa infatti alcuni versi della “Lettera di Onegin a Tat’jana” dell'*Evgenij Onegin* di Puškin). Ma il *divertissement* erudito della Vitale non si ferma qui: in calce alla poesia, l'autrice inserisce le fotografie dei monumenti a Puškin e Majakovskij. Il tema dell'eternità del canto del poeta e della funzione del monumento non può che richiamare alla memoria l'*Exegi monumentum* di Puškin, a sua volta inscindibilmente legato all'omonimo componimento oraziano.

Si è detto che Vitale fa emergere la vicenda attraverso le voci reali di quelli che furono i suoi protagonisti; verso la fine del libro, tuttavia, az-zarda una ricostruzione degli ultimi giorni di Majakovskij in una sequenza serrata, cronologicamente scandita in modo preciso a partire dall'11 aprile fino ad arrivare alle 10.13 del 14, quando “Majakovskij toglie la sicura. Porta la canna alla tempia – ma: sangue dappertutto, il volto sfigurato... La mano scende fino al cuore. Lo sparo. L'urlo di Nora.” (p. 240). In questo caso è l'autrice a immaginare la scena, a raffigurare quegli istanti in realtà inconoscibili che sfuggono ad ogni documentazione.

Diversi livelli di finzione, stili citazionali e procedimenti intertestuali si intersecano dunque all'interno della narrazione. Se le etichette di ‘non-

fiction’, ‘testo post-moderno’ o ‘biografia’ risultano da sole troppo strette, nei confronti del testo di Vitale si può forse utilizzare quella di ‘docu-fiction’, che secondo Marco Puleri fa uso di “strategie narrative post-moderne basate su un rapporto d’ambiguità tra referenzialità e finzione”². Il confine tra referenzialità e finzione qui è forse più netto e l’ambiguità attenuata, grazie all’utilizzo delle virgolette che segnano l’inizio e la fine delle citazioni, combinate alla corposa bibliografia finale. Permangono tuttavia anche quei passaggi ambigui evidenziati da Puleri, in cui non è del tutto chiaro quanto sia frutto della fantasia dell’autrice, e quanto invece l’autrice sia rimasta pedissequamente fedele alle fonti.

Il testo, riconducibile dunque ad una branca post-moderna di scritti biografici, è, per il carattere avvincente e lo stile pulito, di grande fruibilità sia per un lettore profano che per uno specialista del settore, il quale avrà modo di apprezzare il notevole lavoro d’archivio e la precisa ricostruzione storica dell’autrice.

² Cfr. M. Puleri, “Sospendo il giudizio”. Il ‘ritratto’ dell’ego limonoviano di Emmanuel Carrère, «Studi slavistici» X (2013), p. 227.