

Il tempo degli altri

a cura di

Luigi Marinelli, Matilde Mastrangelo, Barbara Ronchetti



Collana Studi e Ricerche 73

STUDI UMANISTICI
Serie Interculturale

Il tempo degli altri

a cura di

Luigi Marinelli, Matilde Mastrangelo, Barbara Ronchetti



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

2018

Copyright © 2018

Sapienza Università Editrice

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

editrice.sapienza@uniroma1.it

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

ISBN 978-88-9377-099-6

Pubblicato a dicembre 2018



Quest'opera è distribuita
con licenza Creative Commons 3.0
diffusa in modalità *open access*.

In copertina: Ariela Böhm, *Il tempo degli altri* (2016).

Indice

Introduzione. Il tempo degli altri. Paure e speranze degli esseri umani e dell'arte	1
<i>Luigi Marinelli, Matilde Mastrangelo, Barbara Ronchetti</i>	

PARTE I – METODI, QUESTIONI, MODELLI

Costruire tempi diversi. Su e giù nei luoghi e nelle storie	11
<i>Mariella Combi</i>	

Eternità dell'istante. Letteratura e fotografia in Russia	33
<i>Barbara Ronchetti</i>	

Dal tempo-altro al tempo-proprio. Statica, dinamica, erotica	57
<i>Camilla Miglio</i>	

Tempo del carcerato, tempo del moribondo, tempo dell'arte. Attraverso <i>Il mio secolo</i> di Aleksander Wat	85
<i>Luigi Marinelli</i>	

<i>When things fall apart</i> . Quel mondo, prima e dopo	101
<i>Mariantonietta Saracino</i>	

Quando <i>il tempo degli altri</i> entra in conflitto con la Storia	117
<i>Carla Subrizi</i>	

PARTE II – ANALISI CRITICHE

Il tempo dell'amore nel <i>Tristan</i> di Thomas	131
<i>Arianna Punzi</i>	

La dimensione del tempo e la funzione della memoria nella poesia di Kavafis	143
<i>Paola Maria Minucci</i>	
Tralfamadore	153
<i>Igina Tattoni</i>	
Di chi è il tempo nella fantascienza giapponese?	165
<i>Matilde Mastrangelo</i>	
PARTE III – LETTURE E TRASPOSIZIONI	
L'attesa nel terzo spazio: materiali da un laboratorio di traduzione	179
<i>Francesca Terrenato, Michela Dora, Orsola Ficetola, Francesco Spinarelli</i>	
Indice dei nomi	189
Contributors and abstracts	195

Eternità dell'istante. Letteratura e fotografia in Russia

Barbara Ronchetti

Crede mihi, plus est, quam quod videatur, imago
(OVIDIO)

*Una fotografia è insieme una pseudopresenza
e l'indicazione di un'assenza*
(SUSAN SONTAG, 1973)

La Fotografia è l'avvento di me stesso come altro
(ROLAND BARTHES, 1980)

1. L'essere umano, misuratore e misura del tempo

Le figure del tempo, da sempre oggetto di studi e riflessioni, personali, filosofiche e scientifiche, incontrano una molteplicità di storie, di epoche e discipline lontane e nessuno dei ragionamenti succedutisi nei secoli è riuscito a sciogliere le aporie che questo campo di indagine contiene: «tutti viviamo nello stesso tempo cronologico e sulla superficie di un medesimo pianeta. Ma il tempo e lo spazio non sono omogenei, uguali per tutti» (BODEI: 1982, 17). A partire dalla metà del XIX secolo, parallelamente alla nascita e all'affermazione della fotografia, le scienze assumono un ruolo sempre più importante nel determinare i valori umani e, attraverso questi, la scelta degli strumenti da impiegare per conoscere il mondo (FRASER: 1991, 51); nei decenni compresi fra gli anni '80 dell'Ottocento e la Prima guerra mondiale una serie di mutamenti radicali nei saperi matematici, nella tecnologia e nella cultura creò «nuovi, caratteristici modi di pensare e di esprimere lo spazio e il tempo» (KERN: 1988, 7 e sgg.). L'introduzione dell'ora ufficiale rappresentò lo sviluppo più significativo nella storia del 'tempo

pubblico', dopo l'invenzione dell'orologio meccanico nel XIV secolo, e le compagnie ferroviarie, che nella loro attività dovevano giornalmente misurarsi con l'estensione di spazi da percorrere e tempi da prevedere, istituirono per prime l'ora mondiale, il 18 novembre 1883; l'anno seguente si stabilì il meridiano 'zero' di Greenwich, venne determinata la lunghezza esatta del giorno e si divise la terra in 24 fusi orari. Non senza ostacoli e resistenze, il concetto di tempo pubblico fu accettato come indicatore appropriato di durata e successione e l'utilità di una scansione condivisa riuscì ad affermarsi: alle 10 di mattina del 1 Luglio 1913 la Tour Eiffel inviò il primo segnale orario trasmesso al globo terrestre grazie al radiotelegrafo¹. L'eterogeneità del tempo personale e il suo conflitto con il tempo pubblico e sociale hanno continuato, tuttavia, ad occupare un posto importante nelle riflessioni filosofiche, nelle ricerche scientifiche e nelle creazioni artistiche. Le conoscenze sperimentali acquisite nel XX secolo hanno rivelato che non c'è niente nel mondo fisico a cui si possa far corrispondere la nostra idea e la nostra esperienza di presente, il mondo della materia è privo di un 'ora' e, poiché il futuro e il passato hanno senso solo con riferimento a un presente, si dovrà concludere che esso sia privo anche di futuro e passato (FRASER: 1991, 109). La fisica teorica contemporanea ha mostrato come il tempo abbia una struttura diversa da quella conosciuta nella limitata esperienza quotidiana, ipotizzando che ai livelli fondamentali dell'universo non esista affatto; essa non è riuscita, tuttavia, ad incrinare la consapevolezza che, attraverso la coscienza umana, un mondo atemporale potrà essere comunque percepito come profondamente legato al passare delle stagioni. Nella seconda metà del XX secolo si moltiplicano le opere che pongono al centro delle indagini riflessioni teoriche e studi specifici sul tema del tempo, collocandolo in una prospettiva allargata (cfr. CALLENDER: 2011); fin dal 1966 Julius Thomas Fraser fonda la "International Society for the Study of Time" che da quel momento organizza, con cadenza triennale, conferenze internazionali dedicate allo studio interdisciplinare del tempo, scegliendo per ciascuna edizione una prospettiva di analisi particolare². I frutti di numerosi anni di lavoro trovano spazio in un volume pubblicato a metà degli anni '80,

¹ Per una discussione dei concetti di spazio e tempo nelle coscienze e nella società europea tra fine XIX e inizio XX secolo cfr. KERN: 1988.

² Cfr. il sito della associazione <http://www.studyoftime.org/>, nel quale è possibile trovare informazioni sulla Società e sul suo fondatore, sulle conferenze, sulle pubblicazioni principali dei suoi membri dedicate al tempo.

nel quale l'autore offre una sintesi dei risultati più significativi e delle numerose questioni rimaste aperte, distinguendo diverse categorie di «temporalità» (FRASER: 1991, 115-217)³.

La densità di significati che l'apparente fluire cronologico contiene e la possibilità di interpretazioni contrastanti fanno sì che ogni indagine attorno alla nozione di tempo renda manifesta, necessariamente, l'ambivalenza dei molti atteggiamenti di fronte al mondo, imponendo, al tempo stesso, di accogliere nel campo di studio l'esperienza concreta dell'individuo, i 'passaggi' esistenziali e storici, i legami con altri esseri umani, i mutevoli rapporti di scontro e di incontro con gli eventi che lo coinvolgono. Questi transiti saranno collocati, sempre, in un tempo non definibile, perché «la nostra vita è così poco cronologica» e «tanti anacronismi interferiscono nella serie dei suoi giorni» (PROUST: 1978, 235), un tempo che è indispensabile concepire non come parte del modo di essere di un soggetto isolato, ma come la relazione stessa del soggetto con gli altri (cfr. LEVINAS: 2001, 17).

Se «il concetto di tempo è determinato dalle operazioni con cui misuriamo il tempo stesso» (BRIDGMAN: 1952, 75) in base alle esperienze vissute e alle relazioni con altri individui e fatti, si potrebbe considerare in modo analogo il nostro 'comportamento' di fronte al tempo fotografico. Riconoscendo la necessità di pensare il tempo rispetto alla realtà esistenziale concreta, l'idea di flusso cronologico deve essere sostituita dalla nozione di «all'improvviso» (BLOCH: 2005, 340)⁴: in questa prospettiva non è possibile 'cogliere' il presente, reale e fotografico, ed esso cesserà di avere il primato nell'organizzazione del tempo⁵. Dagli

³ (1) Nootemporalità, o tempo noetico, è la realtà temporale della mente umana, caratterizzata da orizzonti passati e futuri illimitati e dal presente mentale i cui orizzonti mutano in funzione dell'attenzione. (2) Biotemporalità, o tempo biologico, in esso esistono passato, presente e futuro, ma i confini di ciascuno di questi sono limitati. (3) Eotemporalità, o tempo t della fisica, la più semplice forma di tempo continuo ma non diretto, ad esso non possono essere applicate le idee di passato, presente e futuro. (4) Prototemporalità, o tempo delle particelle elementari, privo di direzione, non continuo, nel quale gli eventi possono essere localizzati in maniera statistica. (5) Sociotemporalità, caratteristica di un pianeta omogeneo dal punto di vista temporale; è una temporalità in via di creazione, difficile da descrivere. A queste categorie si deve aggiungere la Atemporalità, uno stato di energia per il quale non vale nessuna delle comuni nozioni associate al tempo (FRASER: 1991, 353-354).

⁴ Bloch aveva studiato fisica e da qui potrebbe derivare la sua nozione di 'discontinuità' del tempo; il tema era d'altronde molto dibattuto negli anni di formazione europea di Bloch, fra secondo e terzo decennio del Novecento.

⁵ Gaston Bachelard, che pure considera il tempo come costituito da «atomi temporali isolati», assegna al presente la posizione di privilegio, poiché «è del presente che

anni '50 del XX secolo, Ernst Bloch muove da questi presupposti per elaborare i concetti di «attesa» e «speranza» come orizzonti di azione e interpretazione dell'operato umano; egli considera il presente come «zona d'ombra» che noi attraversiamo ma non siamo in grado di esperire sul momento, ma solo prima o dopo, nell'attesa o nel ricordo, e la sola condizione che ci consente di percepire l'attimo si verifica se esso è inserito in un contesto più ampio, in una rete di mediazioni (BLOCH: 2005, 340 e sgg. e passim).

La fotografia, per le qualità che le sono proprie, riesce a cogliere l'«opacità del presente», a svelare dettagli che sfuggono alla messa a fuoco dell'occhio nella quotidianità, e allude alla complessità temporale in cui siamo immersi (BLOCH: 2005, 340-341), indicibile e in conoscibile «si quaerenti explicare velim»⁶, ma familiare e naturale nell'esperienza diretta. La raffigurazione fotografica, collocata su una superficie piana bidimensionale⁷, è una «fenditura», un taglio nel fluire dei giorni, essa può tuttavia essere considerata un'immersione nella materia del tempo, la sola materia intangibile e senza spessore della quale possiamo avere esperienza (cfr. BAILLY: 2007): la fotografia sovverte il tempo della natura e della storia e mostra il tempo dell'esserci.

2. L'immagine fotografica viene a toccarmi come i raggi differiti di una stella

Riconoscendo all'elaborazione tecnica delle immagini che attraversa la nostra epoca il ruolo di evento fondamentale, capace di caratterizzare il corso della storia umana, al pari della scrittura lineare, Vilém Flusser mette in rilievo la capacità dell'uomo di cogliere significati spazio-temporali dall'universo reale e portarli in un universo bidimen-

abbiamo coscienza» cfr. BACHELARD: 2010, 55, 65, 80. La rilevanza del quesito attorno alla percezione del presente e al suo ruolo nello studio del tempo e dell'arte è confermata dal progetto, ideato e curato da Achille Bonito Oliva e pubblicato da Electa, di un'enciclopedia del presente che partendo dalla concezione del tempo, nelle sue diverse sfaccettature, analizza le forme di rappresentazione realizzate nel corso del XX secolo dai vari linguaggi artistici, cfr. BONITO OLIVA: 2010 e 2013.

⁶ S. Agostino, *Confessioni*, XI, 14.17.

⁷ Le riflessioni su tempo, fotografia e identità, condotte in questo lavoro attraverso l'analisi di testi letterari russi, si riferiscono ad un arco cronologico che muove dall'avvento del dagherrotipo giungendo alla vigilia delle tecnologie digitali e del mondo virtuale, non saranno compresi, quindi, nell'orizzonte epistemologico, i nuovi campi d'espressione e i rapporti che questi mezzi stabiliscono fra immagine, parola e dimensione temporale.

sionale dotato di senso. La fotografia cattura l'oggetto nello scatto e al tempo stesso lo arricchisce di interpretazioni, di punti di vista; in questo duplice processo di uno stesso atto, la linearità del tempo storico è violata, la successione cronologica e la correlazione diretta tra causa ed effetto incrinata, passato e futuro dell'immagine tornano in tempi e spazi diversi, aggiungendo altri sensi. Nella pratica fotografica è la fotografia stessa l'unico dato reale. Gli scatti non hanno apparentemente bisogno di essere decifrati, il loro significato si confonde con ciò che è raffigurato sulla superficie, sono recepiti come aperture sul mondo e non rappresentazioni di esso. La lettura dell'immagine non si rivolge all'atto creativo ma al mondo che essa rappresenta e la critica contemporanea cerca la «bellezza» nella «capacità del fotografo di sottomettere l'apparecchio all'intenzione umana». Il valore di una fotografia, duplicabile all'infinito, non è nell'oggetto in sé o nella sua esecuzione, come per un quadro d'autore, ma nell'«informazione» che racchiude (FLUSSER: 2006). «Concepita come una prova dell'esistenza, un certificato del vero, un "così è stato nella realtà", la fotografia è divenuta col tempo la conferma di quello che "in realtà" già non è più» (SHISHKIN: 2004, 196); l'immagine impressa sulla carta conserva all'infinito qualcosa che ha avuto luogo una sola volta, ripete materialmente ciò che non potrà mai ripetersi esistenzialmente, porta con sé il suo referente, offrendo allo sguardo di un mondo in movimento la propria immobile presenza (cfr. BARTHES: 2003, 6-7).

Nel tentativo di chiarire il rapporto fra immagine pittorica e fotografia, Claudio Marra distingue le identità che la fotografia può assumere, definendo «identità materiale» quella che considera lo scatto come un manufatto cartaceo sul quale è visibile una qualche rappresentazione del mondo e «identità concettuale» la capacità della riproduzione fotografica di catturare l'attenzione non per i dati concreti che contiene, ma per le associazioni emotive e mentali che provoca; nel primo caso è riconoscibile l'eredità diretta del quadro, l'identità concettuale, invece, ha a che fare con la relazione inalienabile che la fotografia stabilisce con i tempi degli esseri umani coinvolti (fotografo, fotografato, testimone dello scatto, osservatore), e ciò che conta è «la capacità di memoria che quella foto riesce a esprimere, oppure magari il senso del tempo fermato, manipolato, dilatato, o ancora l'idea della presenza in assenza di qualcuno o qualcosa» (MARRA: 1999, 14). La proprietà della fotografia come testimonianza si concentra non sull'oggetto, ma sulla distanza cronologica (cfr. BARTHES: 2003, 89) e il tempo del procedimento foto-

grafico è un 'passaggio', fra il momento della posa, dello scatto e dello sguardo che si ferma sull'immagine sviluppata, capace di disvelare un referente passato di cui conserva l'impronta. La fotografia mostra «il reale allo stato passato: è il passato e il reale insieme» (BARTHES: 2003, 83) e isolando un determinato momento, o congelandolo, tutte le fotografie attestano l'«inesorabile azione dissolvente del tempo» (SONTAG: 2004, 15), fotografare significa quindi cogliere nel presente ciò che, in futuro, apparirà come già trascorso (cfr. THÉLOT: 2003, 125-141).

La fotografia (e poi il cinema) hanno radicalmente mutato le percezioni del tempo, l'apparecchio portatile Kodak, introdotto nel 1888, e l'istantanea fotografica in seguito contribuiscono a creare l'idea di un presente allargato ma non percepibile, esteso dalla simultaneità degli accadimenti (cfr. KERN: 1988, 87-115 e 167-226). La fotografia contiene il 'rumore del tempo'; portatrice di qualità che la legano alla coscienza individuale, storica ed esistenziale, ha costituito, fin dall'inizio, un campo di grande interesse per le creazioni dell'ingegno umano e per le riflessioni sulla scrittura e l'immagine. I progressi della tecnica fotografica, i dibattiti sul valore estetico e sulle possibilità di catturare l'esperienza mostrate da questo nuovo mezzo espressivo procedono parallelamente allo sviluppo del grande romanzo ottocentesco. La capacità della fotografia di «trasformare», restando «sempre e comunque legata al reale» (SCHWARZ: 2002, 3, 15), ha attirato ben presto la fantasia di artisti e scrittori; convinta di poter testimoniare il vero, la letteratura «re-inventa» progressivamente la fotografia, cogliendo la sua caratteristica di estensione temporale della memoria (cfr. THÉLOT: 2003, 1-8). Negli ultimi decenni del XX secolo la necessità di «presenza» dell'individuo, nell'arte e nella società, si accompagna ad una rinnovata diffusione della fotografia (cfr. MARRA: 1999, 229)⁸, che si avvicina alla letteratura più di quanto non sia mai accaduto in precedenza (RABB: 1995, LII-LIII). La complessa relazione con gli strati temporali dell'esistenza, l'impossibilità di una codificazione certa, insita nel mezzo stesso e nelle implicazioni che il funzionamento del processo fotografico racchiude, permettono all'osservatore contemporaneo di concepire un'idea di fotografia come esperienza, come «proiezione del sé sulle cose» (MARRA: 1999, 248), un campo aperto di indagine nel quale

⁸ La facilità di realizzazione, modificazione e riproduzione delle immagini fotografiche che il sistema digitale consente contribuirà significativamente ad accrescere la diffusione della fotografia in tutti i settori di attività degli individui, nella vita quotidiana, professionale, artistica.

scrittura e lettura, immagine di luce e pensiero creativo si incontrano, attraverso gli scambi e i continui passaggi che le forme espressive richiedono.

3. Fotografia, tempo, identità nella letteratura russa

In consonanza con gli orientamenti coevi della pittura, la fotografia ottocentesca concentra le proprie ricerche estetiche verso le raffigurazioni paesaggistiche e i ritratti. Il tumultuoso rapporto fra arti figurative e fotografia è uno degli aspetti più indagati entro la vasta bibliografia critica dedicata alla scoperta di Daguerre, che si interroga su tale legame collocando lo studio della fotografia entro la storia dell'arte (SCHWARZ: 2002), o indaga il rapporto fra le due pratiche artistiche, sottolineandone tratti condivisi e divergenti (MARRA: 1999; 2012). I ritratti fotografici pongono interrogativi sulla consapevolezza e la ricerca di sé e al tempo stesso si misurano con la costruzione dell'identità personale che proviene dall'esterno, in questo mosaico di rispecchiamenti le figure reali o immaginarie, riprodotte su materiale tangibile o create nelle rappresentazioni mentali, si tessono e si avvolgono con le relazioni intime e fatali che lo scatto fotografico stabilisce fra la figura reale e la percezione del tempo.

Fin dagli esordi della nuova arte, la letteratura dialoga con le scoperte e le occasioni che la fotografia offre, in parte considerandola erede della pittura, in parte aderendo alla necessità di catturare il reale nelle forme della sua autentica concretezza, così come appaiono all'occhio dell'osservatore. Le intime connessioni fra immagine fotografica, ricerca di identità e raffigurazioni del tempo sono riconoscibili nei testi letterari e accompagnano lo sviluppo della scrittura di luce in un reciproco rispecchiamento con le fasi evolutive della letteratura. Non sempre limpidi e armoniosi (EDWARDS: 2006), questi legami attraversano la storia della modernità lungo i due secoli di cammino dal dagherrotipo al digitale e hanno richiamato numerosissime indagini e analisi critiche degli studiosi di aree culturali diverse (AJELLO: 2008, 213-230; "ASINO D'ORO": 1994; DOLFI: 2005-2007; LAMBRECHTS, SALU: 1992; MARCENARO: 2004; ORTEL: 2002; RABB: 1995a, 561-613).

Osservando il procedere delle ricerche ottiche e l'affermazione della camera oscura tra i vedutisti, emerge, nello studio, la necessità «di mettere in relazione la storia dell'arte con la storia dell'ottica e con le indagini sul "punto di vista" che ha a che vedere strettamente con la

letteratura» (MARCENARO: 2004, 11). Nell'investigare gli effetti profondi della fotografia su valori e comportamenti sociali, si riconosce come il ruolo della camera oscura e dei suoi prodotti sia in grado di riplasmare la visione della società e modificare la concezione dell'individuo. Il procedimento utilizzato per la *carte de visite*, brevettato da Disdéri nel 1854, introduce per la prima volta un formato standard dell'immagine fotografica; le pose multiple, di dimensioni ridotte, che questa tecnica offriva permettevano di assumere vari atteggiamenti, di mostrare diversi aspetti della propria personalità, dal ballo a Corte ai ritratti in costume da bagno, assicurandole immediata fortuna e rapida diffusione. Le serie fotografiche di singoli o coppie, in origine pensate per lo scambio di ritratti tra persone e subito evolutesi in raccolta e conservazione degli stessi, costruiscono, attraverso la combinazione di figure e atteggiamenti, un'immagine del sé che trasforma la percezione dell'individuo del XIX secolo, aprendo la strada alla definizione del concetto di 'fotogenia', con le implicazioni estetiche, politiche e morali che esso comporta (ORTEL: 2002).

L'invenzione di nuovi mezzi espressivi deve essere considerata un indizio del mutato orientamento emotivo di un'intera società; Heinrich Schwarz riconosce nell'azione congiunta di mentalità scientifica, ricerche artistiche e situazione sociale il fattore essenziale che ha consentito la concreta trasformazione di un'aspirazione «fantastica e utopica», già emersa nei secoli precedenti, in una reale «necessità» che ha portato alla realizzazione delle immagini su carta. La nascita della fotografia è dunque tutt'altro che casuale, è la conseguenza di «premesse intellettuali» e il prodotto di esigenze e orientamenti dell'epoca (SCHWARZ: 2002, 8). Nella nuova visione ottocentesca della realtà, si assiste al tentativo di catturare in forma permanente l'oggetto visibile, nello stesso istante in cui esso viene percepito dall'occhio dell'osservatore, ricreato da particolari condizioni ed effetti della luce; desiderando avvicinarsi quanto più possibile alla natura, le aspirazioni artistiche del XIX secolo trovano una concreta realizzazione alla quale la fotografia contribuisce in modo significativo. In questo percorso, arte e scienza perseguono lo stesso fine, sono parimenti impegnate, pur se con metodi differenti, a 'vedere' la realtà percepibile dai sensi, con le sue leggi e i suoi meccanismi (SCHWARZ: 2002, 12-18).

Scrittura, arte, fotografia condividono con il pensiero scientifico e i successi della tecnica l'illusione di poter riprodurre su un materiale durevole le rapide esperienze della visione.

Fra le pagine degli scrittori russi il reticolo sottile di rimandi, non sempre espliciti, tra questi confini dello sguardo trova molto presto espressione. Alla metà del XIX secolo, la scrittrice Evdokija Rostopčina riflette sulle qualità necessarie per il ritratto fotografico da inserire nell'edizione delle proprie opere, sfiorando con tono mondano e intuito sottile alcune qualità fondamentali del rapporto fra arte, società, raffigurazione di sé e identità femminile destinate a trovare ampio spazio nelle riflessioni novecentesche su illusione e realtà delle immagini fotografiche:

Parliamo ora del ritratto. Condivido appieno la vostra opinione sull'opera dell'eccellente Fedotov: *il m'a embellie et rejeunie*, e forse proprio per questa ragione non sono del tutto imparziale nel giudicare il suo lavoro, siete nel giusto, come la pura verità. Lasciando da parte qualsiasi ambizione a comparire in pubblico con la penna d'oca e il calamaio, ecco qual è il guaio: in tutti i dagherrotipi e le fotografie sono venuta fuori con tali fattezze di scimmia o di furia che non vale la pena farne un'incisione, il mio amor proprio femminile (che sembra aver appena superato l'età dei tutori e delle governanti!) e la vanità di donna non mi consentono di presentarmi al mondo come uno spaventapasseri uscito dal pennello del sole.... Che fare? Si potrebbe aspettare e vedere come viene il ritratto che l'inverno passato mi ha fatto un illustre maestro, il celebre Tropinin, e ricavarne una fotografia? [...] Pensando a un'immagine a stampa, che per la prima volta mi introduce al cospetto di pubblico e critica, non sarebbe forse meglio un ritratto di famiglia senza pretese? (ROSTOPČINA: 1986, 374-376)⁹.

Un decennio dopo l'annuncio ufficiale di Daguerre del 1839, il gabinetto fotografico con le sue apparecchiature era entrato nel panorama quotidiano delle grandi metropoli e delle città di provincia. Accanto alle riflessioni sul misterioso potere della luce, le pratiche usuali del fotografo, i lunghi tempi di realizzazione e la scarsa comodità delle poltrone di posa diventano oggetto di satira, soprattutto nei testi teatrali (RABB: 1995, 554 e sgg.; BAJAC: 2006, cap. 3). Nello «scherzo-vaudeville» pubblicato da Vladimir Sollogub nel 1856, Apollon Merkur'ič Azotin è l'eroe principale, proprietario di uno studio di dagherrotipi, che nel nome combina i lazzi parodici sulle aspirazioni artistiche e scientifiche

⁹ Lettera a Fedor Alekseevič Koni del 25 settembre 1853, nella quale la scrittrice aggiorna il destinatario sulla preparazione del proprio libro. Ringrazio Paola Ferretti per questa segnalazione.

della nuova arte. Davanti alla sua macchina sfilano gli abitanti di Pietroburgo, ciascuno dei quali illumina un aspetto della fotografia, mettendone in burla i tratti più evidenti; la moglie di un ricco mercante è intimorita dal misterioso apparecchio, un proprietario terriero non capisce la necessità di restare fermo e si muove, si sposta, si alza per offrire una presa di tabacco, conversa animatamente, impedendo ad Azotin di realizzare l'effigie; una vicina di tenuta ciarliera e petulante vuole un ritratto che la raffiguri come era da giovane, mostra al fotografo i dettagli che egli dovrà prendere dai quadri dipinti in precedenza, raccomandandosi, tuttavia, di conservare gli occhi così come sono nel presente. La commedia si chiude con il fotografo che sposta l'apparecchio sul proscenio, scatta una fotografia in direzione del pubblico e, in attesa di vedere se la posa è ben riuscita, invita tutti a cantare un'aria giocosa che parla proprio dell'auspicio di ottenere un dagherrotipo nitido come premio per la comune fatica (SOLLOGUB: 1856, 60-61, 76-77, 87, 121).

Definita una «rivoluzione invisibile», la fotografia diventa per gli scrittori una struttura immaginaria che li porta a pensare 'fotograficamente' l'arte, la società e l'uomo stesso (ORTELL: 2002). Nel romanzo breve di Ivan S. Turgenev, *Rudin* (1855-56), uno dei personaggi racconta come il protagonista ricordato dal titolo lo abbia convinto in gioventù a lasciare la prima fidanzata e ricorda le sensazioni confuse del tempo passato, illustrandole in termini fotografici:

[...] «Sì, e notate, lo fece col mio consenso: e qui è il bello!... *Ricordo ancora adesso il caos che avevo nella testa; tutto girava e mi si presentava come in una camera oscura: il bianco sembrava nero, il nero bianco, la menzogna sembrava verità, la fantasia realtà ...* Eh, anche adesso mi vergogno a ricordarmene! Rudin non si scoraggiava ... macché! volteggiava, mi ricordo, in mezzo ad ogni sorta di malintesi e confusioni, come una rondine sopra lo stagno» (TURGENEV: 1964, VI, 90. Corsivo mio).

Dalla metà dell'Ottocento, superato lo stadio artigianale, la fotografia si avvia verso un sistema semi industriale, accompagnato dalla diffusione crescente di atelier fotografici, fino alla metà degli anni '60, quando inizia un graduale processo di semplificazione della tecnica e di riduzione del numero di operazioni necessarie che rende l'apparecchio più maneggevole, portando, venti anni più tardi, alla rivoluzionaria miniaturizzazione delle macchine. Nelle note sulla fotografia, fondandosi su fonti ottocentesche e riflessioni dell'epoca, Walter Benjamin osserva che il «momento di svolta verso la figura del fotoreporter deve

essere considerato l'anno 1882, in cui il fotografo Ottomar Anschütz di Lissa in Polonia inventò l'otturatore a tendina, rendendo possibile l'istantanea vera e propria» (BENJAMIN: 1986, 868). Nella recezione del pubblico russo (ZORKAJA: 1976; RACHMANOV: 1996), la fotografia, muovendo da un iniziale stupore e apprezzamento per la 'verosimiglianza' della raffigurazione rispetto alla realtà, comincia a coltivare l'idea che l'obiettivo possa cogliere e rappresentare qualcosa di più delle apparenze ordinarie, svelando le verità dell'anima attraverso la scrittura di luce, e riconosce in tal modo una caratteristica propria di questo sorprendente strumento della scienza e dell'arte, che riesce in modo 'miracoloso' a trasfigurare la natura. Fedor M. Dostoevskij, vigile osservatore del suo tempo, coglie le potenzialità della fotografia e nel suo romanzo più 'visuale', *l'Idiota*, si può scorgere l'eco di numerosi interrogativi saliti alla ribalta con l'avvento della nuova arte, orientati in modo particolare attorno a tre campi di riflessione: (1) la fotografia e la sua capacità di riprodurre perfettamente il reale favoriscono una nuova definizione dei reciproci rapporti fra modello e rappresentazione¹⁰; (2) la questione della tiratura e della ripetibilità induce a interrogarsi sulla natura estetica dell'oggetto fotografico; (3) la fotografia impressiona su una superficie orizzontale piana un istante irripetibile di vita, sul quale diventa così possibile tornare molte volte, e in questo movimento fra presenza e assenza della realtà catturata essa sembra poter fermare il corso del tempo.

Le ambiguità di senso create da immagini stampate su carta trovano forma nell'opera di Dostoevskij e la capacità di porsi al di fuori del tempo reale che il nuovo mezzo espressivo mostra è stata approfondita con finezza e originalità dallo scrittore, che assegna una funzione narrativa centrale al ritratto fotografico di Nastas'ja Filippovna e alle azioni che attorno ad esso si svolgono (WACHTEL: 2002). Osservando l'effigie della donna, il principe Myškin percepisce la qualità enigmatica della fotografia nel suo legame con l'originale assente e l'immagine sembra rappresentare l'equivalente della persona concreta o addirittura un suo sostituto altrettanto reale; l'eroe comprende l'autentica natura di Nastas'ja Filippovna guardando l'immagine fotografica e prima ancora di incontrare la donna ne bacia il ritratto (DOSTOEVSKIJ: 1998,

¹⁰ Interessante tenere conto delle discussioni sull'imitazione e la raffigurazione fedele della realtà, a cui Dostoevskij partecipa con saggi e articoli riferiti alla pittura e alle esposizioni d'arte (cfr. D'AMELIA: 2007, 2009).

I, 7, XXX), anticipando il legame che allaccerà le loro anime. Versilov padre, ne *L'adolescente*, bacia il ritratto fotografico della madre del protagonista-narratore, durante il lungo colloquio nel quale mostra il suo amore per la donna al proprio figlio naturale¹¹; poche righe dopo, il confronto fra le due immagini fotografiche di ritratti femminili, della mamma e della giovane malata di tisi che Versilov avrebbe voluto sposare, si trasforma nel confronto fra le due donne, restituendo concreta occasione di esistenza alla fanciulla, ormai defunta, nel tempo sospeso della fotografia (DOSTOEVSKIJ: 1997, III, 7, 453-455). La raffigurazione tecnica diventa in questo modo più 'reale' della persona concreta, perché si pone in un tempo altro della vita, nel tempo immobile dell'anima e dell'autenticità della natura umana.

Negli anni Sessanta del XIX secolo, nello stesso periodo in cui Dostoevskij comincia la pubblicazione delle opere della maturità, a San Pietroburgo esistevano almeno tre riviste specializzate di fotografia: "Fotograf", la più antica, che fece la sua comparsa fra il 1864 e il 1866; "Fotografičeskoe obozrenie", pubblicata fra il 1865 e il 1869 e "Fotografičeskij vestnik" avviata nel 1867; dello stesso Dostoevskij sono giunti fino a noi almeno sette ritratti fotografici, effettuati fra il 1860 e il 1865, ed è lecito ipotizzare che ve ne fossero altri (WACHTEL: 2002, 128-29; sull'iconografia dello scrittore cfr. IVANOV-NATOV: 1981). Nei decenni immediatamente successivi, la nuova forma di riproduzione delle immagini si afferma con rapidità, vengono fondate associazioni professionali di categoria, maestri russi partecipano ad esposizioni europee e nel 1888 ha luogo, nella capitale, la prima mostra russa interamente dedicata alla giovane arte della scrittura di luce (BARCHATOVA: 1996, 6-7; 11; per una trattazione più ampia cfr. BARCHATOVA: 2009). La cultura fotografica e la scrittura romanzesca fioriscono simultaneamente in Russia, scrittori ed artisti dell'immagine di luce descrivono la realtà cogliendo in essa dettagli che lo sguardo non è capace di abbracciare, riuscendo a 'vedere' e a riprodurre nelle opere quanto viene svelato ai loro occhi. Le riflessioni sul realismo letterario si incontrano, nella società russa del tempo, con le discussioni che le riviste fotografiche specializzate aprono; sul primo fascicolo del "Fotograf", uscito il 15 marzo 1865, accanto a considerazioni tecniche, sono

¹¹ Sebbene non possa essere affrontato in questa sede, è necessario considerare, sullo sfondo di queste riflessioni, il valore del legame spirituale della cultura russa con il mondo dell'icona.

pubblicati interventi che si interrogano sulla possibilità di 'fermare' le figure in movimento, sul tema della 'sospensione' del tempo, sulla capacità della fotografia di scoprire le verità del reale, mostrando come i protagonisti dell'epoca sapessero individuare il potenziale ancora non realizzato della fotografia.

Negli ultimi lustri del XIX secolo la convinzione di poter raffigurare la realtà nella sua effettiva essenza e la fiducia nella capacità di progresso della scienza, anche fotografica, si indeboliscono, la scrittura di luce è ormai diffusa, non suscita meraviglia, né è carica di aspettative e stupore; il ritratto fotografico diventa simbolo di affermazione sociale ed entra nella sfera della banalità e della *pošlost'*, la mediocrità soddisfatta di sé. Giunta a piena maturazione e ormai accettata come esperienza d'ogni giorno, la pratica fotografica distinguerà in modo sempre più netto i campi di specializzazione e le competenze, che ancora oggi caratterizzano i possibili usi dell'apparecchio. Accanto alla figura del professionista nascerà il fotografo amatoriale, grazie anche alla kodak automatica, mentre si assisterà lentamente al riconoscimento della fotografia come arte indipendente. In questo cammino, la pittura di luce renderà esplicite le proprietà del mezzo, le caratteristiche più rilevanti che ne mostrano la duplice qualità di elemento concreto e materiale, nel quale si conservano tracce della storia comune di oggetti e persone, e di forma concettuale in grado di descrivere le medesime immagini trasferendole in uno spazio mentale. La fotografia entrerà così, con i suoi due sembiani, nella vita quotidiana da un lato e nelle esposizioni d'arte dall'altro, conservando in entrambi i campi di espressione le numerose ambiguità e il legame con il tempo degli uomini che la sua stessa forma contiene.

Le scoperte realizzate fra il 1880 e il 1918 hanno reso possibile l'affermarsi di nuovi modi di percepire e vivere il tempo e lo spazio, il senso della distanza e della direzione, dando luogo a una nuova identità dell'uomo occidentale (KERN: 1988). L'invenzione del telefono (1871-76) e del grammofoono (1876) in grado di spezzare il legame tra fonte sonora e presenza fisica, la comparsa della lampadina a filamento incandescente (1879) che altera la percezione del ritmo giornaliero e ricrea le ore diurne, il cinematografo (1895), illusione e testimonianza dell'agire umano nel tempo, i raggi X (1895) che rendono visibile quanto l'occhio non potrebbe vedere, hanno divelto la certezza quotidiana di poter riconoscere la posizione che gli esseri umani occupano sulla crosta terrestre. Donne e uomini dovranno misurarsi con modi e tempi di produzione inattesi; i primi manufatti di gomma, le istanta-

nee di Eastman, diffondono e riproducono porzioni di realtà fino ad allora isolate, creando una insolita contiguità tra fenomeni e concetti apparentemente inconciliabili. Albert Einstein enuncia e subito dopo dà forma scientifica compiuta a queste nuove possibilità di sguardo sulla materia e di definizione del tempo, nel 1905 e 1916 (cfr. RONCHETTI: 2012, 275-276).

Le immagini fotografiche disseminate fra le pagine di Anton P. Čechov, voce esemplare dei decenni di transizione fra due secoli, due mondi e due percezioni del tempo, mostrano appieno la fragilità dell'identità individuale e la sua incerta relazione con la realtà presente e futura. Un gruppo di impiegati si riunisce al chiaro di luna, nei locali dell'ufficio, in un tempo sospeso che capovolge il senso del luogo lavorativo, e gioca al *Vint*, che dà il titolo al racconto del 1884, con un mazzo di carte nel quale alle immagini effettive sono sostituite le fotografie dei superiori, beffeggiati dagli impiegati (ČECHOV: 1977b, 62-64). In un breve schizzo dello stesso anno, un album che raccoglie le fotografie dei colleghi viene donato solennemente al Consigliere di Stato Effettivo Žmychov al momento della pensione: «Oggi ho avuto la più alta delle ricompense!» commenta il funzionario. Il giorno seguente la figlia sottrae al genitore il prezioso regalo e sostituisce i ritratti dei funzionari con quelli delle compagne di collegio, mentre il fratellino «raccolse gli impiegati», disegnando baffi verdi e barbe scure sui loro volti (ČECHOV: 1977a, 50). Il padre, osservando la distruzione dell'album che tanto lo aveva commosso «si mise a ridacchiare, scosse il capo e, intenerito, baciò a lungo la guancia di Kolja» (ČECHOV: 1977a, 51); nella domestica quotidianità i ritratti fotografici perdono la loro «aura» (BENJAMIN: 1966, 70), il legame con il tempo e le esperienze passate che aveva suscitato le lacrime del protagonista svanisce, le immagini fotografiche tornano ad essere oggetti materiali senza valore emotivo, capitate fra le mani di figli capricciosi. Una donna spensierata e volubile, protagonista di un testo del decennio successivo, si identifica con le parole altrui sulla vita e sull'arte e decora le pareti del salotto con una collezione di gingilli esotici e fotografie (ČECHOV: 1977c, 725-726). Rimasta orfana di entrambi i genitori, la giovane eroina del *Viaggio sul carro*, composto alla fine degli anni Novanta, conduce un'esistenza amara e desolata in una remota provincia; il narratore riferisce come la sola proprietà rimasta nelle sue mani sia un ritratto senza volto: «Di tutte le cose di un tempo non era rimasta che la fotografia di sua madre, ma per l'umidità che regnava nella scuola si era oscurata ed ora

non si vedeva più nulla, eccetto i capelli e le sopracciglia» (ČECHOV: 1977d, 1042). Alla fine della storia la donna vede sfrecciare su un treno un doppio reale della madre che fa riaffiorare la sua intera esperienza infantile, annulla per un breve istante la distinzione fra presente e passato e restituisce i lineamenti perduti al felice tempo trascorso cancellato dall'immagine fotografica:

Sulla piattaforma di una vettura di prima classe stava una signora e Mar'ja Vasil'evna gettò su di lei un rapido sguardo: tutta sua madre! Quale somiglianza! Sua madre aveva gli stessi splendidi capelli, la stessa fronte, il medesimo portamento della testa. E con vivezza e chiarezza sorprendente, per la prima volta in quei tredici anni, ella si raffigurò la madre, il padre, il fratello, l'appartamento di Mosca, l'acquario con i pesciolini e tutto questo fino ai minimi particolari [...] un senso di gioia si impadronì a un tratto di lei [...] le parve che il cielo e dappertutto le finestre e gli alberi raggiassero della sua felicità e del suo trionfo. No, né suo padre, né sua madre erano morti, ella non era mai stata maestra, quello era un lungo, penoso e strano sogno, ed ora si era svegliata ... (ČECHOV: 1977d, 1046).

Nei racconti dello scrittore le fotografie sono luoghi di transito fra realtà e tempi distanti e non sempre conciliabili. Le identità raffigurate sono talvolta caricaturali, altrove semplici orpelli, sempre prive di caratteristiche specifiche. Il passato diventa invisibile, si confonde e trascolora in una dimensione sospesa e malcerta. L'alternanza di sguardi verso future chimere e nostalgie del passato segna la ricerca estetica e la riflessione filosofica di molti raggruppamenti e personalità artistiche: comune a queste due concezioni e rappresentazioni del mondo è una dissoluzione delle categorie certe, riferite alle forme dello spazio e del tempo; l'allontanamento dalle dimensioni naturali dell'uomo, dalle «sensate esperienze» galileiane e «lo spostamento in direzione di distanze e tempi molto lunghi o molto brevi conduce alla ricerca di ciò che si colloca al di là del senso comune, verso l'ignoto» (RONCHETTI: 2014, 1478).

I primi decenni del XX secolo rappresentarono, in Russia, un periodo di transizione in cui sperimentazione artistica e sociale coincisero, dando vita a un vivace alternarsi di movimenti letterari, esposizioni, manifesti e proclami, innovazioni tecniche, indagini nei campi dell'artigianato, della moda, del design. La fotografia si affermò come arte rivoluzionaria che poteva esprimere le necessità di un presente in continua evoluzione, alla ricerca di 'fatti' da mostrare al pubblico di massa.

Aleksandr Rodčenko, uno dei principali generatori dell'avanguardia russa, concentrò progressivamente la sua attenzione sulla fotografia, col risultato di produrre un vigoroso cambiamento nel concetto stesso del mezzo espressivo: da mero strumento di registrazione della realtà divenne un dispositivo per la creazione dinamica di costruzioni intellettuali volte a creare un futuro migliore. Esasperato dalle critiche e dall'ostilità del potere sovietico, l'artista attenuò progressivamente le forme più radicali del suo pensiero estetico e si orientò verso i principi del Realismo Socialista¹², senza tuttavia rinunciare ad un'interpretazione originale e creativa della ricerca fotografica (MARGOLIN: 1998).

Con l'affermarsi definitivo del regime, l'anelito verso un 'radioso avvenire'¹³ delle arti e degli esseri umani diventerà una chimera di Stato, mostrando come ogni utopia, nel riconoscere al tempo presente lo spazio della propria realizzazione, si trasforma nel contrario, e ai suoi cantori non resterà che celebrare i 'gloriosi raggiungimenti' del paese dei Soviet. Nel romanzo di Fedor V. Gladkov *Energija* (Energia, 1932-38), rimasto «a lungo uno dei classici maggiori» di epoca sovietica, «idolatrato dalla critica e stampato continuamente» (COLOMBO: 2008, 167), l'immagine fotografica aderisce all'atmosfera del tempo e diventa il luogo ideale per esaltare l'eroe socialista positivo: «insieme ai ragazzi, Maks fu ritratto dal fotografo. Lo scatto venne affisso sul giornale murale e sotto l'inquadratura era scritto con grandi caratteri a stampa: "Emulate la brigata di Maks Polovinkin"» (GLADKOV: 1984, III, 6, 1, 331).

Intrecciandosi con le vicende politiche della Russia novecentesca, la fotografia accompagna le elaborazioni estetiche e la ricerca artistica attraverso i decenni. La crisi del 'realismo fotografico' nell'immaginario narrativo della seconda metà del secolo è ben illustrata dal breve romanzo di Andrej G. Bitov *Fotografija Puškina* (Una fotografia di Puškin), pubblicato a metà degli anni '80. In uno stile straniato che dialoga con la tradizione letteraria, nel testo si fondono le elaborazioni teoriche, le osservazioni e le riflessioni novecentesche sul tempo e la fotografia, sulla scrittura e la vita personale, sulla possibilità di riconoscere se stessi nell'incontro con altri sguardi e realtà (cfr. RONCHETTI: 2014b). La narrazione è collocata al

¹² Definizione tutt'altro che ovvia, è stata oggetto di riflessioni e dibattiti fra studiosi e critici negli ultimi decenni. Per una ricostruzione delle posizioni e delle interpretazioni di questa formula, solitamente utilizzata per indicare la produzione artistica del periodo sovietico dall'inizio degli anni '30, cfr. COLOMBO: 2008, in particolare i primi due capitoli.

¹³ Cfr. PIRETTO: 2001.

termine del XXI secolo e si snoda attorno al viaggio del protagonista nelle epoche precedenti. In occasione del giubileo per i trecento anni dalla nascita di Puškin, il filologo Igor' Odoevcev¹⁴ viene inviato dal 2099 nell'epoca del padre delle lettere russe, a bordo di una macchina del tempo, con il compito di fotografare il grande poeta e registrare la sua voce per «riparare a questo errore del tempo!» (BITOV: 1998, 437).

Il racconto si sposta rapidamente fra momento della scrittura, epoca del lettore, società futura e realtà di Puškin, sottolineando come nel viaggio a ritroso lungo i decenni la percezione della cronologia e dei fatti sia soggettiva, capace di cogliere cose e persone che interessano l'osservatore (BITOV: 1998, 445). Il letterato-fotografo, arrivato dal futuro nella Russia di inizio Ottocento, è intrappolato in continui malintesi verbali e storici, salta fra gli anni, si sposta, rincorre il poeta, precipita «nella zona dell'aneddoto» sovrapponendo eventi autentici e vicende leggendarie (BITOV: 1998, 448), per poi tornare indietro, nel tempo in avanti, senza il bottino sperato. Il passato della memoria sfugge all'obiettivo fotografico, non impressiona la carta, si sottrae all'inganno di *kronos*.

Furono mostrate le diapositive [...] e ascoltati i nastri... La diagnosi venne confermata. No, Igor' non poteva essere incolpato di nulla: le pellicole non avevano preso luce, né si erano cancellate. Eppure ne era venuta fuori solo un'ombra, un'ala d'uccello che s'involava davanti all'obiettivo. Colpiva tuttavia la singolare e insensata bellezza di alcuni scatti isolati, soprattutto se accostati alle note del folle aviatore del tempo: tempesta, preludio di nubi, guardando le quali il poeta scrisse "Ultima nuvola di bufera dispersa"¹⁵; [...] l'immagine straordinaria della lepre nella neve¹⁶; [...] ... e poi acqua e onde in ogni dove¹⁷ (BITOV: 1998, 471).

¹⁴ Pronipote di Lev Odoevcev, protagonista del romanzo più celebre di Bitov, *Puškinskij dom* (La casa Puškin 1964-1971), comparso in parte su riviste sovietiche, pubblicato integralmente negli Stati Uniti nel 1978 e infine anche in Unione Sovietica a partire dal 1987.

¹⁵ Primo verso della celebre poesia di Aleksandr S. Puškin, *Tuča* (Nuvola, 1835), citato anche all'inizio del racconto *La principessina Mary*, nel romanzo di Michail Ju. Lermontov, *Un eroe del nostro tempo*.

¹⁶ Nella memorialistica su Puškin, numerose testimonianze, talvolta contrastanti, raccontano come il poeta, nel dicembre 1825, avesse deciso di recarsi segretamente a Pietroburgo per partecipare alla rivolta decabrista, ma una serie di cattivi presagi lo avessero convinto a tornare indietro. Fra i dettagli più frequenti viene riportata l'immagine di una lepre che gli attraversa la strada innevata. Lo studioso e puškinista Sergej Ja. Gessen ha ricostruito storicamente i fatti e la nascita dell'aneddoto (GESSEN: 1936, 362-363).

¹⁷ Il riferimento, in questo caso, è all'inondazione di Pietroburgo del 1824, descritta da

Unico trofeo che il viaggiatore temporale custodisce nel pugno serrato è un bottone strappato dal soprabito, all'insaputa del poeta (BITOV: 1998, 450, 471). Quello stesso bottone mancante di cui si parla nelle memorie di fine Ottocento, un dettaglio capace di attraversare i secoli e guidare, alle soglie del nuovo millennio, una appassionata indagine nell'indomita malia dell'arte puškiniana: «Quel minimo vizio nell'abbigliamento di Puškin turba e incuriosisce», suggerisce l'idea di «un sorridente messaggio in cifra mandato fino a noi dall'ultimo dandy dell'Impero russo» (VITALE: 1995, 149).

Con l'avvicinarsi del nuovo millennio e il dissolversi della cortina di ferro, il confine fra vita e arte si azzerava, ancora una volta, in modo inarrestabile, insieme alle altre antitesi binarie che hanno caratterizzato il Novecento. La categoria della partecipazione si afferma come preminente e si assiste a una «massiccia, per non dire straripante, presenza di fotografia nell'arte di questa fine secolo» le cui ragioni devono essere individuate «nella totale e piena omogeneità che è possibile stabilire tra la categoria della partecipazione e della presenza [...] e la categoria fondante della stessa fotografia» che include, nella ricerca estetica, nell'esecuzione tecnica e nello sguardo, gli individui concreti che si misurano con ogni scatto (MARRA: 1999, 229; cfr. MARRA: 2012, 256-261). La scrittura di luce diventa così, in modo esplicito e consapevole, uno strumento capace di riflettere non tanto il reale, quanto se stessi, creando un'intima relazione e assegnando pari rilevanza al soggetto e all'oggetto; al tempo stesso, mettersi in gioco materialmente, attraverso la fotografia, contiene inevitabilmente la possibilità di fuggire da se stessi, mostrando un proprio io mascherato, simulato, travestito, inventato (cfr. MARRA: 1999, 233-237). Gli artisti riconoscono le qualità 'fisiche' della fotografia e la interpretano come un atteggiamento dell'individuo nei confronti del mondo circostante, la scelta della propria collocazione nel presente esistenziale e nel passato di altre vite, narrate, o talvolta taciute, dagli scatti¹⁸. L'arte fotografica si coniuga, in questo cammino, con la ricerca contemporanea di una possibile identità multipla, rivelandosi al tempo stesso un'esperienza di grado di proiettarsi sul tempo individuale, sociale e storico che nella quotidianità accompagna le occasioni di riconoscimento del sé e dell'altro¹⁹.

Puškin nel *Cavaliere di bronzo* e incontra dall'eroe di Bitov nel suo viaggio a ritroso lungo gli anni di Puškin.

¹⁸ Su fotografia, letteratura russa contemporanea e pluralità di sguardi verso se stessi e il mondo cfr. RONCHETTI: 2014b, in particolare il capitolo *Materia di luce*, pp. 231-255.

¹⁹ Molte le letture di riferimento, in particolare i lavori di Jacques Derrida e Emmanuel

Nel romanzo *Klemens*, pubblicato in russo nel 2006 dalla scrittrice, fotografa e *performer* Marina Palej, residente in Olanda dalla metà degli anni '90, la fotografia è interprete e testimone dell'anelito verso uno spazio extratemporale del protagonista, nel quale esistere finalmente in forma completa e autentica. Mike, eroe principale e mutevole voce narrante, scompare nel misterioso 'oltre' di uno specchio domestico. Di lui resta un manoscritto che ricostruisce i fatti. Traduttore pietroburghese di origine ebraica, ospita nel suo appartamento un giovane berlinese enigmatico e taciturno che si rivelerà poi affetto da autismo, attorno al quale aleggia una «nebbiolina cerulea, l'aura di un tempo radicalmente altro» (PALEJ: 2011, 23, corsivo nel testo). Mike è travolto da una passione amorosa fino ad allora sconosciuta per lo straniero che immediatamente incarna, ai suoi occhi, la soglia di un passaggio verso altri sguardi sulla propria vita. La mattina che segue il loro primo evanescente colloquio, il protagonista si sveglia con la certezza che qualcosa di importante sia successo, nell'aprire gli occhi vede un foglio di carta sul pavimento, entrambe le facciate sono bianche, tuttavia a Mike «appariva chiarissimo che un messaggio c'era» e che egli non avrebbe potuto leggerlo «prima del tempo» (PALEJ: 2011, 29-30); cerca di capire il turbamento che lo avvolge:

A volte capita che di un fatto ricordi, prima ancora che il senso, la coloritura, se aveva più a che fare con una gioia o con un dispiacere [...] Ma quando il fatto è davvero importante, nella frazione di secondo in cui tenti di ricordarne la sostanza (*una frazione di secondo destinata a durare tutta una vita*) provi soltanto un fortissimo colpo al cuore, senza distinzione tra felicità e dolore (PALEJ: 2011, 29, corsivo mio).

Questa 'eterna frazione di secondo' è ciò che Mike vorrebbe catturare con la macchina fotografica; ogni suo tentativo di riprendere *Klemens* sarà tuttavia destinato a fallire: l'immagine dell'ospite non riesce a impressionare la pellicola; sconcertato dal risultato, Mike compone dei versi sull'impossibilità di possedere la memoria, bruciata negli scatti mancati (PALEJ: 2011, 53-54). Il narratore ricorda come cercasse in ogni istante di catturare la gioia dei rari momenti trascorsi con il giovane; di fronte all'incanto di un paesaggio invernale si sforzava «spasmodicamente di *fotografare per sempre* il quadro fantastico di quello spazio innevato» con la consapevolezza dell'insuccesso: «già allora sa-

Levinas, nei quali il problema dell'altro e del sé costituisce un elemento centrale. Sulla «natura plurale delle nostre identità» cfr. AMARTYA: 2006.

pevo che era tutto vano, non avrei fotografato, non avrei ricordato...» (PALEJ: 2011, 78, corsivo nel testo). Il campo vuoto della pellicola è la «manifestazione di un altro tempo e di un altro spazio» (PALEJ: 2011, 90, corsivo nel testo) che diventano per Mike consapevolezza della propria identità altra, esistenziale e sessuale, collocata nella sospensione del tempo che incornicia l'unica notte di pudico contatto con l'amato (PALEJ: 2011, 315) e nell'ignoto universo al di là dello specchio.

Le qualità proprie alla scrittura di luce, che i fotografi degli esordi avevano intuito fin dal suo primo apparire, trovano forma fra le pagine degli scrittori; attraverso le figure della fotografia è possibile ripercorrere, parallelamente, lo svolgersi della storia letteraria, il legame fra scoperte scientifiche e concezioni del tempo, il mutare del discontinuo rapporto fra conoscenza di sé e capacità di 'vedere' aspetti diversi dell'identità personale. L'orizzonte spaesato del mondo contemporaneo, chiamato a dialogare con la pratica fotografica, disegna, per ciascuno, un campo dell'arte e della vita in grado di contenere una pluralità di sguardi e di tempi, privati e condivisi, reali e immaginari, mostrando in modo irreversibile la fugacità di frontiere cronologiche, identitarie e creative.

La pellicola, capace di fermare l'eternità del momento, non può catturare, nei testi, le immagini della memoria che i volatori nel tempo vorrebbero fermare su una superficie orizzontale: Igor' torna indietro di tre secoli per fotografare il padre delle lettere russe ma al suo rientro scopre di poter sviluppare soltanto negativi senza effigi, Mike attraversa specchi e mondi per conquistare la quiete di una identità veritiera, ma fallisce nel tentativo di dare forma concreta alle memorie strazianti del suo oggetto d'amore. La fuggevole incertezza dell'attimo è dentro lo scatto, non può essere ricostruita e l'evanescenza delle immagini di fronte all'obiettivo racconta la fragile identità che ogni nostro sguardo cerca, osservando ritratti fotografici che giungono all'incontro con il tempo presente da tempi remoti o vicini.

Riferimenti bibliografici

- AJELLO EPIFANIO (2008), *Repertorio bibliografico. Letteratura e fotografia*, in: *Il racconto delle immagini. La fotografia nella modernità letteraria italiana*, Pisa, ETS, pp. 213-230.
- AMARTYA SEN K. (2006), *Identità e violenza*, Bari, Laterza (2006).
- "ASINO D'ORO" (1994), V, 9, maggio. Numero monografico dedicato a: *Letteratura e fotografia*.

- BACHELARD GASTON (2010), *L'intuizione dell'istante* (1932), in: Id., *L'intuizione dell'istante. La psicoanalisi del fuoco*, Bari, Dedalo, 2010, nuova edizione con revisione di Barbara Sambo, con un'introduzione di Jean Lescurie sulla poetica di Bachelard, traduzione di G. Silvestri Stevan, A. Pellegrino (1973).
- BAILLY JEAN-CRISTOPHE (2007), *L'immagine assoluta. Tempo e fotografia*, in: Federico Ferrari (a cura di), *Del contemporaneo. Saggi su arte e tempo*, Milano, Bruno Mondadori, pp. 77-104.
- BAJAC QUENTIN (2006), *L'image révélée. L'invention de la photographie*, Paris, Gallimard.
- BARCHATOVA ELENA B. (1996), *Nauka? Remeslo? Iskusstvo!*, in: RACHMANOV: 1996.
- BARCHATOVA ELENA B. (2009), *Russkaja svetopis'. Pervyj vek fotoiskusstva 1839-1914*, Sankt Peterburg, Liki Rossii.
- BARTHES ROLAND (2003), *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. it. di Renzo Guidieri, Torino, Einaudi (1980).
- BENJAMIN WALTER (1966), *Piccola storia della fotografia* (1931), in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 57-78.
- BENJAMIN WALTER (1986), Y [La fotografia], in Id., *Parigi, capitale del XIX secolo. I «passages» di Parigi, (1927-1939)*, a cura di Rolf Tiedemann (1982), trad. it. di Francesco Porzio, Torino, Einaudi, pp. 853-880.
- BITOV ANDREJ G. (1978), *Puškinskij dom*, Ann Arbor, Ardis, 1978; prima pubblicazione in Unione Sovietica: "Novyj mir", 10-12, 1987 e numerose sgg.; trad. it. di Margherita Crepax Rossetti, *La casa di Puškin*, Milano, Serra e Riva, 1988.
- BITOV ANDREJ G. (1998), *Fotografija Puškina*, (Una fotografia di Puškin, 1969-1986 pub. 1987), in: Id., *Obosvovannaja revnost'. Povesti*, Moskva, Panorama, pp. 432-472.
- BLOCH ERNST (2005), *Il principio speranza* (1938-1959, pub. 1959), trad. it. di E. De Angelis e T. Cavallo, a cura di R. Bodei, Milano, Garzanti (1994).
- BODEI REMO (1982), *Multiversum. Tempo e storia in Ernst Bloch*, Napoli, Bibliopolis, (1979).
- BONITO OLIVA ACHILLE (2010) (a cura di), *Enciclopedia delle arti contemporanee*, Milano, Electa.
- BONITO OLIVA ACHILLE (2013) (a cura di), *Enciclopedia delle arti contemporanee // Il tempo interiore*, Milano, Electa.
- BRIDGMAN PERCY W. (1952), *La logica della fisica moderna*, Torino, Einaudi, numerose edizioni successive (1927).
- CALLENDER CRAIG (2011) (a cura di), *The Oxford Handbook of Philosophy of Time*, Oxford University Press, (Reprint edition, November 15, 2013).
- ČECHOV ANTON P. (1977a), *L'album*, trad. it. di Giovanni Faccioli, in Id., *Racconti e teatro*, Firenze, Sansoni Editore, pp. 50-51 (*Al'bom*, 1884).
- ČECHOV ANTON P. (1977b), *Il "Vint"*, trad. it. di Giovanni Faccioli, in Id., *Racconti e teatro*, Firenze, Sansoni Editore, pp. 62-64 (*Vint*, 1884).
- ČECHOV ANTON P. (1977c), *La cicala*, trad. it. di Giovanni Faccioli, in Id., *Racconti e teatro*, Firenze, Sansoni Editore, pp. 724-738 (*Poprygun'ja*, 1892).

- ČECHOV ANTON P. (1977d), *Viaggio sul carro*, trad. it. di Giovanni Faccioli, in Id., *Racconti e teatro*, Firenze, Sansoni Editore, pp. 1042-1046 (*Na podvode*, 1897).
- COLOMBO DUCCIO (2008), *Scrittori, in fabbrica! Una lettura del romanzo industriale sovietico*, Ospedaletto (PI), Pacini Editore.
- D'AMELIA ANTONELLA (2007), *Il museo immaginario di Dostoevskij*, in: *Scritture dell'immagine. Percorsi figurativi della parola*, a cura di Antonella d'Amelia, Flora de Giovanni, Lucia Perone Capano, Napoli, Liguori, 2007, pp. 147-162.
- D'AMELIA ANTONELLA (2009), *La descrizione pittorica: Dostoevskij e l'arte*, in: Id., *Paesaggio con figure. Letteratura e arte nella Russia moderna*, Roma, Carocci, pp. 133-160.
- DOLFI ANNA (2005-2007), a cura di, *Letteratura e fotografia*, 2 voll., Roma, Bulzoni.
- DOSTOEVSKIJ FEDOR M. (1997), *L'adolescente*, trad. it. di Eva Amendola Kühn, Torino, Einaudi (*Podrostok*, 1874-75).
- DOSTOEVSKIJ FEDOR M. (1998), *L'idiota*, trad. it. di Gianlorenzo Pacini, Milano, Feltrinelli (*Idiot*, 1867-69).
- EDWARDS PAUL (2006), *Je hais les photographes! Textes clés d'une polémique de l'image. 1850-1916*, Paris, Anabet éditions.
- FLUSSER VILÉM (2006), *Per una filosofia della fotografia* (1983), trad. it. di Chantal Marazia, Milano, Bruno Mondadori (1987).
- FRASER JULIUS THOMAS (1991), *Il tempo: una presenza sconosciuta*, trad. it. di Lucia Cornalba, Milano, Feltrinelli (or. 1987).
- GESSEN SERGEJ JA. (1936), *Puškin nakanune dekabr'skich sobytij 1825 goda, "Puškin. Vremennik Puškinskoj komissii", 2*, Akademija nauk SSSR, Moskva-Leningrad.
- GLADKOV FEDOR V. (1984), *Energija*, in Id., *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, vol. 2 (Energia, 1932-1938).
- "INTERNATIONAL SOCIETY FOR THE STUDY OF TIME", <http://www.studyoftime.org/>.
- IVANOV-NATOV ANATOLIJ (1981), *Ikonografija F. M. Dostoevskogo*, Bayville, Tvorčestvo zarubežnych pisatelej.
- KERN STEPHEN (1988), *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, Il Mulino, (nuova ed. 2007) (1970).
- LAMBRECHTS ERIC, SALU LUC (1992), a cura di, *Photography and Literature. An international Bibliography of Monographs*, London, Mansell (diverse ed. successive).
- LEVINAS EMMANUEL (2001), *Il Tempo e l'Altro*, a cura di F. P. Ciglia, Genova, Il Melangolo (1946-47, pub. 1948).
- MARCENARO GIUSEPPE (2004), *Fotografia come letteratura*, Milano, Bruno Mondadori.
- MARGOLIN VICTOR (1998), *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946*, Chicago, University of Chicago Press.
- MARRA CLAUDIO (1999), *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia "senza combattimento"*, Milano, Bruno Mondadori, (nuova ed. riveduta e aggiornata con ampliamenti critici alla scena artistica del XXI secolo, MARRA:2012).
- MARRA CLAUDIO (2012), *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Milano, Bruno Mondadori.

- ORTEL PHILIPPE (2002), *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Rayon photo, Nîmes, éditions Jacqueline Chambon.
- PALEJ MARINA (2011), *Klemens*, trad. it. di Emanuela Bonacorsi, Roma, Voland (*Klemens*, 2006).
- PIRETTO GIAN PIERO (2001), *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Torino, Einaudi.
- PROUST MARCEL (1978), *All'ombra delle fanciulle in fiore (À l'ombre des jeunes filles en fleurs, 1919, ed. 1954)*, trad. it. di Franco Calamandrei e Nicoletta Neri, Torino, Einaudi.
- RABB JEANE M. (1995), a cura di, *Literature & photography. Interactions 1840-1890. A Critical Anthology*, Albuquerque, University of New Mexico.
- RABB JEANE M. (1995a), a cura di, *Selected Bibliography, in: Id., Literature & photography. Interactions 1840-1890. A Critical Anthology*, Albuquerque, University of New Mexico, pp. 561-613.
- RACHMANOV NIKOLAJ N. (1996), a cura di, *Russkaja fotografija. Seredina XIX-načala XX veka*, introduzione di Elena V. Barchatova, Moskva, «Planeta».
- RONCHETTI BARBARA (2012), *Il 1910, anno dell'aviazione russa. Poeti in volo fra magia e timore*, in: *L'anno 1910 in Russia*, a cura di Duccio Colombo e Caterina Graziadei, Salerno, Collana di "Europa Orientalis", 2012, pp. 275-300.
- RONCHETTI BARBARA (2014a), *Arte, scienza e tecnica fra immaginazione e realtà. Alcune riflessioni attraverso le pagine di Velimir Chlebnikov*, in: *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, a cura di Paolo Canettieri e Arianna Punzi, 2 voll., Roma, Viella, 2014, vol. II, pp. 1467-1490.
- RONCHETTI BARBARA (2014b), *Caleidoscopio russo. Studi di letteratura contemporanea*, Macerata, Quodlibet.
- ROSTOPČINA EVDOKIJA (1986), *Stichotvorenija Proza Pis'ma*, Moskva, Sovetskaja Rossija.
- SANT'AGOSTINO, *Le confessioni*, (1995), con intr. a cura di Christine Mohrmann, trad. di Carlo Vitali, Milano, BUR (1974).
- SCHWARZ HEINRICH (2002), *Arte e fotografia. Precursori e influenze, (1949-1974)*, a cura di Paolo Costantini, Torino, Bollati Boringhieri (1992).
- SHISHKIN MIKHAIL (Michail Šiškin) (2004), *L'uomo come dichiarazione d'amore della luce*, (edizione quadrilingue, tedesco, francese, italiano, inglese) in: *Photo-suisse*, volume 1, a cura di Lars Müller e Christian Eggenberger, Baden, Lars Müller Publishers, trad. it. di Emanuela Bonacorsi.
- SOLOGUB VLADIMIR A. (1856), *Degerrotip, ili znakomye vse lica*, in: Id., *Sočinenija grafa V. A. Solloguba*, S. Peterburg, A. Smirdin (syn), vol. IV, pp. 59-121 (Il dagherrotipo, ovvero tutti volti conosciuti).
- SONTAG SUSAN (2004), *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società (1973, 1974, 1977)*, trad. it. di Ettore Capriolo, Torino, Einaudi.
- THÉLOT JÉRÔME (2003), *Les inventions littéraires de la photographie*, Paris, Presses Universitaires de France.
- TURGENEV IVAN S. (1964), *Rudin*, trad. it. di Ida Fini, Milano, Rizzoli (*Rudin*, 1855-56).

VITALE SERENA (1995), *Il bottone di Puškin*, Milano, Adelphi.

WACHTEL ANDREW (2002), *"The Idiot": The Novel as Photograph*, in: "History of Photography", vol. 26, n° 3, Autumn, pp. 1-10; trad. russa autorizzata: E. Vachtel', *"Idiot" Dostoevskogo. Roman kak fotografija*, "Novoe literaturnoe obozrenie", 57, 5, 2002, pp. 126-143, disponibile on line: <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/57/vah-pr.html>.

ZORKAJA NEJA M. (1976), *Na rubeže stoletij. U istokov massovogo iskusstva v Rossii 1900-1910*, Moskva, Nauka.

COMITATO EDITORIALE
SAPIENZA UNIVERSITÀ EDITRICE

Coordinatore

GIUSEPPE CICCARONE

Membri

GAETANO AZZARITI
ANDREA BAIOCCHI
MAURIZIO DEL MONTE
GIUSEPPE FAMILIARI
VITTORIO LINGIARDI
CAMILLA MIGLIO

COMITATO SCIENTIFICO
SERIE INTERCULTURALE

Responsabile

BARBARA RONCHETTI (Roma, Sapienza)

Membri

TOMASZ BILCZEWSKI (Cracovia, Università Jagellonica)
JOHN BOWLT (Los Angeles, University of Southern California)
ARNO DUSINI (Vienna, Università di Vienna)
ROBERT GORDON (Cambridge, University of Cambridge)
ROMAN GOVORUCHO (Mosca, Università Statale Russa di Studi Umanistici)
MAITE MÉNDEZ BAIGES (Malaga, Università di Malaga)
MICHALIS PIERÌS (Cipro, Università di Cipro)
JEAN-CHARLES VEGLIANTE (Parigi, Sorbonne Nouvelle)

COMITATO SCIENTIFICO
MACROAREA E

Coordinatrice

CAMILLA MIGLIO

Membri

VICENÇ BELTRAN
MASSIMO BIANCHI
ALBIO CESARE CASSIO
EMMA CONDELLO
FRANCO D'INTINO
GIAN LUCA GREGORI
ANTONIO IACOBINI
SABINE KOESTERS
EUGENIO LA ROCCA
ALESSANDRO LUPO
LUIGI MARINELLI
MATILDE MASTRANGELO
ARIANNA PUNZI
EMIDIO SPINELLI
STEFANO VELOTTI
CLAUDIO ZAMBIANCHI

Il Comitato editoriale assicura una valutazione trasparente e indipendente delle opere sottoponendole in forma anonima a due valutatori, anch'essi anonimi. Per ulteriori dettagli si rinvia al sito: www.editricesapienza.it

COLLANA STUDI E RICERCHE

Per informazioni sui precedenti volumi in collana, consultare il sito:
www.editricesapienza.it

60. La metamorfosi dei sensi
Donne, desiderio, emozioni nella lirica dei trovatori
Valentina Atturo
61. Raccontar danzando
Forme del balletto inglese nel Novecento
Annamaria Corea
62. La traccia dell'addio delle cose
Macerie urbane, umane e culturali nel secondo dopoguerra
Tommaso Gennaro
63. La lingua emigrata
Ebrei tedescofoni in Israele: studi linguistici e narratologici
a cura di Sabine E. Koesters Gensini e Maria Francesca Ponzi
64. Storia delle antiche teologie atomiste
Enrico Piergiacomi
65. Lingue europee a confronto 2
Il verbo tra morfosintassi, semantica e stilistica
a cura di Daniela Puato
66. Renato Mambor
Studi intorno alle opere, la performance, il teatro
a cura di Raffaella Perna
67. Le componenti orali della lingua dei segni italiana
Analisi linguistica, indagini sperimentali e implicazioni glottodidattiche
Maria Roccaforte
68. Lessico europeo
Sezione tedesca: il movimento
a cura di Flavia Di Battista, Tommaso Gennaro, Matteo Iacovella, Camilla Miglio, Giulia Puzzo
69. Soggettività e veridizione nell'ultimo Foucault
Giorgio La Rocca
70. Munus Laetitiae
Studi miscellanei offerti a Maria Letizia Lazzarini
a cura di Francesco Camia, Lavinio Del Monaco, Michela Nocita
71. Antico e contemporaneo
Sguardi, prospettive, riflessioni interdisciplinari alla fine della modernità
a cura di Francesca Gallo e Monica Cristina Storini

72. Aspects linguistiques et sociolinguistiques des français africains
éd. Oreste Floquet
73. Il tempo degli altri
a cura di Luigi Marinelli, Matilde Mastrangelo, Barbara Ronchetti

Dopo *La patria degli altri* e *La lettura degli altri*, in linea con la "Serie Interculturale" in cui viene presentato, questo terzo volume del "Seminario di Studi Interculturali" di Sapienza Università di Roma raccoglie i contributi di studiose e studiosi che, pur privilegiando di volta in volta una prospettiva antropologica, letteraria, artistica, politica, sociale, affrontano il tema generale degli incontri (e scontri) fra tempo e alterità in una prospettiva interdisciplinare e interculturale. Il volume prende così l'avvio con un saggio sui rapporti tra antropologia e diverse concezioni e definizioni del tempo, alle quali si intreccia la questione, altrettanto complessa, della sua misurazione, affrontata nel libro da più di un autore. Al di là di calendari e orologi, la creatività umana fornisce infatti numerosi strumenti per misurare (e alterare) il tempo: la sua scansione viene riconosciuta e calcolata dalla sfera dell'emotività che, attraverso una difficile gestione, chiama in gioco immaginazione e sentimento, per spostare il dilemma in altri mondi. L'inesorabile azione dissolvvente del tempo, la fuggevole incertezza dell'attimo attraversano quindi, sotto diversi sembianti, le indagini che, da campi disciplinari non sempre affini, rincorrono le fragili identità svelate al nostro sguardo nell'incontro con il tempo inconoscibile dell'esistenza.

Luigi Marinelli, docente di Lingua e letteratura polacca. Ha ricevuto diversi riconoscimenti e onorificenze nazionali e internazionali. È autore di oltre 150 fra monografie, manuali, saggi e recensioni in varie lingue. Ha tradotto opere di prosa, poesia e teatro polacco.

Matilde Mastrangelo, docente di Lingua e Letteratura giapponese. Fra i suoi ambiti di ricerca e di traduzione: letteratura storica 'colta' e 'popolare'; letteratura declamata; gli scrittori Mori Ogai e Yukio Mishima. È autrice di volumi sulla didattica del giapponese.

Barbara Ronchetti, docente di letteratura russa, ha indagato il concetto di "immagine poetica". È autrice di monografie e saggi sulla letteratura russa moderna e contemporanea, con particolare riferimento alla poesia del Novecento, di cui si è occupata anche in diverse traduzioni.

ISBN 978-88-9377-099-6



9 788893 770996

