

Università degli Studi di Verona

Scuola di Dottorato in Studi Umanistici
Dottorato in Letterature Straniere e Scienze della Letteratura

IMMAGINI DI TEMPO

Studi di Slavistica

a cura di
Pietro Tosco

QuiEdit

Volume pubblicato con il contributo
del Dottorato in Letterature Straniere e Scienze della Letteratura
dell'Università degli Studi di Verona.

Copyright © by QuiEdit s.n.c.
Via S. Francesco 7 – 37129 Verona, Italy www.quiedit.it
e-mail: informazioni@quiedit.it
Edizione 1 Anno 2010

ISBN: 978-88-6464-069-3
Finito di stampare nel mese di ottobre 2010

La riproduzione per uso personale, conformemente alla convenzione di Berna
per la protezione delle opere letterarie ed artistiche, è consentita esclusivamente
nei limiti del 15%.

Indice

| | |
|--|-----|
| Introduzione..... | 9 |
| <i>Maria Grazia Bartolini</i> | |
| Il tempo del saggio come <i>imago aeternitatis: otium e negotium</i> nella produzione filosofica di H.S. Skovoroda (1721-1794)..... | 15 |
| <i>Marzia Bonadiman</i> | |
| I domini del tempo nella <i>Guardia bianca</i> di Michail Bulgakov | 31 |
| <i>Manuel Boschiero</i> | |
| Il tempo di Sigizmund D. Kržižanovskij: percorso biografico-letterario | 47 |
| <i>Luana Cappellotto Capiotto</i> | |
| I tempi di Zamjatin | 63 |
| <i>Rosa Maria D’Arcangelo</i> | |
| <i>Učitel’ geografii</i> di N. Olejnikov. Storia di un viaggiatore inconsapevole nel tempo..... | 77 |
| <i>Matteo Esposito</i> | |
| Il tempo narrato: gli anni Ottanta nel <i>Diario di un pensionato</i> di Miljenko Smoje..... | 89 |
| <i>Andrea Gullotta</i> | |
| Le molteplici interpretazioni della temporalità in <i>Odin den’ Ivana Denisoviča</i> di Aleksandr Solženicyn..... | 99 |
| <i>Maria Isola</i> | |
| L’elemento temporale in <i>La gelata</i> di A.D. Sinjavskij..... | 113 |
| <i>Giuseppina Larocca</i> | |
| Gli intellettuali d’Ottocento e il “tempo accelerato”. Alcune considerazioni sulla prosa di K.N. Batjuškov | 127 |

| | |
|---|-----|
| <i>Neira Mercep</i> | |
| Il tempo nella drammaturgia di Ivo Brešan..... | 141 |
| <i>Viviana Nosilia</i> | |
| L'infanzia nelle terre di confine..... | 155 |
| <i>Sara Paolini</i> | |
| Il tempo narrato nel <i>Diario di uno scrittore</i> di F.M. Dostoevskij, luogo di memoria e di giudizio..... | 169 |
| <i>Ilaria Remonato</i> | |
| Dallo spazio alla coscienza: il respiro del tempo nella scrittura di Valentin Rasputin..... | 179 |
| <i>Cristina Santochirico</i> | |
| Una passeggiata attraverso la storia di Belgrado: <i>Doriol</i> di Svetlana Velmar-Janković..... | 195 |
| <i>Marina Sorina</i> | |
| Letteratura russa nell'Italia del Ventennio: anticipi e ritardi..... | 209 |
| <i>Pietro Tosco</i> | |
| L'istante e l'eterno: il tempo in <i>Vita e destino</i> di V. Grossman | 221 |
| <i>Maria Versace</i> | |
| La percezione del “mattino” nella <i>Russkaja jazыkovaja kartina mira</i> : riflessioni metodologiche | 239 |
| <i>Marta Zucbelli</i> | |
| Vladimir Ze'ev Jabotinsky e il tempo: <i>Samson nazorej e Pjatero</i> | 257 |
| Profili degli autori..... | 265 |

La raccolta di “studi di Slavistica” *Immagini di tempo* nasce dalla volontà di rinnovare le esperienze di incontro a tema che negli anni scorsi sono state promosse nell’ambito dei Dottorati in discipline slavistiche dalla prof.ssa Antonella d’Amelia, Università di Roma “La Sapienza” e di Salerno, e dalla prof.ssa Maria Di Salvo, Università Statale di Milano (con la collaborazione dei colleghi bergamaschi). Esperienze oltremodo positive per il livello scientifico dei risultati, ma anche per le possibilità di conoscenza e di dialogo, offerte ai giovani studiosi e ai docenti a diverso titolo implicati.

L’incontro veronese si è realizzato in più tappe: uno scambio di informazioni a distanza, nella fase preparatoria; due giornate di studio seminariale, in cui i dottorandi che avevano aderito all’iniziativa hanno esposto i loro argomenti e le linee del loro contributo al tema, discutendone fra loro e con i docenti; infine, la produzione dei diciotto brevi saggi raccolti in questa miscellanea.

Lascio al curatore Pietro Tosco il compito di introdurre il libro. Voglio invece ricordare con gratitudine tutti i colleghi che hanno collaborato direttamente e indirettamente all’iniziativa, rendendola possibile. Molti hanno anche trovato il tempo di partecipare alle giornate di studio a Verona, aiutando a coordinare e condurre i lavori e arricchendo la discussione: Maria Di Salvo, Marisa Ferrazzi, Alice Parmeggiani, Marcello Piacentini, Anna Bonola, Sofia Zani, e i colleghi veronesi Sergio Pescatori e Giovanna Siedina. A tutti un grazie sincero.

Infine, grazie ai miei ottimi assistenti Pietro Tosco, Sara Paolini e Marzia Bonadiman, che si sono fatti carico della parte organizzativa con generosità e passione; grazie alla mia Università, che mi ha offerto sostegno logistico; e alla coordinatrice del Dottorato in Letterature Straniere e Scienze della Letteratura, prof.ssa Anna Maria Babbi, che ha voluto e sostenuto la realizzazione di questo volume.

CINZIA DE LOTTO

INTRODUZIONE

Riproporre oggi il tema del tempo in letteratura dopo i grandi dibattiti che hanno interessato le scienze teorico-letterarie del secolo scorso può sembrare un'operazione velleitaria e, forse, anacronistica. Una miscellanea di studi non può ripercorrere le diverse tappe della questione, né può aggiornarla in modo sistematico. D'altra parte, la fecondità teorica del dibattito così come ci è stato consegnato dalle discipline umanistiche del XX secolo ha offerto una grande ricchezza di chiavi interpretative che, se da un lato necessitano di trovare sempre nuovi riferimenti che ne verifichino le istanze, dall'altro chiedono di essere riviste e reinterpretate per poter traghettare la questione nel nuovo secolo e aprire nuove prospettive. Il fascino dell'argomento, perciò, e la molteplicità degli orizzonti sui quali si muove, non può non sollecitare l'interesse di chiunque voglia occuparsi di letteratura in senso lato.

Certamente il Novecento ci ha lasciato una ricchissima pluralità di considerazioni sul concetto di tempo, quali la modernità non aveva ancora visto. Se la temporalità classica era definitivamente entrata in crisi con Kant, le nuove acquisizioni fisico-scientifiche portarono il dibattito filosofico della fine dell'Ottocento a concentrarsi sulle aporie che la questione tempo portava in seno: tempo assoluto *vs* tempo illusorio, tempo oggettivo *vs* tempo soggettivo, ecc. La teoria della relatività di Einstein portò alla grande svolta che avrebbe influenzato a tutto campo i diversi rami del sapere inaugurando un nuovo corso e, dilatandosi su un piano sempre più universale, costrinse ad intraprendere una nuova direzione che non escludesse, ma includesse gli antichi enunciati in un impianto diverso, più vasto, formato dall'inscindibilità del tempo-spazio e dalla variazione del punto di osservazione e della velocità del sistema di riferimento.

Le scienze letterarie, in particolare, ne risultarono profondamente suggestionate e in questa prospettiva nacquero le grandi elaborazioni del secondo Novecento, come quelle di Bachtin, Ricoeur, Genette, per citare i casi più noti. E tanti altri studi specialistici che da quelle analisi presero le mosse.

L'esigenza di riproporre il tema viene innanzitutto dal desiderio di dar voce alla letteratura stessa, agli autori e ai testi. Igor' Stravinskij, nella sua *Poetica della musica*, scriveva che «le arti plastiche si presentano a noi nello spazio: ne riceviamo una impressione d'insieme prima di scoprirne con comodo, e poco a poco, i particolari. La musica si pone in successione nel tempo e richiede quindi vigilanza da parte della memoria. Di conseguenza la musica è arte "cronologica", come la pittura è un'arte spaziale. Essa presuppone innanzi tutto una certa organizzazione del tempo, una crononomia, se mi si passa il neologismo».¹ Seguendo Stravinskij, si potrebbe aggiungere che la letteratura, per suo conto, tiene insieme entrambe le caratteristiche. La *crononomia* le è connaturale, così come spaziale è la materia di cui si costituisce. Il *chudožestvennoe vremja* (il "tempo artistico") – secondo la formulazione di Šklovskij – è, in un certo senso, l'incarnazione di questa simbiosi. Inoltre la letteratura, nel suo racconto, può sviluppare in prima persona un discorso sul tempo, realizzandolo nelle sue diverse forme. Infine, come ogni fenomeno artistico, essa vive nel tempo attuando con la Storia un discorso continuo. Da questa vivace dinamica nascono delle immagini – *Immagini di tempo* – che non definiscono il tempo, ma hanno la capacità di esprimerlo. I diversi contributi di questa miscellanea vogliono indagare queste manifestazioni, cercando raffigurazioni, varietà e confini della temporalità all'interno delle letterature slave. Il terreno su cui ci si muove è vastissimo e si estende dall'area russa, in evidente predominanza, all'area serbo-croata, da quella ucraina a quella polacca, secondo una estensione diacronica che va dal Settecento al Novecento. Ogni contributo è concluso in se stesso, presentando un approfondimento specialistico su un'opera, un autore o un tema, ma insieme essi hanno il valore di offrire degli spunti che tratteggiano la questione restituendola arricchita.

Vi è infine un ulteriore aspetto che dà particolare valore alla nostra impostazione, come emerge evidente soprattutto dall'impianto collettaneo. Una riflessione sul tempo che prenda le mosse dalle immagini che nascono in ambito letterario riesce in un duplice effetto. La letteratura rivela la sua autentica forza espressiva, offrendosi come strumento prezioso e adeguato nel "vedere" e "leggere" il fenomeno tempo, capace di plasmare e rendere in tutta la sua complessità di forme e contenuti le infinite sfere della temporalità: tempo universale, tempo storico, tempo quotidiano, tempo biografico, tempo interiore, ecc. Nel contempo, assumere

¹ I. STRAVINSKIJ, *Poetica della musica*, Studio Tesi, Pordenone 1987, p. 20.

la temporalità come chiave interpretativa per l'analisi letteraria offre un punto di vista efficace e privilegiato per la delineazione di questioni diverse ed eterogenee, quali la *Weltanschauung* di un autore o di una corrente, la rappresentazione della realtà e il suo rapporto con la creazione artistica, la definizione dei generi letterari, le strategie narrative, ecc.

Seguendo questa impostazione tematica che dà al volume la sua organicità, l'insieme dei contributi offre un'inesauribile pluralità di aperture. La maggior parte delle immagini affiorano dall'analisi di singole opere letterarie, alcune molto note, altre meno conosciute. Dalla *Guardia Bianca*, dove Michail Bulgakov crea un universo in cui il tempo è un meccanismo insostituibile e rivelatore (Bonadiman), a *Una giornata di Ivan Denisovič* di Aleksandr Solženicyn, dove la dimensione temporale, solo apparentemente uniforme, rivela una complessità che è fattore essenziale della vita del lager (Gullotta). Dalla *Gelata* di Andrej Sinjavskij, dove la dimensione mitico-cosmologica disegna un'immagine di tempo trascendente incomprendibile alla razionalità umana (Isola), a *Noi* di Zamjatin, in cui la rappresentazione della realtà distopica è inscindibilmente legata alla quarta dimensione, rivelando quel conflitto insolubile tra entropia ed energia che è alla base del pensiero dell'autore (Cappelletto Capiotto), a *Vita e destino* di Vasilij Grossman, in cui il tempo è espressione suprema di una concezione della libertà che trova nell'infinito e nell'eterno le dimensioni per esprimere la sua misteriosa natura (Tosco). E ancora, la temporalità trova immagine espressiva nella scrittura diaristica: nella sua forma più classica in *Diario di un pensionato* di Miljenko Smoje, nel quale singole istantanee di Spalato si trasformano in fotogrammi di una pellicola in movimento che rendono la città nella sua vita interiore (Esposito); in una forma particolare in *Diario di uno scrittore* di Fedor Dostoevskij, dove il presente è una tensione all'eternità e rispecchia non tanto la realtà storica quanto la realtà intellettuale dell'autore (Paolini). Particolarmente originale è poi l'immagine che offre Svetlana Velmar-Janković in *Dorčol*, quella della passeggiata attraverso la storia, in cui il tempo è lo spazio su cui si muovono fatti e personaggi di epoche diverse custodendo l'anima della città di Belgrado (Santochirico).

In rapporto alla Storia, poi, il tempo emerge non tanto nella sua linearità, quanto nell'immagine della frattura. Ne è un esempio lampante la Rivoluzione d'Ottobre dipinta in *Učitel' geografii* di Nikolaj Olejnikov, in cui la contrapposizione violenta di passato e presente per la costruzione di un nuovo futuro genera un tempo straniante dominato dal motivo della confusione (D'Arcangelo). La rottura con il tempo storico si manifesta

anche nella prosa di Sigizmund Kržižanovskij, dove a dominare è l'estraneità al "proprio tempo" di una cultura in crisi, impersonificata da oggetti che il tempo ha confinato in un passato ormai perduto: il tempo diventa un'immagine del distacco insanabile dell'intellettuale dalla vita (Boschiero). Sempre nel senso di una rottura è l'immagine del "tempo accelerato", sinonimo di cambiamento, con cui si possono leggere gli *Esperimenti in prosa* di Konstantin Batjuškov, espressione della nuova mentalità intellettuale che pervade la Russia all'inizio del XIX secolo (Larocca).

Altre immagini nascono invece da un percorso tematico che ha al centro un autore. Da quella più classica e "antica" – profondamente radicata nella più alta tradizione biblica ed evangelica – del filosofo ucraino settecentesco Hryhorij Skovoroda, in cui il tempo è lo spazio contemplativo che trascende la dimensione sensibile innalzando a quella sovrasensibile (Bartolini), a quella tipicamente post-moderna realizzata dalla drammaturgia del dalmata Ivo Brešan, in un'immagine di tempo fondata sulla trasposizione della tradizione classica dentro il tessuto della contemporaneità in un lucido effetto straniante (Mercep); molteplici forme della temporalità sono invece racchiuse nei racconti di Valentin Rasputin, che producono una felice serie di immagini legate tutte alle differenze percettive dei diversi personaggi (Remonato). Particolarmente interessante è poi lo sguardo che l'opera di Vladimir Jabotinsky, autore legato al movimento sionista, dedica al problema del tempo: sospeso tra nostalgia e profezia, il problema dell'identità ebraica è un concetto più legato alla dimensione temporale che a quella spaziale (Zucchelli).

Le ultime immagini che nascono in queste pagine riguardano lavori che sviluppano percorsi diversi, come la panoramica sulla letteratura polacca legata alle terre di confine, svolta dal particolare punto di vista dell'infanzia, che offre uno sguardo su una storia geo-politica che stravolge popolazioni e tradizioni creando un tempo storico che deve mutare continuamente le sue prospettive (Nosilia). Di un ordine più specificatamente linguistico è invece la disamina sulle differenti percezioni del tempo rispecchiate dal sistema della lingua, qui evocate dalle varietà semantiche del russo nella percezione del "mattino" che nascono dal confronto con le lingue occidentali (Versace). Riflessioni sulla letteratura in senso lato nascono invece da un'analisi storica sulle traduzioni di scrittori russi in lingua italiana negli anni del Ventennio, suscitando un'immagine del tempo che deforma la distanza tra l'opera e i suoi lettori (Sorina).

Caratteristica del volume è dunque la varietà degli approci e delle impostazioni, ed è in essa probabilmente che si colloca il suo valore. La ricchezza del tema vuole essere offerta al lettore nella sua complessità, senza alcuna limitazione che possa omologare la molteplicità delle prospettive e il pluralismo dei metodi. È in questa ricchezza, infatti, che pensiamo si debba sviluppare il discorso sul tempo in letteratura.

PIETRO TOSCO

MARIA GRAZIA BARTOLINI

IL TEMPO DEL SAGGIO COME *IMAGO AETERNITATIS*:
OTIUM E *NEGOTIUM* NELLA PRODUZIONE FILOSOFICA
DI H.S. SKOVORODA (1721-1794)

Secondo la teologia ortodossa più influenzata dal neoplatonismo, il tempo è la *distanza* (διάστημα) frapposta da Dio tra la dimensione sensibile e quella sovrasensibile.¹ Nel moto spirituale che dalle propaggini più esterne della Materia conduce alla fonte dell'irraggiamento, il cristiano dovrà impiegarlo per procedere dallo stadio dell'"immagine" (εικόν) a quello della "somiglianza" (ὁμοίωσις).² Per ridurre, cioè, tramite l'inesausta consacrazione di se stessi all'esercizio contemplativo, la frattura che separa la "copia" dal "modello".

La rappresentazione del tempo terreno come *prefigurazione* del tempo ultraterreno riverbera con particolare intensità nella produzione dialogica del filosofo e mistico di orientamento neoplatonico H.S. Skovoroda, vissuto in Ucraina nella seconda metà del XVIII secolo, di cui il mio contributo tenterà di occuparsi.

Nel trattato *Silenus Alcibiadis* (1774), il moto che conduce la creatura a Dio è descritto come un processo potenzialmente infinito, in cui il graduale differimento dell'oggetto desiderato non provoca frustrazione per il soggetto, ma un senso di divertito coinvolgimento (забава) nell'avventura conoscitiva, la quale si traduce nell'unica *occupazione* a cui consacrare la propria vita:

¹ Cfr. M. HARI, *Les modèles d'un temps idéal dans quelques récits de vie des Pères cappadociens*, in *Le temps chrétien de la fin de l'Antiquité au Moyen Âge, IIIe-XIIIe siècles*, publiés sous la responsabilité de J.M. LEROUX, Éditions du Centre National de la recherche scientifique, Paris 1984, pp. 220-241; T. ŠPIDLIK, *La spiritualità della Chiesa d'Oriente*, Pontificium Institutum orientale, Roma 1985.

² Cfr. GREGORIO DI NISSA, *De hominis opificio*, XXII, in J.P. MIGNE, *Patrologiae cursus completus: series graeca* [in seguito PG], XLIV, Garnier, Paris 1857, coll. 204-205.

Пустынный обитал в глубоком уединении. Он каждый день при восхождении солнца всходил в пространный вертоград. В вертограде жила прекрасная и чрезуур смиренная птица. Он любопытно взирал на чудные свойства оной птицы, веселился, ловил и темь нечувствительно провождал время. Птица, нарочно близко садясь, куражила ловлю его и казалась тысячу раз быть в руках, но не мог ее никогда поймать. “Не тужи о сем, друг мой, сказала птица, что поймать не можеш. Ты станеш век меня ловить на то, чтоб никогда не уловить, а только забавляться” [...] “я, – сказал пустынный, – имею две забавы: птицу и *начало*. Я птицу всегда ловлю, но никогда не могу ее поймать. Я имею шелковых тысячу и один фигурных узлов. Ищу в них *начала* и никогда развязать не могу...”³

Le prime riflessioni skovorodiane sul significato dell’occupazione terrena compagno già nel dialogo *Dialog, ili razglagol o drevnem mire* (1772), la cui stesura precede il *Silenus* di alcuni anni. Con *zabava* il filosofo definisce il fine e il “punto più alto” (корифа, и верх, и цвет) della propria esistenza in Dio, elencando, tra gli equivalenti semantici del termine, il latino “*oblectatio*”, il greco “*διατριβή*”, e lo slavoecclesiastico “ГЛУМ”: «Веселюся о Бозе, спасе моем... Забава, римски – *oblectatio*, еллински – *диатриба*, славенски – глум, или глумление, есть корифа, и верх, и цвет, и зерно человеческия жизни [...]»⁴

Nel passaggio successivo, il contenuto della *zabava* skovorodiana – che, nella lingua dell’epoca, ha il duplice significato di “divertimento” (развлечение) e del più generico “occupazione” (дело, занятие)⁵ – viene circoscritto all’incessante osservazione dei comandamenti divini, sintetizzata nel verso tratto dal *Salmo* 118, 5 “поглумлюся в заповедях вечнаго” (in *mandatis tuis exercebor*): «Свою коемуждо видь забава мила. Аз же поглумлюся в заповедях *вечнаго*. Ты веси, яко люблю его и яко он возлюбил мя есть [...] Кратко рещи: се есть диатриба и типик моя жизни!»⁶

L’idea che vi sia uno “stile di vita”, o una “забава”, proprio di ciascun uomo (коемуждо видь забава мила; се есть диатриба и типик моя

³ H.S. SKOVORODA, *Povne zjbrannja tvoriv u dvoch tomach* [in seguito PZ], a cura di I. Ivan’o e V.I. Šynkaruk, Naukova dumka, Kyjiv 1973, pp. 11-12, corsivi dell’autore.

⁴ PZ, I, p. 307.

⁵ Cfr. S.G. BARCHUDAROV, *Slovar’ russkogo jazyka XVIII veka*, 18 voll., VII, Nauka, Leningrad (Sankt Peterburg) 1984-2007, col. 157.

⁶ PZ, I, p. 307, corsivi dell’autore.

жизни) ritorna in una lettera a Ja. Pravyc'kyj del 25 aprile 1785, in cui Skovoroda impiega l'equivalente greco di “забава”, *diatriba*, a proposito delle proprie opere letterarie (Виждаь діатрібу мою, друже!), specificando che il lessema indica l'attività a cui ciascuno *consacra* (забавляє) la propria vita: «Διατριβή еллински нарицається то, чем кто главно жизнь свою забавляє». ⁷ Egli porta nuovamente ad esempio del contenuto della propria “occupazione” il *Salmo* 118, 15 (Поглумляюся в запов[едех] твоих), e la “vita in Cristo” della *Lettera ai Filippesi* (I, 21): «Вот діатріба Давидова: “Поглумляюся в запов[едех] твоих”. Вот Павлова: “Мне бо еже жити: Христос...”». ⁸

La semantica dell’“occupazione” skovorodiana, che inizia così a definirsi come un *esercizio* spirituale, trova ulteriore chiarimento nel dialogo *Blagodarnyj Erodij* (1774), dove essa è nuovamente proposta come sinonimo dello slavo ecclesiastico “глум” e del già citato “забава”, nel senso generico di “occupazione” (провождение времени): «А что значит глум? Я вовся не разумею. Мню, яко иностранное слово, сіе. *Erodij*. Никако. Оно есть ветхославенское, значит то же, что забава, еллински (διατριβή — діатріба), сиречь провозждение времени». ⁹

Nel passaggio successivo, l'esegesi del termine, che riflette in modo corretto il primo dei significati del lessema greco *διατριβή*, “consumere tempus”, ¹⁰ è arricchita tramite il suo accostamento al *Salmo* 45, 11, “Упразднитесь и уразумейте” (vacate et videte): «Сеї глум толико велик, яко нарочито Бог возбуждает к нему: “Упразднитесь и уразумейте”». ¹¹ Il verso del *Salmo* 45 è subito accostato al *Salmo* 118, 15, a cui l'accomuna, oltre alla struttura sintattica, l'aspetto “gnostico” (уразумею/уразумейте) che scaturisce dall’“occupazione”

⁷ PZ, II, p. 367.

⁸ *Ibidem*.

⁹ PZ, II, p. 114. Tra i significati di “глум”, Sreznevskij (I.I. SREZNEVSKIJ, *Slovar' drevnerusskogo jazyka*, I, Книга, Moskva 1989 [1893-1912], col. 522) riporta i seguenti: шумь, tumultus, забава, *nugae*, θυμέλη. Su “*nugae*” si veda il seguente passo dell'epistolario skovorodiano: «Quid agas? Sic homo sum: nihil mihi dulcius nugis istis. Quodsi quando incido in hominem similitum nugarum studiosum, tantum non sublimi ferio vertice sidera. Sentisne, quorsum haec tam putida tendunt, ut idem ait? Te, inquam, innuo, te enim amo, talium nugarum pariter mecum cupidum. Nauta enim nautae, asinus asino et sus sui, ut ajunt, pulcher» (maggio-giugno 1763; PZ, II, p. 319).

¹⁰ Cfr. la voce corrispondente in H. ETIENNE (STEPHANUS), *Thesaurus graecae linguae ab Henrico Stephano constructo*, 18 voll., Didot, Paris 1831-1865.

¹¹ PZ, II, p. 114.

(поглумаюся/упразднитесь) in cui è impegnato il soggetto: «В заповедех твоих поглумаюся, и *уразумею* пути твоя». ¹²

Da ciò andrà quindi dedotto che i predicati “поглумаюся” (exercebor) e “упразднитесь” (vacate) devono essere considerati due manifestazioni tra loro complementari della “забава” che il soggetto sperimenta mettendosi alla ricerca di Dio. Di conseguenza, la relazione di sinonimia *translinguistica* “глум [...] значит то же забава, еллински (διατριβή – διατριба)” andrà estesa al gruppo semantico “упразднитесь/праздность” (vacate/vacatio, otium): il primo termine (поглумаюся; exercebor) specifica la natura *ascetica* di tale attività, nel senso di *esercizio*¹³ teso al perfezionamento spirituale. Il secondo (упразднитесь; vacate) aggiunge, invece, nuovi elementi alla decifrazione del contesto temporale dell’ascesi, che è quello della “праздность” (vacatio, otium), il tempo libero dalle attività mondane. Grazie all’apporto semantico dell’ipotesto veterotestamentario si passa, così, dalla vaghezza della prima definizione (“значит то же, что забава, еллински [διατριβή – διατριба], сиречь прохождение времени”) ad una formula infinitamente più ricca di nuovi significati: “*occupazione* (сиречь прохождение времени), svolta nel *tempo libero* (упразднитесь), che conduce alla *comprensione* di Dio (уразумейте)”.

La coesistenza, all’interno del medesimo termine, di un significato *ludico* (упразднитесь) e di uno di natura *contemplativa* (уразумейте), è rimarcata nel dialogo *Alfavit ili bukvar’ mira* (1774), dove “праздность” viene presentato come sinonimo del greco σχολή (школа)¹⁴, nella duplice accezione di “tempo libero” (празность) e “occupazione, studio” (упражнение) che ha Dio come oggetto della propria indagine: «Я их благословенную, яко природную, школу (разумей – празность, упражнение) блажу и поздравляю. Радуюсь, если и сам в одной из сих наук, только бы сие было с Богом, упражняюсь». ¹⁵

¹² *Ibidem*, corsivo mio. L’oggetto della gnosi è, ovviamente, Dio, come dimostra la parte conclusiva, qui omessa, del *Salmo* 45: “уразумейте яко аз есмь Бог”.

¹³ ἄσκησις: da ἀσκῶ, “mi esercito”. Cfr. anche I. ISYČENKO, *Asketyčna literatura kyjiv’s’koj Rusi*, Akta, Charkiv 2007, p. 31.

¹⁴ Si noti che nel *Salmo* 45, 11 “упразднитесь” traduce “σχολαζάτε” nei LXX.

¹⁵ PZ, I, p. 420. Il primo dei significati di σχολή/школа, “упражнение” (studio, esercizio) (cfr. «scholae dictae sunt [...] quod uacare liberalibus studiis pueri debent»; Festus 470, 14, cit. in A. FESTUGIÈRE, *Etudes de philosophie greque*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris 1971, p. 155), coincide, inoltre, con il secondo dei significati di διατριβή, “studium, exercitium”, che, come si ricorderà, è legato a σχολή nella catena di equivalenze semantiche “забава, глум, διατριба, упражнитесь, празность, школа”. I due termini sono dati come contigui in Plutarco (*Comparatio Cimonis et Lucullis* I, 3: «σχολή μὲν οὖν καὶ ἡσυχία καὶ διατριβὴ περὶ λόγους ἡδονὴν τινα καὶ θεωρίαν ἔχοντα»), Giovanni Crisostomo, (*In*

Nello stesso dialogo incontriamo, inoltre, il termine “σχολαстик”, nel senso di colui che si dedica alla σχολή, astenendosi (vacando) dagli affanni mondani (от дел упражняется): «Δια сего добрый книгочїи книгочтенїю учится, а добрый схоластик от дел упражняется»¹⁶. I riflessi positivi della fuga dal “*negotium* mondano” (τερνїем житейских печалей) sono, ancora una volta, di natura *gnostica*, secondo la sequenza suggerita dal *Salmo* 45, 11: «Умаляющеся сердце значит не зарослое тернїем житейских печалей и дел, а готовое к снисканїю правды божїя: “Упразднитеся и разумейте”».¹⁷

I risvolti gnostico-contemplativi del gruppo *translinguistico* in cui sono compresi i lessemi забава/глум/празность/школа/διατριβή/σχολή si precisano ulteriormente prendendo in esame una lettera dell'ottobre 1763 al discepolo M. Kovalyns'kyj, dove il verbo *diatribein*, di cui “забавляться” deve ritenersi, come già detto sopra, l'equivalente slavo, descrive il “tempo trascorso nella saggezza di Cristo”, secondo le parole del *Rerum monachalium rationes* di Evagrio:¹⁸ «Legens Evagrii τὰ μοναχικά, his prae ceteris visus sum esse delectatus, quae tibi quoque communico, tibi inquam, felicissimo christianae philosophiae candidato. Scis enim, carissime, saepenuerо a me laudari, τὴν σχολὴν καὶ τὴν ἡσυχίαν καὶ τῆ τοῦ Χριστοῦ σοφίᾳ ἐνδιατρίβουσαν».¹⁹

I due sostantivi che accompagnano l'*esercizio* della “sapienza di Cristo” (τῆ τοῦ Χριστοῦ σοφίᾳ ἐνδιατρίβουσαν), σχολή (otium) ed ἡσυχία (quiete), sono tratti, effettivamente, dal testo evagriano,²⁰ al cui interno essi esemplificano l'attività del monaco ideale, finalizzata a sollevarsi dagli affanni del mondo.²¹ La loro contiguità contribuisce, inoltre, a definire

epistulam ad Thimoteum, PG, LXII, col. 592) e nel *Lessico Suda* (1802); lo stesso fa Skovoroda, mettendoli in relazione in una lettera a M. Kovalyns'kyj del gennaio-febbraio 1763: «Suspīcor enim te meditari τὰς διατριβὰς τὰς σχολαστικὰς» (PZ, II, p. 274).

¹⁶ PZ, I, p. 446. Si noti che “упражняється” ricalca la semantica del greco σχολάζειν nei significati, tra loro complementari, di “essere libero” (от дел упражняется) e “dedicarsi a qualcosa” (школу, разумеї – упражненїе), come risultato della *vacatio* creata dalla prima condizione. Cfr. I.I. SREZNEVSKIJ, *Slovar'*, III, cit., col. 989.

¹⁷ PZ, I, p. 420.

¹⁸ PG, XL, coll. 1252-1264.

¹⁹ PZ, II, p. 313. I primi a richiamare l'attenzione su questo passo dell'epistolario sono stati L. UŠKALOV e O. MARČENKO, *Narysy z filosofiji Hryhorija Skovorody*, Osnova, Charkiv 1993, p. 65.

²⁰ Cfr. «ἡσυχάσαι καὶ σχολάσαι», PG, XL, col. 1257a.

²¹ Si noti che nel mondo latino l'attività del monaco è definita “*negotiosissima monasticae disciplinae otia*” (J.P. MIGNE, *Patrologiae cursus completus: series latina* [in seguito PL], CXX, Garnier, Paris 1865, 17a).

con maggiore precisione il rapporto di quasi-sinonimia che intercorre tra i termini διατριβή e σχολή, i quali circoscrivono un'attività di tipo contemplativo (τῆ τοῦ Χριστοῦ σοφία), situata sullo sfondo della “quiete” (ἡσυχία) che fa seguito all'abbandono del mondo e del suo *negotium*.

Le complesse stratificazioni semantiche del termine διατριβή si risolvono, dunque, in una sostanziale coincidenza tra il lessema “забава”, con cui si è aperta la nostra analisi, e il greco σχολή, o “празность”, di cui esso assorbe i due significati principali: tempo libero dal *negotium*, e attività teoretica, studio,²² il cui oggetto è l'indagine dei misteri divini.

Di ciò si ha conferma, inoltre, in quei casi in cui “забава” e “забавляться”, pur non intervenendo nella catena sinonimica γλῦμα/διάτριβα, appaiono in contesti fortemente permeati dal motivo apofatico dell'inconoscibilità divina, dove essi definiscono l'attività teoretica dell'intelletto che cerca di comprendere la *tenebra*: «Помни, что фигуральный мыр сей есть-то из гаданий сплетенна, а запечатленна тайнами книга. Забавляй в сем умном рае мысли твои».²³

Otium e σχολή

L'uso in senso “teoretico” della triade забава/празность/διάτριβα riflette assai fedelmente la semantica di σχολή (otium; studio), σχολάζειν (“sono libero”; “mi dedico allo studio”), e *otium*, così come essa si delinea nella letteratura cristiana e tardo-antica. Nato con un'accezione peggiorativa, nel senso di “inattività colpevole”, σχολή assume, infatti, connotazioni positive – in special modo presso Platone e Aristotele, in cui essa designa il tempo della *theoria* e della contemplazione della verità –

²² Si noti che nella traduzione skovorodiana del *De senectute*, “забава” rende il latino “*studia*”: «По моему мнению, когда все в свете наскучило, то и самая жизнь наскучить может. Отроческий возраст имеет для себе свои забавы [cfr. “*studia*”, *De senectute* 76]» (PZ, II, p. 198).

²³ PZ, II, p. 147. Si veda anche l'apologo contenuto nel dialogo *Kniga Aschan*: «Библия подобна ужасной пещере, в коей жил пустынный, братом своим посещенный. “Скажи, братец, что тебе держит в сем утрюмом обиталище?” После сих слов отворила пустынный висящую на стене завесу... “Ах, боже мой!” – закричал гость, узрев великолепие, всякой ум человеческой превосходящее. “Вот, братец, что мене забавляет”, – отвечал уединенной. Потом брат с братом жить остался навеки...» (PZ, I, p. 245).

per poi subire, con l'avvento del cristianesimo, un complesso processo di "teologizzazione".²⁴

Nel contesto del primo cristianesimo, la pericope paolina "ἵνα σχολάσητε τῇ προσευχῇ" (per dedicarvi alla preghiera) (1 *Corinzi* 7, 5), di per sé un semplice invito a dedicarsi alla preghiera, viene ripresa dai Padri nel senso di "consacrare il proprio tempo all'asceta", sottraendolo agli affanni terreni e alle pratiche del corpo, per votarsi interamente all'attività contemplativa.²⁵

Per Clemente,²⁶ lo "gnostico" è colui che si occupa (διατρίβει) di ciò che è più importante (Dio), a cui dedica il tempo libero dal *negotium* (σχολή). In Eusebio di Cesarea²⁷ si incontrano espressioni come "ἡ περὶ τὸ θεῖον σχολή", mentre Cirillo di Gerusalemme insiste sulla *vacatio* offerta dal tempo festivo per *consacrarsi* a Dio, in opposizione al *negotium* (περὶ τὸν κόσμον μάτην ἀσχολούμενος) degli affanni mondani.²⁸

Lo stesso *Salmo* 45, 11, "σχολάσατε (υπρασθητες) καὶ γνῶτε ὅτι ἐγὼ εἰμι ὁ θεός", citato a più riprese da Skovoroda a proposito del contenuto *gnostico* della propria "забава" (cfr. *supra*), è stato fatto oggetto di un'esegesi di marca platonizzante, soprattutto presso Origene, che interpreta il verbo come funzionale all'atto contemplativo: «Σχολάσατε, καὶ γνῶτε, ὅτι ἐγὼ εἰμι ὁ Θεός, κ. τ. ἐ. Σχολῆς χρεια πρὸς τὸ γνῶναι τὸν Κύριον».²⁹

Più in generale, negli autori ecclesiastici il termine passa a definire lo studio, la preghiera e la stessa vita monastica, definita *Schola Christi*.³⁰ Di quest'uso, che risente della rappresentazione neotestamentaria di Cristo

²⁴ Cfr. A. WARTELLE, *Le loisir pour Dieu chez quelque Pères de l'Église*, in J.M. ANDRÉ, G. DANGEL, P. DEMONT, *Le loisirs et l'heritage de la culture classique*, Latomus, Bruxelles 1996, pp. 190-197. Per Platone si veda *Fedone* 66d. Per Aristotele si veda *Ethica Nicomachea* (1177b), dove σχολή è sinonimo di θεωρητική ἐνέργεια. Sulla semantica del termine nella letteratura cristiana cfr. anche M. HARI, *Les modèles d'un temps idéal*, cit.

²⁵ Cfr. IGNAZIO DI ANTIOCHIA, *Epistula* VII, 7, 3 (Χριστιανὸς ἑαυτοῦ ἐξουσίαν οὐκ ἔχει, ἀλλὰ θεῷ σχολάζει), citato anche da Giovanni Damasceno nei *Sacra Parallela* (PG, XCVI, col. 429). Cfr. anche 2 *Timoteo* 2, 3-4 sull'estraneità del *miles Christi* ai "*negotia saecularia*".

²⁶ *Stromata*, VI, 18, PG, IX, col. 396.

²⁷ *Demonstratio Evangelica* 1, 9, PG, XII, col. 77d.

²⁸ *Catechesis ad illuminandos*, 1, 5, 376b.

²⁹ *Selecta in Psalmos*, PG, XII, col. 1436. Cfr. anche Crisostomo, PG, XLIX, col. 365. Il verbo "*vacare*" è messo in relazione alla "visione di Dio" anche nelle traduzioni latine di Origene: «[...] qui vacat ad videndum Deum» (cit. in J. LECLERQUE, *Otia Monastica: etudes sur le vocabulaire de la contemplation au Moyen Age*, Orbis Catholicus, Roma 1963, p. 47).

³⁰ Cfr. M. HARI, *Les modèles d'un temps idéal*, cit., p. 225.

come *rabbi* (maestro),³¹ si trova traccia anche nel filosofo ucraino, nell'allusione alle "scuole di Cristo" del dialogo *Razgovor pjati putnikov*: «[...] храмы Христова учения и школы».³²

Il termine latino *otium* ha subito la medesima evoluzione del suo corrispettivo greco:³³ in particolare, nel contesto della vita monastica, esso designa il tempo dedicato alle attività spirituali, come anticipazione del "riposo eterno" garantito dalla vita ultraterrena. Si tratta, dunque, di un *quid medium* tra due opposti, l'*otiositas* e il *negotium*.

Questo preciso impiego semantico, che sembra perdersi dopo il XII secolo per risorgere nel *De otio religioso* del Petrarca (1353-1361),³⁴ era stato anticipato dalla classicità, di cui il messaggio cristiano si appropria, apportandovi alcune sostanziali modifiche.³⁵

Con "otium" Cicerone traduce uno dei tre generi di vita (contemplativa, attiva, *apolaustica*, ossia, "dedicata al piacere") concepiti dai Greci, il *bios theoretikòs* (contemplativo) di Platone e Aristotele, e lo designa come il tempo adatto alla meditazione e allo studio: «quid dulcius otio litterato?»³⁶ La suddivisione ciceroniana – o la tradizione apologetica a cui essa rimanda – potrebbe avere influenzato anche le enunciazioni skovorodiane sull'esistenza di una "забава" per ciascun uomo (коемуждо видь забава мила), e la definizione in senso *contemplativo* del proprio *modus vivendi*: «Аз же поглумляюся в заповедях вечнаго [...] се есть диатриба и типик моя жизни!»³⁷

In Seneca il termine non designa soltanto la *quies animi*, ma anche il tempo da dedicare alla filosofia e all'esercizio della virtù: «in otioso studio contemplationique aptior sis».³⁸ La dottrina senecana dell'*otium* non sembra i-

³¹ Cfr. S. AVERINCEV, *L'anima e lo specchio. Saggi sulla poetica bizantina*, Il Mulino, Bologna 1998, pp. 222 e ss.; *Giovanni* 1, 49; *Matteo* 26, 25-49.

³² PZ, I, p. 337.

³³ Cfr. J.M. ANDRÉ, *Recherches sur l'otium romain*, Les belles lettres, Paris 1962.

³⁴ Si noti che l'opera – nata dopo una visita alla Certosa di Montrieux nel 1347 – è incentrata sul *Salmo* 45, 11: "Vacate et videte quod ego sum Deus".

³⁵ Cfr. J. LECLERQUE, *Otia Monastica*, cit., p. 28; H.J. SIEBEN, *Quies et otium*, in *Dictionnaire de spiritualité: ascétique et mystique, doctrine et histoire*, XII/2, G. Beauchesne, Paris 1986, coll. 2746-2758.

³⁶ *Tuscolanae disputationes*, 5, 105. Cfr. anche Agostino: «Ex tribus vero illis vitae generibus, otioso, actuoso, et ex utroque composito» (*De civitate Dei*, XIX, 19). Sui generi di vita nella classicità cfr. R. JOLY, *Le thème philosophique des genres de vie dans l'Antiquité classique*, Palais des Academies, Brussels 1956.

³⁷ PZ, I, p. 307, corsivo dell'autore.

³⁸ *De brevitate vitae*, 12. Prima di lui, Virgilio aveva cantato gli *otia ruris*: «Deus nobis haec otia fecit», (*Ecloga* I, 6). L'espressione virgiliana compare nel trattato *Žena Lotova*, dove gli

gnota al filosofo ucraino, che, in una glossa alla traduzione del plutarco *De tranquillitate animi* (1789), ne fissa l'ideale in un *quid medium* tra l'*otium* (праздность) e l'*actio* della vita mondana (суеты). Egli segue, in questo, il dettato senecano esposto nel *De tranquillitate* (IV, 2), come dimostra una giustapposizione dei due testi: «[...] Сенека, пишущи о спокойствии сердца, не влечет человека в праздность, но много затевать не советует. А сим самым отвлекает и от праздности, ибо праздным быть и суеты затевать суть разныя крайности и равное безумие»;³⁹ «Longe itaque optimum est miscere otium rebus, quotiens actiosa vita impedimentis fortuitis aut civitatis condicione prohibebitur [...]»⁴⁰.

Il primo dei Padri latini a recuperare il senso senecano della parola *otium* è Agostino, che lo adatta al messaggio biblico, mettendone in evidenza i rari passaggi, tra cui il già citato *Salmo* 45, 11, in cui il termine ha un significato positivo: «Agete otium et agnoscitis quia ego sum dominus: non otium desidia, sed otium cogitationis»⁴¹. La lettura agostiniana di questo salmo è simile, nel risalto platonizzante accordato al nesso tra *otium* e *theoria*, a quella fornita da Skovoroda nel dialogo *Razgovor o drevnem mire* (1772): «[...] никто не хочет от дел житейских упраздниться и очистить сердце свое, чтоб мог вникнуть в недра сокровенной в святейшем библейном храме сладчайшей истинны, необходимо для всенародного щастия самонужнейшей. Не слыша Давида: “упразднитесь и разумеете...” [...]»⁴².

La consacrazione dell'*otium* all'*inventio veritatis* (от дел житейских упразднитесь [...] чтоб мог вникнуть в [...] сладчайшей истинны) torna anche in un'altra variazione sul medesimo salmo, contenuta nel dialogo *Alfavit ili bukvar' mira* (1774-75): «[...] готовое к снисканию

otia del poeta mantovano, opportunamente *cristianizzati*, passano a definire la vita trascorsa nella consapevolezza della Risurrezione: «Не орю убо, ни сею, ни куплю дею, ни воинствую, отвергаю же всякую житейскую печаль [...] Тамо [nella terra di Israele] и сам я покоюся, наслаждаюся, веселюся. Пою со Мароном: Deus nobis haec otia fecit – “Бог нам сіе празденство даровал”» (PZ, II, p. 59, corsivo dell'autore). Cfr. anche PZ, II, p. 10: «прохладною тенью праздность мою успокоивающія, так что и мне можно сказать с Мароновым пастухом: Deus nobis haec otia fecit».

³⁹ PZ, II, p. 204

⁴⁰ SENECA, *De tranquillitate animi*, IV, 2.

⁴¹ *De vera religione*, 35, 65. Cfr. anche *Contra Academicos* II, 2, 4: «De otio meo gaudeo»; *Retractiones* I, 11: «et me ad christianae vitae otium contullissem»; *Epistula* X: «deificari in otio» (cfr. G. FOLLINET, “Deificari in otio”, *Augustin, Epistula 10, 2*, «Recherches Augustiniennes», 2 (1962), pp. 225-236; J. OROZ RETA, *L'otium chez Saint Augustin*, in J.M. ANDRÉ, G. DANGEL, P. DEMONT, *Le loisirs et l'heritage de la culture classique*, cit., pp. 435-440).

⁴² PZ, I, p. 308.

правды божия: “Упразднитесь и разумеите”»⁴³. Essa riproduce, almeno in apparenza, un celebre passo del *De civitate Dei* agostiniano, in cui è evidente, nell’elaborazione di una semantica positiva del termine *otium*, l’influsso della tradizione senecana: «[...] In otio non iners vacatio delectare debet; sed aut inquisitio, aut inventio veritatis» (XIX, 19).

L’otium come imitatio Christi

Dai passaggi riportati finora, risulta chiaro che la “праздность” skovorodiana – di cui забава/глум/διατριβα devono ritenersi quasi-sinonimi – rappresenta, in pieno accordo con la tradizione latina e cristiano-ellenistica, il tempo da dedicare allo studio, alla preghiera, alla contemplazione, per *progredire* spiritualmente verso lo stadio dell’unione con Dio.

Ciò risulterà più chiaro se si prende in esame un passaggio cruciale del dialogo *Kniga Aschan’* (1767), in cui gli attributi della vita *otiosa* costituiscono un predicato cristologico: «Христос есть сам Авраамов сын, Исаак, то есть смех, радость и веселие, сладость, мир и празденство».⁴⁴

L’immagine di Cristo come seguace della σχολή di grado più autentico (Христос есть празденство) – altrove esemplificata dall’espressione “Christus princeps τῶν σχολλαστικῶν”⁴⁵ – sancisce, infatti, l’inclusione di questa categoria temporale nel *modus vivendi* che Cristo offre come specchio a chi desidera seguirlo. In tal modo, la partecipazione dell’uomo alla dimensione sovra-temporale dell’Uno è vincolata alla progressiva uniformazione del proprio tempo a quello, indiviso, del Principio, tramite l’esercizio dell’*otium* contemplativo.

⁴³ PZ, I, p. 446.

⁴⁴ PZ, I, p. 245. Per l’esegesi di Isacco come riso si veda anche una lettera a M. Kovalyns’kyj dell’ottobre 1762: «Ἰσαάκ enim hebraea vox dicitur significare ridebit» (PZ II, p. 233). Il modello è FILONE, *De plantatione* 169 (Ἰσαάκ ἐρμηνεύεται γὰρ Γέλως), ripreso anche da CLEMENTE, *Paedagogus* I, 5, 21; ORIGENE, *In Jeremiam*, 20, 6; GREGORIO DI NISSA, *Contra Eunomium*, 2, 1, 357.

⁴⁵ PZ, II, 233. Secondo Uškalov e Marčenko, il modello del *Christus ridens* skovorodiano sarebbero i *Colloquia familiaria* (II, 274) di Erasmo da Rotterdam (L. UŠKALOV, O. MARČENKO, *Narysy z filosofiji Hryhorija Skovorody*, cit., p. 79). L’immagine si incontra, tuttavia, già nella prima letteratura cristiana. Secondo Gregorio di Nazianzo, infatti, lo stesso Gesù preferiva l’*otium* della solitudine contemplativa agli affanni della folla: «καὶ Ἰησοῦς αὐτὸς, τὰς μὲν πράξεις τοῖς ὄχλοις, τὰς εὐχὰς δὲ τῇ σχολῇ καὶ ταῖς ἐρημίαις, ὡς τὰ πολλὰ, προσένεμεν» (*Oratio* 26, PG, XXXV, col. 1237, 8).

A Cristo-*prazdnost'* si ispira, inoltre, l'esegesi etimologica compiuta da Skovoroda sul *proprio* patronimico, Varsava. La “quiete” dispensata dall'astensione dal *negotium* ne modella il tessuto linguistico, trasformando il filosofo nel “figlio” (вар) del “riposo” (сава), nell'incarnazione, anche nominale, del proprio ideale di vita: «Вар, правдивее же Бар, есть слово еврейское, значит сын; Сава же есть слово сирское, значит субботу, покой, праздник, мир. И так Вар-Сава – сын Савын, сиречь сын мира, так как Вар-Иона есть сын голубиць». ⁴⁶

Il tempo contemplativo come festa perenne

La necessità di invertire la relazione dialettica tra *otium* e *negotium*, mutando il primo da *eccezione* alla normalità feriale in un eterno *status vitae* – tale da penetrare fin nell'essenza del proprio nome – ritorna in una glossa al passaggio finale del plutarco *De tranquillitate animi* (1789). Qui il filosofo ucraino mette in relazione la frase “доброму человеку всякій день – праздник” ⁴⁷ con un analogo enunciato di Giovanni Crisostomo sulla trasfigurazione *sogettiva* della festa: «Вот мысль Иоанна Златоустого. Праздник-де – не время творить, но чистый помысл. Сердце есть море неограниченное, а помыслы суть волны. Если помыслы тихи, тогда спокойное сердце». ⁴⁸

La “festa” (праздник) quotidiana dell'uomo buono – legata all'*otium* (праздность) dalla stessa idea della *vacatio* (празднь) – è riproposta, in termini pressoché identici, in una lettera a Ja. Pravyc'kyj del 30 maggio 1791, in cui Skovoroda discute l'importanza della ricorrenza pasquale, intersecando nuovamente la citazione plutarca e quella crisostomica: «Совершенный же мудрствуют со Златоустым: “Празднику не время творец, но ведренная совесть”. У Исаи же сей истинный праздник нарицается: “Веселие вечное над главою их” [...] тогда исполняется на нас высокая притча оная: “Святому человеку кийждо день – праздник”». ⁴⁹

⁴⁶ PZ, II, p. 100.

⁴⁷ Cfr. PLUTARCO, *De tranquillitate* 477c: «ἀγαθὸς οὐ πᾶσαν ἡμέραν ἑορτὴν ἠγεῖται». La frase è citata, senza indicazione della fonte, anche nella raccolta di favole *Basni Char'kovskija* (1769-1770) (PZ, I, p. 121).

⁴⁸ PZ, II, p. 215. Si tratta di un motivo frequente anche tra gli Alessandrini (CLEMENTE, *Stromata* VII, 35, 6; ORIGENE, *Contra Celsum* VIII, 22).

⁴⁹ PZ, II, 375. L'espressione a cui fa riferimento il filosofo è, con tutta probabilità, quella riportata in una lettera a M. Kovalyns'kyj del 13 novembre 1762 (PZ, II, p. 248): «Ioannis

Le parole di Crisostomo sull'estensione pancronica della festa – svincolata, cioè, dal dettato del tempo storico (не время творец), e inserita nella dimensione sovrastorica della coscienza che si rende simile a Dio (чистая совесть) – sono seguite da una citazione isaica (*Isaia* 61, 7) sull'eternità della gioia che contraddistingue la festa autentica: «У Исаи же сей истинный праздник нарицается: “Веселие вечное над главою их”».

Le riflessioni skovorodiane sul tempo di grado più autentico (истинный праздник) si inseriscono con coerenza sullo sfondo delle riflessioni cosmologiche del filosofo ucraino, il quale, in accordo con la dottrina neoplatonica, descrive la realtà sensibile come una proiezione degradata e offuscata del Principio alla base della catena emanativa, che, in sé, è estraneo alla possibilità di frazionare la sua estensione assoluta (Все предваряет и заключает, само ни предваряемое, ни заключаемое):

Сие правдивое начало везде живет. По сему оно не часть и не состоит из частей, но целое и твердое, затем и неразорваемое, с места на место не переходящее, но единое, безмерное и надежное. А как везде, так и всегда есть. Все предваряет и заключает, само ни предваряемое, ни заключаемое.⁵⁰

Il concetto di “separazione” è proprio della dimensione temporale finita, dispersa nei segmenti del tempo storico come una moltitudine di granelli di sabbia (безчисленный песок). In essi, tuttavia, è sepolta l'immagine alterata dell'unità divina (адамантово свое лице):

Сія тварь, будьто обезяна, образует лицевидным деяніем невидимую и присносущную силу и божество того человека, коего все наши боляны суть аки бы зеркаловидныя тени, то являющіеся, то ищезающіи при том, как истина господня стоит неподвижна вовеки, утвердившая адамантово свое лице, вмещающее безчисленный песок наших теней.⁵¹

Chrysostomi, cujus hanc auream sententiam tibi munusculo: Οὐδεν γὰρ οὕτως ἡμᾶς εὐφραίνειν οἴσθην, ὡς συνειδὸς καθαρὸν, καὶ ἐλπίδες ἀγαθαί». Questo il passo nella versione originale, tratta da *Contra eos qui subintroductas habent virgines* (12, 7): «Οὐδεν γὰρ οὕτως ἡμᾶς εὐφραίνειν εἴσθην, ὡς συνειδὸς χρηστὸν, καὶ ἐλπίδες ἀγαθαί».

⁵⁰ PZ, II, p. 12.

⁵¹ PZ, I, p. 313.

In tal modo, l'estensione *indivisa* del tempo sovrasensibile si riflette *in speculo et in aenigmate* nell'inattività della festa terrena (праздник) che, se vissuta autenticamente, consente all'uomo di sperimentare su questa terra l'estensione "pancronica" (веселіе вечное) della festa ultraterrena. Nel sistema di ombre e rimandi che è tipico dell'ontologia neoplatonica, l'*otium* prefigura, così, il tempo della beatitudine futura, secondo uno schema analogico che si incontra già nel pensiero patristico.⁵²

L'otium come prefigurazione escatologica. L'ebdomade

Il "riposo" della beatitudine ultraterrena, su cui devono essere modellati, tramite la loro *dilatazione*, l'*otium* (праздность) e la *festa* (праздник) terreni, è richiamato, nel *corpus* skovorodiano, dal termine di derivazione biblica "седмица" (ἑβδομάδα; hebdomada).

Se ci avviciniamo al lessema nel suo significato letterale, l'*ebdomade* è la settimana di riposo che, secondo la legge veterotestamentaria, segue un ciclo di sette settimane (*Levitico* 23, 15; *Deuteronomio* 16, 10): «И сочтите себе от наутрия суббот, от дне, в онъже аще принесете снопы возложения, семь седмиц целых». Skovoroda tiene fermo questo significato di base, aggiungendovi, in accordo con la riflessione patristica anteriore, quello, *escatologico*, di "annuncio di gioia futura" (всем воскресение, просвещение и освящение): «Светлая седмица есть день господень, покойный полудень, весна цветоносная, вечное лето, время благо, всем воскресение, просвещение и освящение».⁵³

L'esegesi skovorodiana dell'*ebdomade* si lega, infatti, alle speculazioni apocalittiche sulla tipologia escatologica della settimana biblica, che si diffondono con Ireneo (*Contra haereses*, V, 28, 3, PG, VII, col. 1200a-b) e il padre apostolico Barnaba.⁵⁴ Esse, a loro volta, affondano le proprie radici nelle apocalissi giudaiche, in particolare nel *Libro di Henoc* e nel *Libro dei Giubilei* (*ibidem*). Siccome per il Signore "un giorno vale come mille anni" (*Salmo* 89, 4), egli in seimila anni porterà a termine tutte le cose e il *settimo* millennio (седмица) sarà l'alba dell'Eternità: «Уразумей вечер седмицы и узриши утро семи тысяч лет. «И бысть вечер, и бысть

⁵² Cf. J. J. LECLERQUE, *Otia Monastica*, cit.

⁵³ PZ, II, p. 145. Cfr. anche PZ, I, p. 143: «Светлая седмица есть-то гора божія, где благоволиа жити»; PZ, I, p. 155: «она [седмица] есть лествица, все возводящая к Богу».

⁵⁴ Cfr. J. DANIELOU, *La typologie millenariste de la semaine dans le Christianisme primitif*, «Vigiliae Christianae», 1 (1948), pp. 1-16.

утро, но день един» [...] яко един день пред господем, аки 1000 лет, и тысяща лет, аки день един». Оглянься на псалом 89».⁵⁵

In altri casi, Skovoroda cita il passo di *Levitico* 25, 8-16 sul cinquantesimo anno (detto “anno giubilare”), che chiude il ciclo settenario di anni sabbatici, sancendo il riposo da tutte le attività e la liberazione degli animali domestici: «Да получив шабас, хотя от половины горестнейших трудов уволнить возможем, естан не осла нашего, то душу нашу и достигнем, естан не в лето господнее приятное в седмижды седьмой или в пятидесятый с апостолами год, когда всеобщее людям и скотам уволнение [...]».⁵⁶

Trasferendo il computo veterostamentario su di un piano metafisico, egli proclama che l'*escathon* futuro entrerà nella sua pienezza dopo sette settimane d'anni (седмиц седмицу), al compiersi, cioè, del cinquantesimo sabato: «Как седьмой день, так и пятидесятая суббота, седмиц седмицу заключающая, есть покой, свят господев и пятидесятый год есть его ж радостное лето (jubilaeus). Итак, суббота есть праздников праздник, сиречь покой покоев [...]».⁵⁷

Si tratta di una lettura che, come nel caso del *Salmo* 89, 4, risente della consuetudine patristica di interpretare il riposo terreno come *τύπος καὶ εἰκὼν* di quello futuro. Basti citare, in questa sede, i passi quasi speculari di Ambrogio («[...] et ideo septimi mensis decima die sabbata sabbatorum: nec solum mensium, sed annorum quoque: neque annorum tantum, sed etiam generationum, postremo ipsius mundi, cujus typus est sabbatum magnum; sicut in Lege est hebdomada septima, post quam celebratur annus Jubilaeus») e Agostino, che, più degli altri, ha messo in luce il carattere escatologico del riposo sabbatico, come “speranza di risurrezione”: «Sabbatum erit perpetuum, quod a Judaeis celebratur temporali-

⁵⁵ PZ, I, p. 305.

⁵⁶ PZ, I, p. 349. Si veda il passo corrispondente in *Levitico* 25, 8: «И исчислиши себе семь лет покоя, семь лет седмижды: и будут тебе семь седмин лет, четыредесять девять лет [...] лето пятьдесятое [iobeus], лето будет вам: ни сеяти, ниже жати будете, еже само произникнет на ней».

⁵⁷ PZ, II, p. 22. Si vedano, inoltre, i diffusi riferimenti alle “70 settimane d'anni” del profeta Daniele (*Daniele* 9, 24), anch'esse legate alla numerologia apocalittica: «разочти с Даниилом крющки седмин его» (PZ, I, p. 288).

⁵⁸ Ambrogio, PL, XV, col. 1476. Cfr. anche Massimo il Confessore, *Quaestiones et dubia*, 10, 2-4, Gregorio Magno, PL, LXXVI, col. 1014c. Secondo Filone (*De specialibus legibus*, II, 177), il cinquanta è “il più santo” di tutti i numeri. Sui riferimenti skovorodiani all'anno giubilare si è soffermato anche Ivan'o (I. IVAN'О, *Filosofija i styl' myslennja Hryhorija Skovorody*, Naukova dumka, Kyjiv 1983, p. 27) che, per ovvie ragioni, non accenna all'origine biblica di tale concetto.

ter, a nobis autem in aeternum intelligitur. Quies erit ineffabilis, quae explicari non potest [...] Ad illam quietem tendimus, ad illam spiritualiter regeneramur». ⁵⁹

Nel *maximum sabbatum* si compiranno, infatti, le parole del *Salmo* 45, 11, “vacate et videte”: «sabbato significetur spiritualis requies, de qua dictum est in Psalmo, Vacate et videte, quoniam ego sum Deus». ⁶⁰

Conclusioni

In conclusione, il tempo *festivo* in cui Skovoroda invita a contrarre la propria speranza di felicità non è l'istante *diviso* che, sommato alla moltitudine degli istanti terreni, forma l'unità *ibrida* del tempo storico. Ciò che abbiamo di fronte è, al contrario, una trasfigurazione del tempo sensibile tramite la sua partecipazione al modello cristologico: come l'anima che si uniforma a Dio, esso si fa specchio del tempo sovrastorico, perdendo ogni relazione dialettica con i restanti segmenti della catena diacronica e dilatandosi in un *motus perennis* che annulla l'alternarsi *feriale* tra l'*otium* e il *negotium*.

Conchiuso e concluso come la sfera dei neoplatonici, l'*otium* skovorodiano si nutre – in un “oggi” *assoluto*, eternamente libero da ogni affanno – della visione di Dio: «[...] готовое к снисканию правды божія: “Упразднитесь и разумеите”».

Il processo che porta alla fissazione di questi contenuti passa, come sempre accade nei testi skovorodiani, per un prisma di fonti estremamente eterogenee – di cui è testimone la varietà di quasi-sinonimi chiamati a definire l'*otium* contemplativo: забава, глум, діатриба, школа, празньость, празник, суббота, шаббат – unificate dall'appartenenza ad un comune sfondo neoplatonizzante.

Decifrare i tasselli di questo mosaico altamente sincretico è, forse, l'ennesima trasmutazione temporale di quella *zabava* – diletto e occupazione a cui dedicare tutta la vita – con cui si è aperta la nostra discussione.

⁵⁹ PL, XXXIX, col. 1631.

⁶⁰ PL, XXXIII, col. 214.

MARZIA BONADIMAN

I DOMINI DEL TEMPO NELLA *GUARDIA BIANCA*
DI MICHAÏL BULGAKOV

Il tema del tempo non è un argomento insolito quando si parla dell'autore del *Maestro e Margherita*. Lo scrittore che fa procedere parallelamente le vicende del Maestro a quelle di Jeshua Hanozri, avvenute due millenni prima, legandole a doppio filo con simbolici rimandi temporali, dimostra di essere artisticamente soggiogato dal fascino multiforme della materia.

La valenza simbolica di frequenti riferimenti al calendario, all'ora e, spesso, addirittura al minuto non è però l'unica, nel ventaglio delle possibilità, a cui l'autore fa appello. Lo sfasarsi dei piani temporali, ad esempio, oppure lo scorrere con accelerazioni differenti del flusso temporale a seconda delle ambientazioni e delle circostanze, può corrispondere ad un ulteriore elemento di codificazione del ritmo narrativo, così come al differenziarsi dello stesso nella trama artistica, ma anche ad altro ancora.

Tutto ciò sembra essere già concretamente delineato tra le pagine di un'opera che ingiustamente viene spesso trascurata, o valutata come l'opera di un artista agli inizi, un banco di prova per confrontarsi con il proprio talento e le proprie capacità espressive.¹ Forse, il successo del *Maestro e Margherita* e dei fortunatissimi racconti ha contribuito ad offuscare l'epopea della città di Kiev, frutto di un'arte che invece si rivela già, per molti aspetti, sapiente e raffinata.

In particolare, proprio per quel che riguarda la temporalità e le sue forme nella *Guardia bianca* non solo vengono anticipate tecniche poetiche che l'artista affinerà successivamente, ma viene anche creato un vero e proprio universo dove il tempo è un meccanismo insostituibile, con il quale l'autore sembra aver consuetudine a confrontarsi e del quale sa per-

¹ Cfr. L. JANOVSKAJA, *Tvorčeskij put' Michaila Bulgakova*, Sovetskij pisatel', Moskva 1983, p. 117.

fettamente come far funzionare i più raffinati ingranaggi stilistici. Un meccanismo complesso che sottomette il ritmo del romanzo invadendo la narrazione a più livelli ed orchestrando i moti interiori dei personaggi fino a portare alla loro completa identificazione con il flusso del tempo in alcune tra le pagine più toccanti dell'opera.

Nella *Guardia bianca* il tempo va oltre la semplice funzione localizzatrice delle vicende e diventa una carta che l'autore ama giocare su diversi livelli. In alcuni passi, addirittura, l'attenzione alla precisazione temporale diviene uno degli elementi chiave per la comprensione dei fatti.

Operando una distinzione tra i piani temporali del romanzo emergono perlomeno tre tipi di tempo ben distinti, ma comunque amalgamati tra loro: una dimensione più generale, quella del vero e proprio tempo narrativo, dal carattere fortemente epico, che scorre sullo sfondo abbracciando le vicende dall'inizio alla fine e che tiene uniti due mondi così antipodici come quello della sanguinosa guerra per le strade di Kiev e quello dell'intimità dell'universo domestico dei Turbin. Mondi che, a loro volta, sono regolati da orologi che scandiscono il tempo con pulsazioni piuttosto dissimili: concitate e apparentemente caotiche all'esterno e placide, rassegnate, ma soprattutto interiorizzate all'interno della casa.

Per semplicità denomineremo questi tre piani temporali rispettivamente: generale, esterno, interno.

Il tempo generale, delimitato dall'apertura e dalla chiusura del romanzo, è tutto concentrato attorno ad un periodo molto ristretto: va da qualche giorno prima della metà del dicembre 1918 fino alla notte tra il 2 e il 3 febbraio 1919, quando i bolscevichi entrano in città, con una particolare dilatazione per le ore tra il 13 e 14 dicembre, quelle della battaglia per le strade, che però rientrano nella seconda categoria della nostra classificazione. Questo tempo si costruisce, o forse sarebbe meglio dire si decostruisce, attraverso un continuo ripiegarsi all'indietro della storia e delle vicende: svicola letteralmente dai confini dicembre-febbraio.

Il primo capitolo, ad esempio, che è rappresentativo di tutto il romanzo, si apre con forte impatto epico nel dicembre 1918:

Велик был год и страшен год по Рождестве Христовом 1918, от начала же революции второй. Был он обилен летом солнцем, а зимою снегом, и особенно высоко в небе стояли две звезды: звезда пастушеская – вечерняя Венера и красный, дрожащий Марс.

Но дни и в мирные и в кровавые годы летят как стрела, и молодые Турбины не заметили, как в крепком морозе наступил белый, мохнатый Декабрь.²

Dopo qualche riga si torna già indietro al maggio precedente i funerali della madre, causa di profondo dolore per i fratelli Turbin, di lì un ulteriore piccolo passo indietro nella storia familiare, a quando la morte non ne aveva ancora intaccato la serenità. Poi un improvviso balzo in avanti, ai giorni immediatamente successivi al funerale della madre, quando lo sconcolato Aleksej si reca da padre Aleksandr in cerca di conforto. Praticamente in tutto il primo capitolo non si torna più al dicembre 1918, che è il vero tempo dell'azione.

Il forte impatto epico di questi passi iniziali non dà solamente il la alla creazione di un alone leggendario e mitico che investe personaggi e luoghi ma, come osserva L. Janovskaja, concretizza e definisce la dimensione di un tempo eterno e, allo stesso tempo, presago di importanza imminente, sfondo ideale degli eventi che saranno di lì a poco narrati.

Le altisonanti citazioni dall'Apocalisse di Giovanni Teologo, con il loro risuonare lento, strano e solenne, aiutano a trasmettere la sensazione di un Tempo infinito («la tenebra blu, senza fondo, dei secoli, il corridoio dei millenni»), l'insignificanza – nel «corridoio dei millenni» – e al tempo stesso la portata – la commensurabilità con il Tempo – di un enorme cataclisma della storia, così come può apparire a uno scrittore del suo tempo; aiutano a percepire una delle più diffuse figure nel romanzo, la figura del Tempo ad una svolta (c'è in Bulgakov una formula del genere nella *pièce* teatrale *I giorni dei Turbin*: «Il tempo si è voltato», dirà Larjosik).³

Ad ogni modo il primo, breve capitolo, con il suo caratteristico andirivieni della memoria degli eventi, lo si può considerare come un emblema

² M. BULGAKOV, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, I, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1989, p. 179; «Fu grande e terribile l'anno 1918 dalla nascita di Cristo, il secondo dall'inizio della rivoluzione. Fu ricco di sole l'estate e di neve l'inverno e particolarmente alte nel cielo stettero due stelle: la stella dei pastori, la Venere serotina, e il rosso, tremulo Marte. Ma i giorni volano come frecce sia negli anni di pace sia negli anni di sangue, e i giovani Turbin non si erano accorti come nel forte gelo era giunto il bianco velloso dicembre», *La guardia bianca*, trad. it. di E. Lo Gatto, Einaudi, Torino 1967, p. 11. Tutte le citazioni dal romanzo sono tratte da queste due edizioni; in seguito si indicheranno direttamente nel testo, tra parentesi, il volume in cifre romane e le pagine in numeri arabi.

³ L. JANOVSKAJA, *Tvorčeskij put' Michaila Bulgakova*, cit., p. 136.

di un procedimento che si estende a tutto il romanzo: infatti il ritorcersi su se stesso del filo degli eventi, che sembra essere sempre lì lì per ingarbugliarsi, è una costante di tutta l'opera.

Le strategie narrative che l'autore adotta per questi balzi a ritroso sono molteplici: variano dal sogno al delirio, dal racconto riportato dei personaggi all'intimo ricordo e ad altro ancora. Può accadere che sia uno dei protagonisti a far rivivere un brandello di passato recente, per esempio Mišlaevskij, che nel II capitolo irrompe, mezzo assiderato, nel tranquillo rifugio dei Turbin e racconta i tragici fatti avvenuti la notte precedente tra le file dei bianchi, di cui è stato vittima e testimone. La stessa giornata si conclude con avvenimenti tutt'altro che piacevoli (Tal'berg arriva e riparte, abbandonando definitivamente la moglie Elena), fino a che per gli scossi membri della famiglia arriva il momento di coricarsi. Aleksej, il più turbato, stenta a prendere sonno, ma sul far del mattino anche lui capitola e... «Часа два тек мутный, черный, без сновидений сон, а когда уже начало светать бледно и нежно за окнами комнаты, выходящей на застекленную веранду, Турбину стал сниться Город» (I, 217).⁴ Attraverso il lunghissimo sogno del giovane medico, l'autore ci mette al corrente di tutti i fatti avvenuti in città e delle avvisaglie dei mesi precedenti, che hanno acceso la miccia dell'oramai scatenatasi guerra civile. Ci parla, per esempio, dei nobili in fuga dalla Mosca in mano ai bolscevichi; dell'elezione dell'etmano; di alcune significative esplosioni nei depositi di munizioni a Lysaja Gora; dell'omicidio, avvenuto l'estate precedente, del comandante capo dell'esercito tedesco in Ucraina e della conseguente scarcerazione del sovversivo Semën Vasil'evič Petljura... Lo stesso sogno di Aleksej, che occupa ben tre capitoli (IV-VI), si fa anche anticipatore di eventi; attraverso la visione di Naj-Turs in paradiso intuimmo che di lì a poco il valoroso colonnello morirà.

È vero che attraverso il sogno riusciamo a cogliere il fondo del mondo interiore del personaggio, il suo rapporto di angoscia con la realtà:⁵ la visione onirica di Aleksej riflette le preoccupazioni per i familiari e per l'amata città, legate alle drammatiche contingenze. Tuttavia è difficile separare questo aspetto introspettivo del sogno dalla funzione, forse più meccanica ma non meno efficace, di mezzo plastico attraverso il quale

⁴ «Per un paio d'ore si prolungò un sonno torbido, nero, senza sogni, e quando sorse il mattino pallido e tenero dietro le finestre della camera che davano sulla veranda a vetri, Turbin sognò la città» (51).

⁵ Cfr. M. MARTINELLI, *Introduzione*, in M. BULGAKOV, *La guardia bianca*, Rizzoli, Milano 1990, p. 45.

l'autore ci accompagna avanti e indietro nel tempo. La dimensione onirica nella *Guardia bianca* non si attesta su un livello puramente introspettivo dei protagonisti, Bulgakov sembra più che altro usarla con un intento stilistico, una digressione nella narrazione, un fattore di discontinuità a livello delle metodologie di esposizione.

Altre volte, del resto, il balzo indietro nel tempo è affidato al ricordo; è di nuovo Aleksej che, recatosi all'università per arruolarsi, vede l'anziano bidello e cede ad un improvviso fiotto di ricordi dell'età felice in cui era uno spensierato studente. Qui la visione è chiaramente più emozionale e personale, dal momento che i fatti riferiti non servono a comporre il quadro generale della situazione presente.

Questo avanzare scomposto che avviene al livello della narrazione più generale, dove gli eventi rimangono comunque singoli fatti isolati all'interno di un flusso che è carico di significati altri, si trasforma in un vero e proprio labirinto mano a mano che ci caliamo nelle fasi della battaglia, dove anche il fatto più minuto diventa un insostituibile pezzo del *puzzle*.

Il racconto delle concitate ore tra il 13 e il 14 dicembre crea una situazione di spaesamento dove il lettore tocca con mano il caos che si genera anche in conseguenza di un particolare uso dell'elemento temporale. E. Proffer vede nella *Guardia bianca* una rievocazione, anche stilistica, della guerra civile, riferendosi non tanto alla destabilizzazione creata da un uso particolare dei piani temporali, quanto all'impatto che si genera tra l'ambiente esterno e interno: tra l'esistenza tranquilla ed ovattata nel confortevole appartamento dei Turbin e «il mondo al di fuori, che viene costantemente descritto come “nebbioso” o “vago” fino al momento in cui ogni avvenimento prende forma in un sogno oppure in un tormentoso incubo». ⁶ Eppure, la sensazione è che il mondo di fuori sia «nebbioso» e «vago» anche per il particolare procedere della narrazione che, volendo operare in sedi separate su più fronti simultanei, decide di clonare frazioni di tempo e di dilatarle, rendendo tortuosa la concatenazione degli eventi ma diventando, proprio in questo modo, un ottimo mezzo stilistico per rendere il caos generato da una rivoluzione. Riproponendo un'indovinata definizione di Rita Giuliani, diciamo che «il tempo dell'azione non è qui né fiume né circolo, bensì uno specchio in frantumi». ⁷

⁶ E. PROFFER, *Bulgakov, life and work*, Ardis, Ann Arbor 1984, pp. 155-156.

⁷ R. GIULIANI DI MEO, *Michail Bulgakov*, La Nuova Italia, Firenze 1981, p. 38.

Nel farsi della battaglia il singolo momento viene clonato, dilatato e ricollocato altrove, spesso al di fuori di una cronologia logica. Oltretutto, le vicende che sono in qualche modo connesse con la guerriglia giacciono sparpagliate nel testo tra il VI e l'XI capitolo, aumentando in tal modo la sensazione di disorganicità e l'impossibilità di avere sotto controllo un quadro della storia; anche perché tali fatti, oltre ad essere inframmezzati dalle vicissitudini personali dei singoli personaggi, sembrano non voler obbedire ad un rigore cronologico.

Nel tentativo di comprendere meglio il montaggio delle scene ho elaborato uno schema che permette la ricostruzione dettagliata degli eventi bellici. È infatti piuttosto difficile orientarsi nella reale cronologia dei movimenti, perché l'autore spesso utilizza una tecnica di "chiarimento regressivo", cioè decide di svelare una vicenda, di metterci al corrente di un fatto quando l'effetto di quest'ultimo è già stato raccontato in precedenza, per di più indistinguibile in mezzo ad una miriade di situazioni.

Nello schema, riportato alla fine di questo articolo, è possibile osservare non solo il dove e il quando di un determinato avvenimento ma, cosa che ci interessa ancor di più, il capitolo del romanzo in cui viene collocato. È proprio questo a permetterci di verificare la tecnica disorientante che l'autore adotta.

Ecco alcuni esempi che si evincono osservando la tabella. La sera del 13 dicembre avviene l'ammutinamento dell'etmano, ma la cosa si viene a sapere solamente nel capitolo IX quando invece i suoi effetti, che si sono ripercossi sulle azioni militari, sono stati già raccontati qualche capitolo prima. Ancora, alle sette del mattino la divisione degli allievi che pattugliano il ginnasio viene improvvisamente sciolta dal colonnello Malyšev nel capitolo VII, ma viene reso noto solamente più tardi che durante la notte era stato sciolto lo Stato Maggiore. Gli stessi spostamenti del valoroso Naj-Turs e del suo drappello vengono riferiti con ritardo rispetto allo scioglimento delle truppe al ginnasio, ma cronologicamente le due vicende vanno invertite. Così come il posizionamento sulla Politechničeskaja delle stesse truppe di Naj-Turs, che avviene nelle prime ore del mattino del 14 dicembre, viene affrontato ben due capitoli dopo rispetto all'avvio delle azioni militari del colonnello petljuriano Toropec, che sono invece contemporanee al posizionamento delle truppe; a loro volta le azioni militari di Toropec vengono descritte in ritardo rispetto all'episodio del ginnasio, che è invece posteriore. Quindi, in quella dimensione che è stata inizialmente definita tempo esterno tutto sembra mescolarsi e complicarsi ulteriormente, riproducendo dettagliatamente

quel tipo di realtà frastornante tipica delle condizioni belliche: l'impressione di truppe allo sbando, l'incomunicabilità tra i reparti, l'angoscia di sentirsi braccati, l'illusione di avere la vittoria in pugno e l'affanno della fuga. Ma nell'elaborare il parapiglia, il ritmo scatenato degli eventi sul filo di una puntualizzazione temporale che si incrocia con l'asse dei minuti, Bulgakov ci dà la possibilità di tornare indietro e ricostruire il flusso cronologico dei fatti.

Se lo scandire il tempo diventa impellenza narrativa, oltre che impulso ritmico dal decisivo impatto sulla poetica nelle ambientazioni esterne, per quel che riguarda ciò che accade nella casa dei Turbin il discorso si arricchisce di ulteriori sfumature. Fuori il battere delle ore rimane uno strumento sostanzialmente ritmico/narrativo, mentre nella casa, scandito dai familiari rintocchi dei vecchi orologi, esso diventa, nel senso più pieno del termine, un tutt'uno con le esistenze dei protagonisti, fino all'identificazione totale tra il loro stato d'animo e lo sciogliersi dei minuti. Ciò viene in parte acuito anche da una posizione di netto rilievo che l'oggetto custode ed elargitore del tempo detiene, quasi fosse parte integrante del nucleo familiare...

La casa bulgakoviana,⁸ trasmittitrice, come sottolinea Lotman,⁹ di sicurezza, armonia culturale, attività creativa, in pieno contrasto con la morte e la distruzione del mondo al di fuori, è nel caso della *Guardia bianca*, come d'altronde in altre opere, ulteriormente enfatizzata dall'elemento autobiografico, che porta alla quasi vivificazione di parecchi oggetti domestici. La vena nostalgica, supportata da quella che Klein definisce un'ossessione innegabile di salvaguardare a tutti i costi quell'intimità dai mostri dell'assurdo,¹⁰ si stende sugli scaffali dei libri dal sapore di cioccolato, sulle tazze da tè dorate, sull'argenteria e sui vecchi tappeti ostaco-

⁸ Il tema dell'abitazione, della frustrazione di non possedere una casa degna di essere chiamata tale, per lo scrittore che si trasferisce a Mosca nel 1921 quando la città ha davvero molto poco da offrire in fatto di alloggi, diventa quasi un'ossessione che si riflette oltre che nella sua produzione (prima ancora che nel *Maestro e Margherita*, in due emblematici racconti: *Il trattato sull'abitazione* e *La casa sulle ruote*), anche nella corrispondenza. Con gli amici lo scrittore non fa mistero di aver sempre desiderato una casa a Mosca. Cfr. M. ČUDAKOVA, *Žizneopisanie M. Bulgakova*, Kniga, Moskva 1988, pp. 186, 188.

⁹ Cfr. JU. LOTMAN, *Dom v "Mastere i Margarite"*, in ID., *Vnutri mysliščič mirov: čelovek – tekst – semiosfera – kul'tura*, Jazyki ruskoj kul'tury, Moskva 1996, p. 275.

¹⁰ Cfr. E. KLEIN, *Tempo storico, tempo infinito*, in *Atti del convegno "Michail Bulgakov"*, a cura di E. BAZZARELLI e J. KŘESÁLKOVÁ, Gargnano del Garda, Università di Milano, Consiglio Nazionale delle Ricerche, Milano 1984, p. 260.

lando il fluire del tempo, fino quasi a volerlo fermare. Ma, sopra tutti i cari, vecchi, affezionati oggetti di casa, spicca senza dubbio l'orologio. La casa ne è assediata: il pendolo nero e solenne del soggiorno, quello in camera della mamma che ogni tre ore suona la gavotta, "l'orologio rauco" della cucina. Lancette e rintocchi si rincorrono tra loro fondendosi assieme ai ricordi e ai sentimenti dei protagonisti:

Как часто читался у пынущей жаром изразцовой площади «Саардамский Плотник», часы играли гавот, и всегда в конце декабря пахло хвоей, и разноцветный парафин горел на зеленых ветвях. В ответ бронзовым, с говотом, что стоят в спальне матери, а ныне Еленки, били в столовой черные стенные башенным боем. Покупал их отец давно, когда женщины носили смешные, пузырячатые у плеч рукава. Такие рукава исчезли, время мелькнуло, как искра, умер отец профессор, все выросли, а часы остались прежними и били башенным боем (I, 180).¹¹

Gli orologi dentro la casa fanno sentire la loro presenza; che siano consolatori, ammonitori oppure di altra natura, i loro rintocchi sono sempre in linea con il moto interiore dei membri della famiglia e con loro interloquiscono. «Желал бы я знать, почему так близко стреляют? – Ведь, не может же быть...» (I, 187)¹² pensa Nikolka preoccupato anche per Elena, il cui marito tarda a rientrare, e...

Сам себя прервал и исказился при движении в самоваре. Пауза. Стрелка переползает десятую минуту и – тонк-танк – идет к четверти одиннадцатого.

– Потому стреляют, что немцы – мерзавцы, – неожиданно бурчит старший.

Елена поднимает голову на часы и спрашивает:

¹¹ «Quante volte accanto alla stufa di maiolica rovente era stato letto il *Carpentiere di Saardam*, l'orologio aveva suonato la gavotta, e verso la fine di dicembre s'era fatto sentire l'odore della resina e le candele di paraffina multicolore avevano bruciato sui rami verdi! In risposta all'orologio di bronzo con la gavotta, che si trovava nella camera da letto della mamma ed ora di Elena, nella sala da pranzo aveva suonato l'orologio nero con la suoneria a torre. L'aveva comperato il babbo molto tempo prima, quando le donne portavano ancora quelle ridicole maniche a rigonfi vicino alle spalle. Queste maniche erano sparite, il tempo era fuggito via come un baleno, era morto il padre professore, tutti erano cresciuti, ma l'orologio era rimasto quello di prima e suonava con la suoneria a torre» (12).

¹² «Vorrei sapere perchè sparano così vicino. Non può essere...» (20)

– Неужели, неужели они оставят нас на произвол судьбы? – Голос ее тосклив (I, 187).¹³

Nelle pagine dedicate al piccolo guscio dei Turbin ritroviamo qualcosa che assomiglia molto al bergsoniano concetto di durata della coscienza. Una corrente fluida nella quale Bergson attribuisce al tempo interiore due caratteristiche fondamentali: quello di essere novità assoluta in ogni momento e, allo stesso tempo, di ingrossarsi all'infinito per autoconservarsi del passato. E il passato è qui una presenza indubbiamente costante e marcata nella quotidianità di Aleksej, Nikolka ed Elena; fin dalla prima pagina la memoria dei giorni felici intride l'atmosfera domestica per non affievolirsi mai, ma piuttosto ingrossarsi col procedere della narrazione, per l'accatastarsi di nuovi ricordi. Quelli di Elena relativi a Tal'berg, per esempio, dopo che se n'è andato definitivamente, oppure quelli che Nikolka serba e custodisce gelosamente degli ultimi istanti di Naj-Turs...

La coscienza si dilata anche attraverso il continuo crearsi di stati d'animo diversi che si versano ininterrottamente l'uno nell'altro. In alcuni passi Bulgakov riesce a cogliere il momento puramente psichico di questo passaggio facendo leva su una delle innumerevoli potenzialità espressive del tempo.

Елена же в это время плакала в комнате за кухней, где за ситцевой занавеской, в колонке, у цинковой ванны, металось пламя сухой наколотой березы. Хриплые кухонные часики наступали одиннадцать. И представился убитый Тальберг. Конечно, на поезд с деньгами напали, конвой перебили, и на снегу кровь и мозг. Елена сидела в полумгле, смятый венец волос пронизало пламя, по щекам текли слезы. Убит. Убит...

И вот тоненький звоночек затрепетал, наполнил всю квартиру. Елена бурей через темную книжную, в столовую. Огни ярче. Черные часы забили, затикали, пошли ходуном (I, 194).¹⁴

¹³ «Si interruppe e, a un suo movimento, si deformò il riflesso nel samovar. Pausa. La sfera passa sopra il decimo minuto e, dong-dang, va verso le dieci e un quarto. – Sparano perchè i tedeschi sono dei mascalzoni, – borbotta improvvisamente il fratello maggiore. Elena alzò la testa verso l'orologio e domandò: – Possibile, possibile che ci abbandonino al destino? – La sua voce era piena d'angoscia» (20).

¹⁴ «Elena intanto di là, nella stanza accanto alla cucina, dove, dietro una tenda di cotone, nella stufetta vicino alla vasca da bagno di zinco, crepitava la fiamma della secca betulla, Elena piangeva. L'orologio rauco della cucina battè le undici. Ed ella si immaginò Tal'berg ucciso. Certamente avevano assalito il treno col denaro, uccisa la scorta e sulla

Elena, la protagonista, passa da una condizione di disperata rassegnazione ad una di speranzoso subbuglio interiore nell'eccitazione di verificare chi ha suonato il campanello. Questo capovolgimento avviene in un attimo: sono sempre le undici, come testimoniano i due orologi. Una specie di fotografia dell'essere nel suo divenire, il tempo interiore colto nell'immediatezza del suo fluire.

È una caratteristica dello stile bulgakoviano quella di trasformare oggetti inanimati in animati e viceversa e come fa notare Proffer «spesso, attraverso l'uso della sineddoche, le persone diventano cose».¹⁵ A volte, però, possono generarsi anche ulteriori effetti a livello del significato più profondo del testo. Accade qualcosa di simile nell'indimenticabile passaggio della *Guardia bianca* in cui Elena, Nikolka, Lariosik e Anjuta vivono i concitati momenti della malattia di Aleksej; il tempo esterno che inizia dalle tre del pomeriggio del 15 dicembre è comune a tutti loro, ma evidentemente non ha niente a che fare con il tempo scandito dalle lancette delle loro anime: le effettive tre del pomeriggio corrispondono infatti alle cinque e mezzo per Elena, all'una meno venti per Nikolka e così di seguito. Regolato da un moto individuale il tempo dello spirito si muove su un piano parallelo a quello del tempo storico non seguendo però lo stesso ritmo, proprio perché è scandito dall'interiorità dei singoli che pulsa secondo ritmi discordanti. Come sostiene Bachtin, in un'opera possono convivere diversi cronotopi. Essi «possono inserirsi l'uno nell'altro, coesistere, intrecciarsi, succedersi, confrontarsi, contrapporsi o trovarsi in più complessi rapporti reciproci»,¹⁶ e in queste pagine della *Guardia bianca* siamo di fronte al gioco complesso di cronotopi simultanei (ogni personaggio ne incarna uno), che convivono sullo sfondo di un altro cronotopo, la malattia di Aleksej, in perfetto rapporto dialogico.¹⁷

neve giacevano sparsi sangue e cervello. Elena era seduta nella semioscurità, attraverso l'arruffata corona dei capelli brillava la luce della fiamma, giù per le guance scorrevano le lacrime. Ucciso, ucciso... Ed ecco tintinnò la voce sottile del campanello e riempi tutto l'appartamento. Elena come un uragano si precipitò attraverso la cucina, attraverso la biblioteca oscura, nella sala da pranzo. Le luci diventarono più vive. L'orologio nero cominciò a battere più forte, come a rotta di collo» (27).

¹⁵ Cfr. E. PROFFER, *Bulgakov, life and work*, cit., p. 156.

¹⁶ M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 2006, p. 399.

¹⁷ Peraltro Bachtin afferma che il carattere dialogico di questi rapporti non può «entrare nel mondo raffigurato nell'opera» perché rimane a livello dell'autore e viene poi ripreso dal lettore (cfr. M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, cit., pp. 399-400), ma a quanto pare Bulgakov, nel passaggio citato, supera questo limite. Le intimità dei personaggi comunicano attraverso la preoccupazione comune per Aleksej.

Пятнадцатого декабря солнце по календарю угасает в три с половиной часа дня. Сумерки поэтому побежали по квартире уже с трех часов. Но на лице Елены в три часа дня стрелки показывали самый низкий и угнетенный час жизни – половину шестого. Обе стрелки прошли печальные складки у углов рта и стянулись вниз к подбородку. В глазах ее началась тоска и решимость бороться с бедой.

На лице у Николки показались колючие и нелепые без двадцати час оттого, что в Николкиной голове был хаос и путаница, вызванная важными загадочными словами «Мало-Провальная...», словами, произнесенными умирающим на боевом перекрестке вчера, которые было необходимо разъяснить не позже чем в ближайшие дни.

[...] И как только последний образ, разрезной шинели, пронизывал мысли Николки, лицо Анюты, хлопчущей в печальном сне и смятении у жаркой плиты, все явственней показывало без двадцати пяти пять – час угнетения и печали. Целы ли разноцветные глаза? Будет ли еще слышен развалистый шаг, прихлопывающий шпорным звоном – дрен... дрен...

[...] На сером лице Ларносика стрелки показывали в три часа дня высший подъем и силу – ровно двенадцать. Обе стрелки сошлись на полудне, слиплись и торчали вверх, как острие меча. Происходило это потому, что после катастрофы, потрясшей Ларносикову нежную душу в Житомире, после страшного одиннадцатидневного путешествия в санитарном поезде и сильных ощущений Ларносик у чрезвычайно понравилось в жилище у Турбинных (I, 333-334).¹⁸

¹⁸ «Il 15 dicembre, secondo il calendario, il sole tramonta alle tre e mezzo del pomeriggio. Sin dalle tre, quindi, il crepuscolo cominciò a invadere l'appartamento. Ma alle tre sul viso di Elena le lancette segnarono l'ora più bassa e più sgomenta della vita: le cinque e mezzo. Le due lancette avevano tracciato rughe tristi agli angoli della bocca ed erano scese giù verso il mento. Le si leggeva negli occhi l'angoscia e la risoluzione di lottare contro la sventura. Sul viso di Nikolka le lancette pungenti e assurde segnarono l'una meno venti, perché nella sua testa c'era il caos e una confusione provocata dalle importanti e misteriose parole "Malo-Proval'naja...", parole pronunziate il giorno prima da un moribondo al crocicchio dove si era combattuto, parole che bisognava assolutamente chiarire non più tardi dei prossimi giorni. [...] E non appena quest'ultima immagine, del pastrano con lo spacco, penetrava i pensieri di Nikolka, il viso di Anjuta che, sgomenta e trasognata, s'affacciava intorno al fornello rovente, segnava sempre più chiaramente le cinque meno venticinque, l'ora dell'avvilimento e della tristezza. Erano incolumi gli occhi di due diversi colori? Si sarebbe udito ancora il passo ciondolante, cadenzato dal tintinnio degli sproni... drin... drin...? [...] Alle tre del pomeriggio, sul viso grigio di Larosik le lancette segnavano il colmo dell'entusiasmo e dell'energia: le dodici in punto. Le due lancette s'erano incontrate a mezzogiorno, s'erano appiccate insieme e stavano ritte come spade aguzze. Questo perché dopo la catastrofe che aveva sconvolto l'anima delicata di Larosik

Il tempo interno dunque, quello scandito e vissuto tra le quattro mura dell'appartamento al n° 13 dell'Alekseevskij spusk, si differenzia da quello esterno perché intimamente legato all'interiorità dei personaggi. Qui, al contrario che sulla strada, sembra perdere quasi del tutto la sua precipua importanza di collocare l'avvenimento; qui il tempo si trasforma in flusso, in corrente in costante rapporto simbiotico con l'individuo, dal quale sembra a tratti dipendere.

Sostiene Pacini Savoj che la *Guardia bianca* rappresenta il conflitto tra mondo esterno e coscienza che non riesce a piegarsi all'incomprensibile;¹⁹ vorremmo aggiungere che Bulgakov in queste pagine rappresenta molto bene il luogo primigenio dove questo conflitto si genera e prende forma: *essere e tempo* nel loro perpetuo confrontarsi. *Essere e tempo* nel loro interdipendente divenire ed eterno fluire.

Aleksej, Elena e Nikolka non possiedono quella dimensione creativa che caratterizza invece Jurij Živago, il quale interagisce con la realtà esterna proprio attraverso quel momento creativo che gli è innato. Tra gli aspetti che fanno dell'eroe di Pasternak l'uomo del nuovo romanzo del XX secolo c'è, infatti, quello della costante e netta separazione tra la sua lirica dimensione intima e il mondo esterno.²⁰ Ad Aleksej e agli altri manca il fremito dell'animo del poeta, le sue fughe e i suoi ritorni verso e da una realtà parallela, essi però partecipano a quell'intuizione che accomuna le loro esistenze: quella del dissonante fluire del tempo dello spirito.

Concludendo, nella *Guardia bianca* si evidenzia un uso proteiforme della materia tempo. L'infinitesimale scansione temporale diventa, nei concitati momenti della rivoluzione, l'indispensabile filo di Arianna che ci permette di raccapezzarci tra le pieghe di una narrazione che è un continuo rovesciarsi all'indietro. L'afflato epico scandito da un'intonazione grave e solenne di un tempo eterno che è tuttavia giunto ad una svolta decisiva, distende ed enfatizza un ritmo che più spesso si fa contratto dalle pulsazioni spasmodiche di un bollettino di guerra.

Inoltre, la cesura che si crea nell'evidente disparità di approccio tra il flusso del tempo esterno e quello che scorre all'interno dell'appartamento dei Turbin ci permette di argomentare la sensibilità dell'autore nei

a Žitomir, dopo gli undici giorni di viaggio nel treno-ospedale, dopo le violente sensazioni, la casa dei Turbin era piaciuta tantissimo a Lariosik» (176-178).

¹⁹ Cfr. L. PACINI SAVOJ, *La guardia bianca di M. Bulgakov*, «Annali dell'Istituto Orientale di Napoli, Sezione Slava», 14 (1971), pp. 91-171; 15 (1972), pp. 117-159.

²⁰ Cfr. A. CHAN, *Konceptual'naja osnovna prostranstvenno-vremennoj sistemy v romane Borisa Pasternaka Doktor Živago*, in *XX vek i russkaja literatura*, RGGU, Moskva 2002, pp. 92-121.

confronti della percezione di una categoria *altra* della temporalità, quella che concorre alla determinazione, sempre in movimento, dell'essere.

Un passato «che si inserisce nel presente, oppure un presente che sfugge nel passato, in un certo passato, alla ricerca di qualcosa»,²¹ la contiguità narrativa di elementi lontani nel tempo e la loro inversione cronologica, così come la fertilità di una dimensione psicologica del tempo, caratteristiche indiscutibili dell'universo del *Maestro e Margherita*, risultano concetti che Bulgakov aveva già maturato e messo a frutto efficacemente nel suo primo romanzo; mimetizzandoli però nelle pieghe oggettive di una rivoluzione.

²¹ E. CADORIN, *Tempo assoluto, tempo relativo e tempo psicologico nel Maestro e Margherita*, in *Atti del convegno "Michail Bulgakov"*, cit., p. 47.

Tabella cronologica degli avvenimenti militari

| | Negoziò di madame Anjou | Ginnasio | In città | Nei dintorni della città |
|------------------------------|---|---|---|--|
| Sera del 13 dicembre | | | Il reparto del colonnello Naj-Turs si stabilisce in città, nel vicolo Brest-Litovskij (cap. X) | Il sottotenente Špoljanskij della divisione blindata dell'etmano decide di ammutinare quest'ultimo manomettendogli tre delle quattro auto-blindo (cap. IX) |
| Mezzanotte | 4 soldati allievi dormono, uno fa la guardia, il clima è tranquillo (cap. VI) | Gli allievi fanno la sentinella, due ore ciascuno; il morale è alto (cap. VI) | | |
| 2.00 | Arriva un soldato in motocicletta portando un fagotto (cap. VI) | | Dopo aver sistemato il reparto, Naj-Turs va a dormire (cap. X) | |
| Notte fonda | Il colonnello Malyšev si addormenta (cap. VI) | | Qualcuno fugge su una finta ambulanza travestito da tedesco (è l'etmano) (cap. VII) Belorukov, comandante dell'armata bianca, fugge (cap. VII) Viene sciolto lo Stato Maggiore senza avvertire le divisioni (cap. VIII) | Sulla collina ci sono degli strani movimenti (cap. VII). È probabilmente il comandante del corpo d'assedio di Petljura che posiziona i cannoni (ma lo si scopre nel cap. VIII) |
| 4.00/5.00 | Malyšev viene svegliato dal telefono che suona in continuazione. Sale in motocicletta e si avvia (cap. VII) Malyšev torna molto preoccupato (cap. VII) | | | Špoljanskij diserta, coperto da Ščur che riferirà al capitano Pleško di ritenerlo morto da eroe (cap. IX) |
| Prime ore del mattino | | | Inizia la battaglia. La fanteria bianca abbandona Post Volynskij che viene occupato dai Petljuriani (cap. VIII) Il reparto di Naj-Turs si stanza sulla via Politečničeskaja. Vi rimane fino alle tre del pomeriggio con l'ordine di difenderla qualora si presentasse il nemico (cap. X) | Il colonnello Toropeč inizia ad attuare il piano di invasione che aveva elaborato nelle due notti precedenti (cap. VIII) |

| | Negoziò di madame Anjou | Ginnasio | In città | Nei dintorni della città |
|---------------------------|---|---|---|--|
| Intorno alle 7.00 | | Il capitano Studzinskij si sente inspiegabilmente inquieto (cap. VII) Entra Malyšev, dichiara sciolta la divisione e manda tutti a casa (cap. VII) (sono le 7.00 in punto) | | A quindici verste da Kiev, Kozyr-Leško, dell'armata di Petljura, si prepara per entrare in città. Incrocia l'esercito tedesco che procede in direzione opposta (cap. VIII) |
| 8.00/8.30 | | | | Il capitano Pleško viene raggiunto dalla notizia della sparizione del meccanico e della presunta "morte" di Špoljanskij (cap. IX) |
| 10.00 | | | | Puntatori, mitraglieri e alcuni artiglieri del capitano Pleško sembrano spariti nel nulla. Le autoblindo danneggiate sono inservibili e non si possono mandare in aiuto di nessuno (cap. IX) |
| Mezzogiorno | | | Il colonnello Bolbotun, disubbidendo a Toropec, entra in città dalla parte del cimitero; si scatena la battaglia con uno sparuto gruppetto della guardia bianca mandato allo sbaraglio e dotato di una sola autoblindo (cap. VIII) Vedi sera della vigilia | Al capitano Pleško non rimane che scappare (cap. IX) |
| Intorno alle 15.00 | Aleksej arriva al ginnasio per l'appuntamento, non trova nessuno; va allora al negozio e trova Malyšev, intento a bruciare tutti i documenti, che gli spiega l'accaduto e gli consiglia di fuggire (cap. X) | | Il colonnello Kozyr-Leško, conformemente agli ordini di Toropec, tenta di entrare in città dalla strada maestra e viene avvistato da Naj-Turs. I due reparti si scontrano. È la fine per Naj-Turs e la presa totale della città (cap. X) (15.00 in punto) | |
| Intorno alle 21.00 | | | | Vengono decimate le ultime postazioni bianche attorno alla città (cap. XI) |

MANUEL BOSCHIERO

IL TEMPO DI SIGIZMUND D. KRŽIŽANOVSKIJ:
PERCORSO BIOGRAFICO-LETTERARIO

Sigizmund Kržižanovskij (1887-1950), una delle figure più enigmatiche nel panorama letterario russo del primo Novecento, ha vissuto con la dimensione temporale un rapporto tanto tormentato sul piano biografico, quanto estremamente fertile sul piano creativo.

Il suo percorso esistenziale sembra rivelare un'apparente idiosincrasia con la categoria dell'attualità.

Nato e cresciuto a Kiev in una famiglia di origine polacca, Sigizmund Dominikovič compie nella città sul Dnepr studi universitari di diritto, interessandosi però anche di filologia e filosofia, per poi decidere di dedicarsi interamente alla letteratura. Pur avendo pubblicato già all'inizio degli anni Dieci,¹ l'autore colloca il proprio esordio letterario nel 1919, quando sulla rivista «Zori» compare il racconto *Jakobi i "Jakoby"*, dialogo filosofico tra il celebre pensatore tedesco e la congiunzione russa "jakoby". Nel 1922 emigra a Mosca e s'inserisce immediatamente nei circoli filosofici e nel mondo artistico-letterario della capitale.² Nella seconda metà degli anni Venti Kržižanovskij acquisisce una certa notorietà negli ambienti culturali moscoviti, leggendo le proprie opere durante le serate letterarie, in particolare nelle abituali riunioni del sabato sera dei "Nikitinskie subbotniki".

Malgrado la notorietà derivatagli dalla diffusione orale dei suoi testi, non riesce però a pubblicarli: prima la chiusura della casa editrice Dennica,

¹ Al riguardo cfr. E. VOROB'eva, *Neizvestnyj Kržižanovskij (Zametki o kievskom periode tvorčestva pisatelja)*, «Voprosy literatury», 6 (2002), pp. 274-318.

² Grazie all'amicizia con Sergej Mstislavskij, Kržižanovskij entra nella sezione moscovita della Vol'naja Filosovskaja Associacija (VOL'FILA), che però si scioglie dopo pochi mesi. Al riguardo cfr. V. BELOUS, *VOL'FILA (Petrogradskaja Vol'naja Filosovskaja Associacija) 1919-1924. Kniga vtoraja: chronika. Portrety*, Modest Kolerov i «Tri Kvadrata», Moskva 2005, pp. 200, 202, 227-228.

poi quella della rivista «Rossija» – nelle cui pagine nel 1925 vede la luce *Štempel': Moskva*, una *povest'* in forma epistolare, ma non il coevo racconto *Artobiografija trupa* di cui si parlerà più avanti – segnano l'inizio del difficile destino editoriale che accompagnerà Kržižanovskij anche dopo la morte. Se in alcuni casi le mancate pubblicazioni sono imputabili a cause contingenti, in altri, soprattutto a partire dalla metà degli anni Venti, è riconoscibile l'intervento della censura. Emblematico, in questo senso, è il giudizio che dell'opera di Kržižanovskij dà Gor'kij in una lettera a Georgij Štorm dell'agosto 1932:³

[...] я не могу рассматривать пронические сочинения гр. Кржижановского со стороны их философской ценности, но мне кажется, что они достаточно интересны, и, вероятно, имели бы хороший успех в 80-х годах XIX столетия. В те годы празномыслие среди интеллектуалистов было в моде и дружеские споры вокруг самовара на темы достоверности или недостоверности наших знаний о мире служили весьма любимым развлечением. [...]

Мне кажется, что в наши трагические дни, когда весь мир живет в предчувствии неизбежной и великой катастрофы, лукавое празнословие – неуместно, даже в том случае, если оно искренно.

Большинству человечества – не до философии, как бы она не излагалась: лирически, сатирически или же – по принятому обыкновению – скучно и туманно.

В наши дни как будто бы создается иная гнозеология, основанная на деянии, а не на созерцании, на фактах, а не в словах. Поэтому, я думаю, что сочинения гр. Кржижановского едва ли найдут издателя. А если и найдут такового, то всеконечно вывихнут некоторые молодые мозги, а сие последнее – нужно ли?⁴

L'accusa d'inattualità che emerge dal giudizio di Gor'kij è dovuta alla natura spiccatamente erudita e filosofica dell'opera di Kržižanovskij, che mal si conciliava con i principi del nascente realismo socialista. Proprio la manifesta estraneità ai canoni dell'ufficialità sovietica – unita alla nitida consapevolezza del proprio valore letterario – impediva allo scrittore di scendere a compromessi con la censura, condannando così i suoi testi a

³ Attraverso la mediazione di Štorm, Evgenij Lann aveva fatto leggere a Gor'kij alcune opere di Kržižanovskij, sperando nel suo apprezzamento e in un appoggio per la pubblicazione.

⁴ M. GOR'KIJ, *Gor'kij i sovetskie pisateli. Neizdannaja perepiska*, LXX, Literaturnoe Nasledstvo, izd. Akademii Nauk SSSR, Moskva 1963, p. 699.

un'esistenza pressoché "inedita". Sigizmund Dominikovič continuava a scrivere, accontentandosi di leggere in pubblico i suoi manoscritti. Ma negli anni Quaranta, quando l'*humus* modernista e il vivace sperimentalismo delle avanguardie, così come l'attività dei diversi gruppi letterari, erano diventati ormai un lontano ricordo, la sua vena si esaurì: probabilmente comprese che non c'erano più lettori per la sua prosa. Morì, solo e dimenticato, nel 1950.

Il destino editoriale postumo di Kržižanovskij è segnato dallo stesso oblio che ne ha accompagnato l'esistenza. Malgrado i tentativi della moglie e di alcuni conoscenti, la sua opera è rimasta dimenticata in archivio per decenni finché, alla fine degli anni Ottanta, Vadim Perel'muter non l'ha riscoperta, portandola all'attenzione del pubblico russo.⁵

Il quadro presentato disegna la figura di uno scrittore isolato, estraneo al proprio tempo ed escluso dalla storia letteraria: un profilo confermato anche dalle difficoltà che la critica ha incontrato nel definire l'opera di Kržižanovskij in base alle categorie interpretative generalmente applicate alla letteratura russa del Novecento.

In realtà la presunta inattualità di Kržižanovskij risponde a verità solo in un'ottica strettamente ideologica. Negli anni Venti, e a maggior ragione poi negli anni Trenta, il concetto di "attualità" era assiologicamente orientato e destinato a descrivere su un piano temporale la netta dicotomia tra un presente ed un futuro rivoluzionari ed un passato zarista, nobiliare e borghese. L'invito a rispecchiare la contemporaneità, spesso ripetuto in quegli anni, era fortemente connotato: il presente era rivoluzionario e ciò che non lo era rappresentava solo un residuo del passato. Dati questi presupposti, la prosa di Kržižanovskij non poteva che essere percepita come inattuale, e non solo per la sua natura filosofica – e contro la filosofia si concentrarono anche gli strali di Gor'kij – ma anche per l'ironia che la pervadeva: un elemento considerato quantomeno sospetto

⁵ L'opera di Kržižanovskij è per la maggior parte composta da racconti e *povesti*, che occupano i primi tre volumi della *Sobranie sočinenij* curata da Perel'muter. Cospicua è anche la produzione critica, cui è stato dedicato il quarto volume della raccolta, mentre i testi teatrali e poetici non hanno trovato spazio nell'edizione, di cui peraltro non è ancora uscito il quinto e ultimo volume. Alcune poesie sono state pubblicate autonomamente nel volume S. KRŽIŽANOVSKIJ, *Knižnaja duša. Stichi raznych let*, a cura di V. Kalmykova, Volodej Publishers, Moskva 2007, mentre altri testi inediti non pubblicati nella *Sobranie* sono usciti nelle riviste «Toronto Slavic Quarterly» e «Oktjabr». I manoscritti di Kržižanovskij sono conservati in due archivi: il primo, quello "ufficiale" presso il RGALI di Mosca; il secondo, scoperto solo nel 2005, presso l'*Archiv-muzej* di Kiev.

in quel processo di “costruzione” del socialismo, cui anche la letteratura era chiamata a dare il suo contributo.

Tuttavia, se lo era sul piano ideologico, la prosa di Kržižanovskij non poteva certo dirsi inattuale su quello delle idee e dei dibattiti letterari. Al di là di ogni apparente isolamento dalla contemporaneità, essa risulta perfettamente inserita nel contesto culturale russo del primo Novecento, esprimendo in maniera paradigmatica la percezione della crisi della vecchia cultura, i dibattiti sulla natura del linguaggio e della parola e le velleità palinogenetiche che caratterizzarono le avanguardie artistiche dal simbolismo fino agli *oberjuty* e che si esaurirono poi nel corso degli anni Trenta. Questo orizzonte culturale, certamente variegato e complesso, ebbe come comune denominatore proprio la rottura del tempo rettilineo, manifestatasi nell’abbandono del modello storicistico ottocentesco e nella scelta di una dimensione universale, una sorta di “grado zero” che era insieme fine della storia e inizio di un’arte totalmente nuova: un orizzonte in cui le macerie del passato si univano ai sogni/incubi utopici sul futuro. La percezione di un’insanabile frattura temporale, gravida di significati apocalittici, aveva preparato ed accompagnato gli avvenimenti rivoluzionari del 1917, ma quando gli ingranaggi della storia vennero rimessi in moto – questa volta verso la costruzione del socialismo – il senso della rottura del tempo diventò “inattuale”, finendo con l’essere indicato come un residuo degenerare della cultura borghese.

Sulla base di queste osservazioni, sembra possibile ipotizzare che quanto Kržižanovskij annotava nei suoi quaderni di appunti («С сегодняшним днем я не в ладах, но меня любит вечность», «Всю мою трудную жизнь я был литературным небытием, честно работающим на бытие»)⁶ non si riferisse solo alla sua condizione biografica, ma anche ad una condizione poetica, in parte orgogliosamente rivendicata, in parte subita, propria dell’intero mondo culturale modernista, che lentamente scivolava nelle catacombe della storia letteraria. Certo, raramente come nel caso di Kržižanovskij biografia e poetica appaiono unite in un percorso comune di oblio. Il fatto è che, a differenza di altri scrittori, Sigizmund Dominikovič raggiunse la propria maturità letteraria quando le maglie della censura si stavano ormai chiudendo e quindi non gli fu data la possibilità di pubblicare nemmeno un libro: quel libro

⁶ S. KRŽIŽANOVSKIJ, *Zapisnye tetradj*, «Toronto Slavic Quaterly», 19 (2007), <<http://www.utoronto.ca/tsq/19/index19.shtml>>.

che gli avrebbe invece permesso di collocarsi nello “scaffale del tempo” della storia letteraria.

La crisi della cultura come frattura temporale

Il rapporto conflittuale di Kržižanovskij con la dimensione temporale s’inserisce nella percezione della rottura del tempo storico, in quell’attesa di una fine dei tempi e di un nuovo inizio, che in Russia precedono e accompagnano la rivoluzione, interpretandola su base universale, spesso apertamente escatologica.⁷ Lo stesso Kržižanovskij nella *povest’ Vozvrashčenie Mjunchgauzena* descrive la ricomparsa nel mondo del celebre barone come una sorta di “caduta dal tempo”:

[...] представьте себе этакий гигантский циферблат веков; острие его черной стрелы – с деления на деление – над чередой дат; сидя на конце стрелы, можно разглядеть проплывающие снизу: 1789-1830-1848-1871 – и еще, и еще, – у меня и сейчас еще рябит в глазах от бега лет. Теперь вообразите, любезный друг, что ваш покорный слуга, охватив коленями вот эту самую, повисшую над сменой годов (и всего, что в них) стрелу, кружит по циферблату времени. Да, кстати, крючья шкафа, который я забыл запереть, помогут вам увидеть тогдашнего меня яснее и детальнее: коса, камзол, пшага, свесившись над циферблатом, качается от толчков. А толчки стрелой о цифры все сильнее и сильнее: на 1789-м крепче стискиваю колени, на 1871-м приходится и руками, и ногами за края стрелы, но с 1914-го тряска цифр делается невыносимой: ударившись о 1917-й и 1918-й, теряю равновесие: и, понимаете ли, сверкнув пятками, вниз.⁸

Un aspetto fondamentale della frattura della storia è rappresentato dal concetto di “crisi della cultura” che, seppur con accezioni diverse, s’impone nel dibattito culturale europeo tra la fine del XIX e l’inizio del XX secolo. Il radicale rivolgimento che scienza e filosofia subiscono in

⁷ Sulla prospettiva escatologica nella letteratura d’inizio Novecento cfr. L. KACIS, *Russkaja eschatologija i russkaja literatura*, Ogi, Moskva 2000.

⁸ S. KRŽIŽANOVSKIJ, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, II, a cura di V. Perel’muter, Simpozium, Sankt-Peterburg 2001, pp. 139-140. Per le successive citazioni dalle opere di Kržižanovskij si farà riferimento alla presente edizione, indicando direttamente nel testo, tra parentesi, il volume e le pagine corrispondenti.

quel periodo si traduce in un distacco dell'uomo dalla cornice ontologica dei secoli precedenti e in un suo sradicamento dalle tradizionali categorie spazio-temporali, che perdono la propria immutabilità: da un lato gli oggetti abbandonano i contorni abituali e, deformati dalla luce, dalla velocità e da una prospettiva multipla, si animano e si liberano dal giogo dell'occhio umano per muoversi in uno spazio nuovo; dall'altro, la relatività del tempo mette definitivamente in crisi la concezione finalistica e progressiva della storia. Così Vjačeslav Ivanov nell'articolo *Kruči (Krizis gumanizma)* (1919) descriveva la condizione a lui contemporanea:

Мир, являющийся ещё так недавно, явился человеку иным, нежели каким он предстоит ему сегодня. Человек еще не забыл того прежнего явления, а между тем не находит его более перед собой и смущается, не узнавая недавнего мира, словно кто-то его подменил. Где привычный облик вещей? Мы не слышим их знакомого голоса. По-новому ощущаются самые пространство и время – и недаром адепты не одной философии, но и физико-математических наук заговорили об «относительности» пространства и времени.⁹

In Russia la crisi della cultura europea viene avvertita con particolare vigore, sia perché ad essa si associa il progressivo sgretolamento dell'impero zarista, sia perché nella tradizione ottocentesca non erano mancate voci – come quelle degli slavofili – che avevano già sottoposto a critica l'illusorietà dello sviluppo occidentale, auspicando per la Russia un destino storico alternativo.

In ambito artistico e letterario la percezione della crisi in atto si accompagna a forti tensioni palinogenetiche, volte alla creazione non solo di nuove forme, ma anche di una nuova dimensione dell'arte, della sua lingua e delle sue finalità. Una descrizione emblematica del complesso sovvertimento dell'universo artistico tradizionale viene fornita da Nikolaj Berdjaev nell'articolo intitolato *Krizis iskusstva* (1918):

Мы присутствуем при кризисе искусства вообще, при глубочайших потрясениях в тысячелетних его основах. Окончательно померк старый идеал классически-прекрасного искусства и чувствуется, что нет возврата к его образам. Искусство судорожно стремится выйти за

⁹ V. IVANOV, *Kruči (Krizis gumanizma)*, in ID., *Sobranie sočinenij*, III, Foyer Oriental Chretien, Bruxelles 1979, p. 369.

свои пределы. Нарушаются грани, отделяющие одно искусство от другого и искусство вообще от того, что не есть уже искусство, что выше или ниже его. Никогда еще так остро не стояла проблема отношения искусства и жизни, творчества и бытия, никогда еще не было такой жажды перейти от творчества произведений искусства к творчеству самой жизни, новой жизни.¹⁰

All'incapacità di raggiungere l'antica perfezione si accompagna la ribellione contro la vecchia cultura, ridotta a pura citazione di modelli passati ormai inviccinabili, a vuota erudizione o, ancora, a un eclettismo privo di potenza espressiva.

La critica all'erudizione si manifesta attraverso l'immagine dello scaffale di libri. L'erudito, il bibliofilo, diventa il simbolo di una cultura "marcescente", priva di vita e di contatto con il mondo reale, dalla quale occorre necessariamente distaccarsi. Alla stessa stregua del Faust di Goethe, l'uomo moderno deve fare i conti con il peso polveroso di un sapere tanto soffocante, quanto incapace di interpretare la realtà:

E non è forse polvere quella che mi opprime dai cento scaffali di questa alta parete? O il ciarpame che con le sue multiformi, inutili cose mi soffoca in questo mondo di tarme? Qui dovrei trovare quello che mi manca? E leggere forse in mille libri che ovunque è per gli uomini tormento e che ve n'è stato qua o là uno felice?¹¹

La consapevolezza che la "malattia storica", già denunciata da Nietzsche, abbia trasformato l'uomo in un'enciclopedia ambulante, facendogli perdere il contatto con la propria interiorità e rendendolo semplice mediatore di una cultura puramente riproduttiva, assume nel dibattito russo un particolare vigore. Lo stesso Kržižanovskij nel saggio *Filosofema o teatro* (1923) propone una descrizione dell'individuo contemporaneo per molti versi vicina alla visione nietzscheana:

Современный человек начинается в восприятии; в нем же он и закончен. Он если и реагирует, то не вовне, а вовнутрь; по природе он историк, а не герой. Историю делающий; зритель, а не актер;

¹⁰ N. BERDIAEV, *Kržižis iskusstva*, Interprint, Moskva 1990 (riproduzione dell'edizione Leman i Sacharov del 1918), p. 3. Il testo è conformato all'ortografia corrente.

¹¹ J.W. GOETHE, *Faust e Urfaust*, a cura di G.V. Amoretti, Feltrinelli, Milano 2000, p. 35.

накапливатель души, а не ее щедрый расточитель. Действительность его, не питаемая действиями, все нищает и бесцветится. Человек-зритель боится поступка: в каждом поступке — уступка себя; умаляющийся от дня к дню человек скуп на самого себя и оттого делается все меньше и меньше (IV, 84).

L'immagine dello scaffale è legata ad un concetto storicistico della cultura: i libri stessi sono considerati in quanto "prodotto storico", collocati nell'"immaginario scaffale" del tempo. Gli scaffali, oggetto di venerazione filologica, così come i libri in essi contenuti, non servono più, perché legano l'uomo ad un mondo che è terminato.

Nel suo *Apokalipsis našego vremeni* (1918) Rozanov cala il momento del definitivo tramonto della vecchia cultura polverosa all'interno di uno sconvolgimento globale che investe contemporaneamente il mondo politico e la sfera culturale e religiosa. In un breve capitolo dell'opera, *Nadavilo škafof*, lo scrittore si sofferma su quella che è per lui la condizione dell'individuo contemporaneo. Lo scaffale — che in questa circostanza custodisce i monumenti della cultura cristiana — diventa una minaccia che soffoca l'uomo con il suo peso:

Нельзя иначе, как отодвинув шкаф, спасти или, вернее, избавиться от непомерной вечной муки целую народность, 5 — 8 — 10 миллионов людей, сколько — не знаем: но ведь даже *и одного человека задавить — страшно*. И вот он хочет дышать и не может дышать. "Больно", "больно", "больно". Но между тем кто же отодвинет этот шкаф? Нет маленькой коротенькой строчки "из истории христианства", которая не увеличивала бы тяжести давления.¹²

Nel racconto *Katastrofa* (1919-1922) Kržižanovskij riprende l'immagine dello scaffale di Rozanov per descrivere l'impatto che ebbe la rivoluzione filosofica kantiana sul mondo di fine Settecento, un mondo in cui sono facilmente riconoscibili gli stessi segni del radicale rivolgimento d'inizio Novecento. In questo caso lo scaffale non si rovescia sull'uomo, ma barcolla, lasciando cadere i libri:

¹² V. ROZANOV, *Apokalipsis našego vremeni*, in ID., *Opavšie list'ja*, Sovremennik, Moskva 1992, pp. 528-529.

[...] книжный шкаф из квартиры Мудреца, потеряв одну из своих толстых точёных ножек, тащился, прихрамывая на трёх ногах, поминутно роняя вгрядь то ту, то другую из расшелестевшихся всеми своими страницами книг (I, 126).

È in questo contesto di frattura culturale che si sviluppa la prosa di Kržižanovskij. I suoi eroi sono quasi sempre intellettuali e scrittori immersi in uno spazio e in un tempo deformati e ostili all'uomo, dove i libri costituiscono un rifugio contro l'indecifrabilità dell'esistenza e, al tempo stesso, una condanna all'estraneità dalla vita. Sono individui che per lo più percepiscono la propria impotenza non solo conoscitiva, ma anche esistenziale, e anelano a superare il proprio isolamento, a ricongiungersi con quella realtà che sentono a sé preclusa. Una frattura invalicabile li separa tanto da un passato irrimediabilmente perduto, quanto da un futuro estraneo, nel quale non sembra esserci posto per loro. Segnati da un forte sradicamento temporale, essi si rivelano "inattuali" in senso assoluto: il lineare andamento cronologico sembra spezzarsi privando l'io della possibilità di esistere nel tempo e nello spazio.¹³

Avtobiografija trupa: *i libri, gli occhiali, il cadavere*

All'interno dell'opera di Kržižanovskij, la rappresentazione della crisi della cultura trova un esempio emblematico nel racconto *Avtobiografija trupa* (1925), dove vengono narrate le vicende di un giovane di provincia che, trasferitosi a Mosca e presa una stanza in affitto, riceve una busta contenente una sorta di autobiografia del precedente inquilino, suicidatosi qualche giorno prima. Nell'autobiografia viene descritta la parabola esistenziale di un intellettuale che, passando attraverso i cataclismi della storia novecentesca – la rivoluzione del 1905, la Prima guerra mondiale e le rivoluzioni del 1917 – vive un graduale percorso di erosione dell'“io” che infine lo porta alla morte.¹⁴ Un percorso, quindi, di annientamento caratterizzato da una progressiva privazione spazio-temporale.¹⁵

¹³ Perel'muter definisce i personaggi di Kržižanovskij degli *alter ego* dell'autore, che come il Gulliver di Swift si trovano in contrasto con le dimensioni del mondo che li circonda (cfr. V. PEREL'MUTER, *Posle katastrofy*, in S. KRŽIŽANOVSKIJ, *Sobranie sočinenij*, I, cit., pp. 7-8).

¹⁴ Cfr. G. MARKOV, *Prostranstvo ličnosti v novelle S. Kržižanovskogo "Avtobiografija trupa"*, in *Kržižanovskij I*, pred. redkol. F.P. FEDOROV, "Saule", Daugapils 2003, pp. 193-206. Del

Dapprima il protagonista-autore del manoscritto sviluppa una sorta d'ipertrofia dell'io che, grazie all'erudizione morta, allo "scaffale di libri", giunge a isolarlo totalmente dal resto del mondo:

– Пространство, – рассуждал я еще в годы самой ранней юности, – нелепо огромно и расплзлось своими орбитами, звездами и разомкнутостью парабол в беспредельность. Но если вобрать его в цифры и смыслы – оно с удобством умещается на двух-трех книжных полках. Я давно уже предпочитал узкие книжные поля однообразным верстам земных полей; книжный корешок всегда казался мне умнее путаных рацей о каких-то "корнях вещей"; самое нагромождение этих вещей, окружавших глаз, казалось мне куда грубее и неосмысленнее тонких и мудрых сцеплений из букв и знаков, запрятанных в книги. Пусть книжные строки и отняли у меня половину зрения (55 %), я не сержусь на строки: они слишком хорошо умели быть покорными и мертвыми. Только они, эти молчаливые черные значки, и освобождали меня – пусть ненадолго, но освобождали от власти назойливых, вялых и сонных скук (II, 516-517).

A testimoniare l'orientamento del protagonista verso la cultura erudita del passato non sono solo le letture (il *Rerum Moscoviticorum Commentarii* di Herberstein, il *Dizionario filosofico* di Gogockij), e le sue ricerche (*Sulla lettera "T" nelle lingue turche*, *La crisi dell'assiomatico*, *La filologia dell'io*), ma anche le espressioni latine utilizzate nel manoscritto.

L'indizio più emblematico del carattere intellettuale del protagonista sono però gli occhiali: la visione mediata attraverso le lenti indica l'incapacità dell'uomo di entrare in contatto con la vita, di vedere al di là del mondo delle idee e dei concetti: in definitiva, d'incidere sulla realtà. Dopo un'iniziale presentazione al lettore, il protagonista-autore narra la sua storia, partendo dalla constatazione della propria miopia:

racconto di Kržižanovskij l'autore mette in evidenza la rappresentazione in termini spaziali del rapporto tra gli intellettuali e la rivoluzione.

¹⁵ V. Toporov ha individuato nel racconto *Avtobiografija trupa* una rappresentazione esemplare della categoria del «minus»-prostranstvo, ovvero dello spazio paradossale della non-esistenza e del vuoto che, secondo lo studioso, costituisce uno dei cardini della poetica di Kržižanovskij (Cfr. V. TOPOROV, «Minus»-prostranstvo Sigizmundu Kržižanovskogo, in ID., *Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovanija v oblasti mifopoetičeskogo. Izbrannoe*, Progress, Moskva 1995, pp. 476-574).

Давно ношу поверх зрачков стекла. Приходится из года в год повышать диоптрии: сейчас у меня 8,5. Это значит 55% солнца для меня нет. Стоит втолкнуть мои двояковогнутые овалы в футляр – и пространство, будто и его бросили в темный и тесный футляр, вдруг укорачивается и мутнеет. Вокруг глаз серые ползущие пятна, муть и длинные нити круглых прозрачных точек. Иногда, когда протираю замшей мои чуть пропылавшиеся стекла, курьезное чувство: а вдруг с пылинами, осевшими на их стеклистые вгибы, и все пространство – было и нет: как налечь (II, 513).

Nel corso del racconto gli occhiali impediscono al protagonista persino di vivere un'esperienza amorosa:

Однажды мы остались вдвоем; я коснулся кистей ее рук; кисти ответили легким пожатием. Губы наши приблизились друг к другу – и в этот-то миг и приключилась нелепица: неловким движением я задел стеклами о стекла: сцепившись машинками, они скользнули вниз и с тонким, острым звоном упали на ковер. Я нагнулся: поднять. В руках у меня было два странных стеклянных существа, крепко сцепившихся своими металлическими кривыми ножками в одно отвратительное четырехглазое существо. Дрожащие блики, прыгая со стекла на стекло, сладострастно вибрировали внутри овалов. Я рванул их прочь друг от друга: с тонким звоном спарившиеся стекла расцепились (II, 514).

L'amore mancato segna l'inizio di quella frattura esistenziale che porterà il protagonista alla morte. Lo suggerisce la sensazione di essere inciampato su un cadavere che il protagonista prova fuggendo dall'amante: «Через минуту я спускался вниз по лестнице. И у меня было ощущение, как если бы я в темноте наткнулся на труп» (II, 514).

In seguito, sono ancora gli occhiali ad impedire all'autore del manoscritto di arruolarsi nell'esercito per partecipare alla Prima guerra mondiale e, nel finale, l'epiteto *окая* rivoltogli da alcuni passanti suona come una definitiva condanna. Diversamente da quanto accade in *Konarmija* di Babel', dove l'occhialuto Ljutov cerca di superare la distanza che lo divide dalla vitalità dei cosacchi, in *Avtobiografija trupa* il percorso è irrevocabilmente segnato: il distacco dalla vita è insanabile.

Rifugiandosi nel mondo dei libri, il protagonista apre le porte ad una sorta di corrosione dell'identità, un processo doloroso che lo conduce sulla via della non esistenza:

[...] с довольно ранних лет меня стал посещать один странный примысл: 0,6 человека. Возник примысл так: как-то, чуть ли не в отрочестве, роаясь в учебнике географии, я наткнулся на строку: “В северной полосе страны на одну квадратную версту пространства – 0,6 человека”. И глаз точно занозило строкой. Зажмурил веки и вижу: ровное, за горизонт уползающее белое поле; поле расчерчено на прямоуголье верстовые квадраты. Сверху вялые, ленивые хлопья снега. И на каждом квадрате у скрещения диагоналей оно: сутулое, скудное телом и низко склоненное над нищей обмерзлой землей – 0,6 человека. Именно так: 0,6. Не просто половина, не получеловек, нет. К “просто” тут припутывалась еще какая-то мелкая, десимметрирующая дробность. В неполноту – как это ни противоречиво – вкрадывался какой-то излишек, какое-то “сверх”.

Пробовал прогнать образ. Нет – цепок. И вдруг одно из полусуществ, которое я ясно видел с ближайшего к глазу квадрата, стало медленно поворачиваться ко мне. Я пробовал отвести глаза и не мог: будто срослись с пустыми мертвыми глазами 0,6.

И нигде ни травинки, ни хотя бы обмерзлого камня, пятнышка; бездуновенен воздух, и сверху вялые рыхло-спадающие снежные хлопья.

С тех пор 0,6 человека повелось ходить ко мне в дни пустот. В мои черные промежутки. Это был не призрак, видение, сонная греза. Нет, – просто так: примысл (II, 518-519).

L'identità si scinde e compare lo 0,6, una sorta di “doppio”, un'immagine riflessa allo specchio, che rivela al personaggio la propria inconsistenza esistenziale. Un ulteriore affievolimento dell'identità viene causato dalla guerra:

Город, в котором я жил, был попеременно под тринадцатью властями. Придут. Уйдут. Возвратятся. И снова. И каждая власть ввозила: пушки и штемпельные приборы.

Тут-то и приключилось: однажды в канун смены властей во время очередного пересмотра вороха старых и новых удостоверений личности я обнаружил пропажу: Личности.

Удостоверений – кипа. Личность затерялась. Ни экземпляра. [...]

Зарубцевавшийся было процесс возобновился: каверны в “я” опять стали шириться. От штемпеля до штемпеля чувство себя никло: я – и я – полу-я, еле-я, чуть-чуть-я – стояло.

Чувство, испытанное тогдашним мною над кипой своих испитемпелеванных имен, не было чувством отчаяния или скорби. Нет: скорее это была особливая желчевая радость. “Вот лежит оно, – думалось мне, – мое стылое и мертвое имя. Было живо – а вот теперь, глядь, все в синих трупных штемпельных пятнах. Пусть” (II, 524-525).

Infine, con lo scoppio e la vittoria della rivoluzione, il protagonista decide di non protrarre oltre la propria esistenza di cadavere:

Да: революция, как я ее мыслю, это не междоусобие красных с белыми, зеленых с красными, не поход Востока против Запада, класса против класса, а просто борьба за планету Жизни со Смертью. Или – или.

Когда революция начала одолевать, конечно, в нее полезли и трупы: все эти “и я”, “полу-я”, “еле я”, “чуть-чуть я”. И особенно открытая мною трупная разновидность: “мне”. Они предлагали опыты, стажы, знания, пассивность, сочувствие и лояльность. Одного лишь им не из чего было предложить: жизни. А на жизнь-то и был главный спрос. Понемногу выяснилось, что и вне кладбищ есть достаточно места для трупов. Революция умела “использовать” и их. [...]

Жаль мне всех этих “и я” и “еле я”, все еще цепляющихся за свое полубытие: трудно и кропотливо им жить: нет в да вклинилось; лево в право въехало; и у жизни их верх проломан, так низом прикрылась. И ведь все равно: всех их, как ни тансь, как старые консервные коробки, проржавевшие и лежалые, выволокут и вскроют. Нет, уж лучше самому под синюю крышку в белой кайме (II, 536; 537-538).

Come si desume dal passo citato, a trovarsi nella condizione di morto “vivente” non è solo il protagonista, ma un’intera generazione d’intellettuali, di cui egli sembra essere l’emblema. Del resto l’immagine del cadavere “vivente” non è un’invenzione di Kržižanovskij, ma costituisce un *topos* alquanto diffuso fra gli scrittori degli inizi del XX secolo.¹⁶ Belyj lo aveva già usato nel 1909 per definire l’arte contemporanea:

¹⁶ Il *topos* letterario del “cadavere vivente” non è solo legato alla condizione dell’intellettuale, ma può assumere significati diversi, come nel celebre dramma di Lev Tolstoj *Živoj trup*, dove viene utilizzato per rappresentare il conflitto tra individuo e società.

Современное искусство обращено к будущему, но это будущее в нас таится; мы подслушиваем в себе трепет нового человека; и мы – мертвецы, разлагающие старую жизнь, но мы же – еще не рожденные к новой жизни: наша душа чревата будущим; вырождение и возрождение в ней борются.¹⁷

Nel corso degli anni Venti il tema del cadavere “vivente”, assume una connotazione più specifica, giungendo a rappresentare la rottura della continuità cronologica operata dalla rivoluzione.¹⁸ I cadaveri rappresentano coloro che sono sopravvissuti alla propria epoca, coloro che, come il protagonista di *Autobiografija trupa*, hanno fallito il proprio incontro con la vita:

И тотчас же я увидел ее: это была девочка трех-четырёх лет. Она шла по аллее навстречу мне. И как будто одна. Ещё не окрепшие ножки, чуть покачиваясь и расплываясь на склизкой глине, упрямо, шаг за шагом, брали пространство. Под белой вязаной шапочкой белел тонкий и будто знакомый овал. Тихие точки ветра шевелили ей золотистые пряди волос и концы алой ленты, стягивавшей их. Когда маленькая дошагала до пустого края моей скамьи, я сказал:

– Жизнь.

И девочка поняла, что это позвали ее. Став среди крестов, распластавших белые мертвые руки над нею, она подняла на меня глаза и улыбнулась. Я увидел: зрачки маленькой были странно расширены внутри тонких голубых ободков.

За поворотом аллеи слышались чьи-то торопливые шаги. Женский голос звал ребенка. Но не тем, не моим именем. Я быстро поднялся и пошел в противоположную сторону, частя и частя шаги (II, 534).

Il cadavere “vivente” compare anche in altri racconti di Kržižanovskij, come *Trinadcataja kategorija rassudka* (1927), dove un becchino racconta le proprie avventure con un morto insepolto. Il becchino gira per la città

¹⁷ A. BELYJ, *Literaturnyj dnevnik*, in ID., *Kritika. Estetika. Teorija simbolizma*, 2 voll., I, Iskustvo, Moskva 1994, p. 222.

¹⁸ Sul tema della morte nella letteratura degli anni Venti e Trenta del XX secolo cfr. V. MIL'DON, *Trinadcataja kategorija rassudka (iz nabljudenija nad obrazami smerti v russkoj literature 20-30-ch godov XX veka)*, «Voprosy literatury», 3 (1997), pp. 128-140, dove, tra gli esempi proposti, oltre al racconto *Trinadcataja kategorija rassudka*, vengono presi in considerazione anche *Čudak* e *Autobiografija trupa*.

con il morto in cerca di un permesso per seppellirlo, finché lo perde di vista. Il cadavere, lasciato a se stesso, se ne va sospinto dalla folla, nel traffico cittadino:

И тут хлынуло народом, расцепило нас – его в одну сторону, меня в другую, – и вижу: плывет мой незакопа, как вот пузырь по канавке, несет его людем людящимся все дале и дале. Снял я картуз и перекрестился: царствие небесное, аминь.

И сколько раз потом ни случалось в город навеститься, кого ни встречу, смотрю: уж не безмогиальный ли мой? Только не довелось в другажды, не свело судьбой. Ну а вам, часом, не попадалось? (III, 287)

Il tema del cadavere “vivente” è intrinsecamente legato a quello della “morte dell’anima”, diffuso nella tradizione religiosa cristiana e consacrato letterariamente nelle *Mėrtvyje duši* di Gogol’, delle quali in *Avtobiografija trupa* si colgono echi evidenti.¹⁹ Ma se nel poema gogoliano «la tematica della “morte (*mertvennost’*) dell’anima” si costruisce su categorie – dell’“anima”, della “morte”, e della “vita” – dotate di differenti gradazioni e sfumature, che consentono il dispiegarsi di un fantasmagorico gioco di relazioni fra personaggi più o meno “vivi” e/o “morti”»,²⁰ nel racconto di Kržižanovskij si assiste ad un unico graduale percorso di «svuotamento dell’anima» (*psichorreja*), come lo definisce lo stesso protagonista:

И всякий раз мне ясно было слышимо, как в пустоту, с тонким и острым звоном, капая за каплей, – душа. Капли были мерны и звонки, и был в них все тот же знакомый стеклистый звук. Может быть, это была псевдогаллюцинация, не знаю: мне все равно. Но тогда я назвал этот феномен особым словом: психоррея. Что значит – истечение души (II, 518).

Sia in Gogol’ che in Kržižanovskij avviene una sorta di giro di valzer tra i vivi “morti” e i morti “vivi”, ma in Kržižanovskij l’*aurora mediocritas*

¹⁹ Sui riferimenti a Gogol’ nella prosa di Kržižanovskij cfr. I. DELEKTORSKAJA, *Gogolevskie motivy v tvorčestve Sigizmunda Kržižanovskogo*, in *N. V. Gogol’ i mirovaja kul’tura*, Vtoroje gogolevskie čtenija, Knižnyj dom “Universitet”, Moskva 2003, pp. 122-128. L’autrice prende in considerazione le opere *Štempel’: Moskva*, *Vozvrāščenje Mjunchgauzena* e *Čužaja tema*.

²⁰ C. DE LOTTO, *La morte del procuratore. Riflessione sulla morte nel poema gogoliano*, in *Nei territori della slavistica italiana. Percorsi e intersezioni. Scritti per Danilo Cavaion*, a cura di C. DE LOTTO e A. MINGATI, Unipress, Padova 2006, p. 102.

gogoliana, soddisfatta di sé e autosufficiente, cede il posto alla riflessione tormentata, anche se ugualmente autoreferenziale, dell'intellettuale russo di inizio Novecento. Al contrario dei personaggi gogoliani, il protagonista di *Avtobiografija trupa* si guarda morire gradualmente, e il suo percorso di dissoluzione viene scandito dal movimento estraneo – ma al tempo stesso fatale per la natura illusoria dell'“io” – della storia. Se, quindi, in Gogol' il tema della morte sembra avere una dimensione prevalentemente spaziale, visibilmente condensata nella catena dei personaggi “infernali” visitati da Čičikov nel corso del suo viaggio, nel racconto di Kržižanovskij la coordinata spaziale si combina con richiami incessanti – anche se per lo più allusivi – a quella temporale, che non solo scandisce il processo di dissoluzione dell'identità, ma in una qualche misura ne è anche partecipe.

In *Avtobiografija trupa* il processo di disfacimento sembra trovare compimento nel suicidio finale. In realtà, paradossalmente, il protagonista instaura da morto, attraverso il manoscritto, quel contatto con la vita che non era riuscito ad instaurare in vita: la sue vicende penetrano nella mente di Štamm, il lettore. La parola diventa lo specchio rovesciato dell'esistenza stessa e ad essa si contrappone polarmente: se infatti la vita del protagonista termina con il suicidio e l'annullamento dell'io, la sua autobiografia di “cadavere” termina con il raggiungimento dell'esistenza, quindi con la vita. Il titolo, che raccoglie gli spunti ossimorici del poema gogoliano,²¹ rinvia all'inesauribile dualismo che caratterizza la condizione di crisi dell'uomo moderno e, contemporaneamente, allude al destino universale dello scrittore: un novello Amleto sospeso tra *byt'* e *ne byt'*, tra parola e silenzio, destinato suo malgrado a fungere da ponte tra due universi – quello della vita e quello della letteratura – tenacemente contrapposti.

Al pari del protagonista di *Avtobiografija trupa* (nel quale non a caso la critica ha riconosciuto tratti autobiografici)²², Sigizmund Dominikovič può in definitiva essere considerato uno “scrittore della crisi”, naufrago della storia e dello spazio, e la sua inattualità, come si è già osservato, se da un lato si propone come una dimensione umanamente e artisticamente subita, dall'altro si rivela come un elemento lucidamente sfruttato per farsi interprete della frattura temporale vissuta dalla cultura russa nel primo Novecento.

²¹ Cfr. DE LOTTO, *La morte del procuratore. Riflessione sulla morte nel poema gogoliano*, cit., p. 94.

²² Cfr. le note di Perel'muter al racconto (S. KRŽIŽANOVSKIJ, *Sobranie sočinenij*, II, cit., p. 687).

LUANA CAPPELLOTTO CAPIOTTO

I TEMPI DI ZAMJATIN

1. *La quarta dimensione*

L'arte e il modo in cui in essa è rappresentata la realtà sono secondo Zamjatin indissolubilmente legati al tempo, inteso sia come componente che dà luogo al susseguirsi degli eventi sia come spirito dell'epoca. Nel saggio *O sintetizme* (Il sintetismo) lo scrittore afferma che nell'arte di ogni tempo è riflessa la velocità dell'epoca stessa. Quella contemporanea scorre veloce: tutto è visto come se ci trovassimo dietro il finestrino di un'auto in movimento, il mondo circostante diventa un insieme di linee e figure geometriche che attraversano fulminee il nostro campo visivo.¹

In *Noi* Zamjatin rappresenta la realtà in questo modo, non la descrive "dal vero" ma la scompone e la riassume in forme astratte ed essenziali. Il lettore ha l'impressione di trovarsi in un mondo di vetrate e parallelepipedi dove tutto è lineare e nulla è fuori posto. Anche i personaggi sono stilizzati: Zamjatin infatti li caratterizza attraverso pochi tratti. Accostando il metodo dello scrittore russo a quello dei pittori cubisti, D. Mirskij afferma che «in specie i personaggi tendono a identificarsi con le forme che l'autore attribuisce loro».² Si può condividere anche l'affermazione dello studioso croato Aleksandar Flaker, in base alla quale in *Noi* si è realizzata «la geometrizzazione della visione del futuro dell'autore».³

La "geometricità" di *Noi* non è statica: in questo romanzo, dove ogni forma è disposta con estrema precisione, è sempre presente la quarta di-

¹ E. ZAMJATIN, *O sintetizme*, in ID., *Sočinenija*, 4 voll., IV, A. Neimanis Buchvertrieb und Verlag, München 1988, p. 288.

² Cit. in A. NIERO, *Postfazione. Meglio mostrare che raccontare: l'immagine al potere*, in E. ZAMJATIN, *Racconti inglesi*, a cura di A. Niero, trad. it. di A. Niero e S. Pescatori, Voland, Roma 1999, p. 122.

³ A. FLAKER, *L'"eresia" di Zamjatin*, in *Storia della civiltà letteraria russa*, diretta da M. COLUCCI e R. PICCHIO, 2 voll., II, Utet, Torino 1997, p. 272.

mensione, il tempo. È appunto l'elemento tempo a dare dinamicità all'opera, a dare un ritmo alla sua prosa. Il tempo dell'intreccio, quello della Storia e quello "fantastico" dell'antiutopia si intersecano dando vita alla struttura del romanzo.

2. *Il tempo del racconto*

In tutto il romanzo *Noi* si alternano due diversi tipi di tempo, corrispondenti a due opposti stati d'animo del protagonista: il tempo lineare, perfettamente prevedibile, e il tempo "oscillante", imprevedibile.

Quando D-503 è sereno la sua percezione del tempo è in perfetta sintonia con le direttive dello Stato Unico, egli svolge felicemente le attività stabilite dalla Tavola delle Ore e celebra le ferree regole che lui e i suoi concittadini devono quotidianamente osservare. Le annotazioni nel diario sono precise, viene quasi sempre indicata l'ora esatta in cui si compiono le azioni, il tempo è scandito in modo quasi ossessivo.

Questa "monotonia temporale" a un certo punto si rompe. La percezione del tempo del protagonista cambia dopo l'incontro con una donna, I-330. Le indicazioni precise delle ore e dei minuti sono sostituite da riferimenti sempre più vaghi. Nella narrazione, a un andamento lento segue un ritmo vorticoso, in cui la dimensione temporale si fa più labile per lasciar spazio al fluire delle emozioni del protagonista. Sono presenti quelle che Šklovskij definisce «strutture a gradini»: ⁴ peripezie e ripetizioni rallentano l'intreccio rendendo a volte difficile al lettore la ricostruzione della fabula.

Zamjatin ricorre anche a numerose analessi per far percepire al lettore lo stato di confusione in cui si trova il protagonista. È una analessi la stessa narrazione in forma diaristica: il protagonista, infatti, pur rivolgendosi al lettore utilizzando il presente come tempo verbale, racconta la propria storia attraverso la rievocazione di un passato più o meno recente. Le associazioni di idee gli consentono di spostare improvvisamente la narrazione da un passato recente a un passato più remoto. Il tempo della quotidianità dello Stato Unico e il "tempo dell'emozione", del rapporto con I-330, si alternano nel corso di tutto il romanzo.

⁴ Cfr. V. ŠKLOVSKIJ, *Teoria della prosa*, con una prefazione inedita dell'autore e un saggio di J. Mukařovský, trad. it. di C. De Michelis e R. Oliva, Einaudi, 1976, pp. 37-41.

M. Bachtin, nel suo saggio *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, ribadisce l'importanza di un tempo «evenziale»⁵ da contrapporre al «tempo ciclico dell'esistenza consueta e quotidiana». Il romanziere si serve del tempo della quotidianità «come di un tempo collaterale, che si intreccia con altre serie temporali, non cicliche o è interrotto da esse, e spesso fa da sfondo contrastante alle serie temporali evenziali e energetiche». Secondo Bachtin, oltre al tempo evenziale, anche i cronotopi svolgono una funzione fondamentale all'interno dell'organizzazione dell'intreccio di un romanzo. Essi forniscono «il terreno essenziale per la raffigurazione degli eventi. E questo proprio grazie alla particolare condensazione dei connotati del tempo – del tempo della vita umana e del tempo storico – in determinate parti di spazio».⁶

In *Noi* il cronotopo dell'incontro tra D-503 e I-330 è l'evento che interrompe la serie temporale ciclica e monotona della vita secondo le leggi dello Stato Unico per introdurre un nuovo tempo imprevedibile che determinerà l'intero svolgimento dell'intreccio. La contrapposizione tra questi due tipi di tempo riflette il pensiero di Zamjatin sull'opposizione tra entropia (staticità) ed energia, tra finito e infinito, espresse dallo scrittore nel famoso saggio *O literature, revoljucii, entropii* (La letteratura, la rivoluzione, l'entropia) del 1923.

Il finale di *Noi* è un “finale aperto”: O-90, la donna innamorata di D-503, fugge al di là del Muro Verde con il figlio che porta in grembo mentre tutti i cittadini dello Stato Unico vengono sottoposti alla Grande Operazione voluta dal Benefattore per imporre loro la felicità. È la vittoria dell'energia sull'entropia, della libertà e del continuo rinnovamento sulla limitatezza, la stasi, il dogmatismo. Questa conclusione “non-conclusione” del romanzo riflette le concezioni di Zamjatin sulla vita e sulla vera letteratura che, secondo lo scrittore, sono parte di un continuo processo dialettico.⁷

⁵ Con il neologismo “evenziale” è stato reso in traduzione italiana il russo *sobytijnyj*, da *sobytie*, evento.

⁶ Cfr. M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, intr. di R. Platone, trad. it. di C. Strada Janovič, Einaudi, Torino 1979, pp. 395, 397.

⁷ *Noi* presenta numerose analogie con un'opera ad esso contemporanea: *R.U.R. (Rossum's Universal Robots)* (1920) del ceco Karel Čapek. Anche in *R.U.R.* il finale è aperto: Primus ed Helena, gli unici due *roboty* dotati di anima e in grado di riprodursi, riescono a fuggire in un luogo isolato dopo lo sterminio degli umani attuato dai *roboty* in rivolta. Nonostante la vittoria degli automi sul genere umano questo finale fa presagire al lettore un nuovo inizio in cui la coppia di fuggitivi, chiamati dal loro liberatore Adamo ed Eva, darà vita a un mondo nuovo dominato dall'amore. Anche in *R.U.R.* si riscontra l'opposizione entro-

3. *Il tempo futuro in cui è ambientato il racconto*

Rispetto all'epoca di Zamjatin le vicende narrate in *Noi* sono ambientate in un indefinito futuro. Il mondo antico è contrapposto dal protagonista all'evoluta civiltà dello Stato Unico. Tutti gli aspetti che caratterizzano la società del XX secolo appaiono inconcepibili all'autore delle note: «[...] alcuni storici dicono perfino che a quei tempi nelle strade per tutta la notte c'erano lampioni accesi e tutta la notte la gente camminava e passavano i veicoli. Io questo non posso concepirlo in nessun modo».⁸ Anche l'amore è stato organizzato matematicamente, ridotto al semplice esercizio di una funzione fisiologica.

Zamjatin in queste descrizioni ricorre all'ironia. La connotazione negativa che D-503 dà agli aspetti più naturali dell'esistenza umana svolge una funzione provocatoria nei confronti della realtà contemporanea allo scrittore, all'interno della quale si sta gradualmente affermando il potere bolscevico.

D-503 descrive le abitudini degli antichi dal punto di vista di un abitante di un altro mondo. Oltre all'ironia, lo scrittore utilizza quella che Šklovskij definisce tecnica dello «straniamento» (*ostranenie*).⁹

Il rapporto di D-503 con il passato cambia nel corso del romanzo: la netta distinzione tra passato negativo e presente felice a tratti si dissolve. Dopo l'incontro con I-330, D-503 intuisce che il passato è anche dentro di lui. Il tempo passato, prima rifiutato in nome del presente evoluto e

pia/energia, rappresentata soprattutto dai due diversi tipi di *roboty*: quelli con l'anima e quelli senza anima. Questa contrapposizione riflette le concezioni dello stesso Zamjatin in base alle quali anche le persone si possono dividere in due categorie: «*živye-živye*» e «*živye-mërtye*» (vive-vive e vive-morte) (E. ZAMJATIN, *O literature, revoljucii, entropii*, in ID., *Sočinenija*, IV, cit., p. 294). Le prime sbagliano e mettono tutto in discussione, le seconde invece agiscono come macchine e sono convinte di fare ogni cosa nel modo giusto. Gli automi di R.U.R. sono molto simili agli abitanti dello Stato Unico: in entrambi i casi è presente la contrapposizione tra chi è dotato e chi non è dotato di anima, inoltre in ambedue le opere la formazione di un'anima è considerata un fattore da eliminare, nei *roboty* è un difetto di fabbricazione mentre nello Stato Unico è una malattia. Anche in *Noi* saranno le persone dotate di anima a far presagire l'inizio di una nuova civiltà al di là dei confini dello Stato Unico. Sia in R.U.R. sia in *Noi* il tempo è considerato un elemento da scandire con estrema precisione: nel mondo di Zamjatin tutto è regolato dalla Tavola delle Ore mentre in quello di Čapek «nessuna cosa dà forza allo spirito come la precisione. [...] Quando vige l'orario, vigono le leggi umane, le leggi divine, le leggi dell'universo, vige tutto quello che occorre» (K. ČAPEK, *R.U.R. & L'affare Makropulos*, con una nota di A. M. Ripellino, trad. it. di G. Mariano, Einaudi, Torino 1971, p. 50).

⁸ E. ZAMJATIN, *Noi*, trad. it. di E. Lo Gatto, Feltrinelli, Milano 1963, p. 28.

⁹ V. ŠKLOVSKIJ, *Teoria della prosa*, cit., pp. 11-12.

perfetto, diviene ora “tempo dell’emozione”. Provando forti sentimenti, D-503 si sente vicino agli antichi. Il rapporto di D-503 con il passato non muta però in modo irreversibile. L’attrazione per il passato si alterna in lui alla volontà di essere interamente padrone di sé e del proprio futuro. Questa opposizione di sentimenti riconduce al conflitto tra entropia ed energia che è alla base della filosofia di Zamjatin.

Secondo Bachtin una «peculiarità del sentimento del tempo che ha esercitato un influsso enorme e decisivo sullo sviluppo delle forme e delle immagini letterarie» è data dall’«inversione storica».¹⁰ Il passato veniva identificato come una “età dell’oro”, un periodo di pace, giustizia e di totale armonia tra individuo e società. Il presente, e soprattutto il passato, sono arricchiti a danno del futuro. La forza e la certezza della realtà appartengono solo al presente e al passato mentre il futuro è incerto ed effimero, privo di concretezza. «L’inversione storica, nel senso esatto della parola, preferisce a questo futuro, dal punto di vista della realtà, il passato in quanto più ponderabile e consistente».¹¹

Anche in alcune parti del romanzo *Noi* ha luogo un’inversione storica. In un dialogo molto emozionante tra I-330 e D-503 la donna gli racconta dei Mefi, il popolo libero che si è salvato dallo sterminio attuato durante la Guerra dei Duecento Anni, rifugiandosi nelle foreste e vivendo tra gli alberi, gli uccelli, i fiori e il sole. In questa immagine il passato emerge come una “età dell’oro”, un’epoca mitica di totale libertà contrapposta all’opprimente presente, un’epoca il cui messaggio è portato dai Mefi alla contemporaneità.

La visione che D-503 ha del passato, tranne che nei momenti di avvicinamento e passione verso I-330, è differente da quella della donna. In questo caso ha luogo una “inversione dell’inversione storica”: il passato è un’epoca dominata dal caos e dall’incertezza mentre il presente celebra la stabilità e la perfezione. Il futuro non rappresenta un’incognita in quanto il tempo, secondo gli abitanti dello Stato Unico, è e deve essere perfettamente prevedibile. D-503 guarda al futuro con ottimismo nutrendo la convinzione che proprio nel futuro sarà completamente risolto il problema della felicità umana: nessuno più disporrà di ore personali, l’individuo sarà sgravato da una pesante incombenza, quella di dover decidere autonomamente come trascorrere il proprio tempo.

¹⁰ M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, cit., p. 294.

¹¹ *Ibidem*.

4. *Il tempo del romanzo e il tempo della storia*

Zamjatin ebbe la prima idea di un romanzo, che successivamente sarebbe diventato *Noi*, agli inizi della Rivoluzione. Ettore Lo Gatto, nel saggio *Osservazioni a proposito del romanzo Noi di Zamjatin*, riporta le parole dello scrittore che esprimono le sue sensazioni in quel difficile momento storico: «Per tre anni vivemmo chiusi in un proiettile d'acciaio, nella tenebra, nel pigia pigia, assordati dal fischio del proiettile che ci trascinava chissà dove». ¹² L'autore esprime il senso d'ansia avvertito nell'epoca contemporanea attraverso un'immagine di tempo che raffigura un lontano futuro. Il proiettile d'acciaio diventerà nel romanzo *l'Integrale*. È la realtà degli anni Venti a offrire a Zamjatin gli spunti per la rappresentazione del mondo di *Noi*.

Lo Stato Unico, fatto di linee, parallelepipedi, case trasparenti e di aerei che fungono da abituale mezzo di trasporto, ricorda i principi del costruttivismo, che proprio in quegli anni proponevano dei progetti utopici in base ai quali «la città geometrica doveva brulicare di finestre, pullulare di angoli, di intersezioni cubiste, di specchi che moltiplicassero prospettive, luci, segmenti». ¹³

Non è solo l'aspetto "urbanistico" del romanzo a essere legato alle tendenze in atto negli anni Venti: tutta l'opera, come afferma Vladimir Bondarenko nella postfazione all'edizione del 1986, nonostante l'ambientazione fantastica trasmette al lettore un senso di «*žutkaja real'nost'*» (spaventosa/orribile realtà). ¹⁴

Scopo del sistema comunista era la trasformazione della natura umana. L'"uomo nuovo" doveva essere una sorta di asceta totalmente dedito al lavoro e disposto a condividere ogni momento libero della propria giornata con la collettività. Questa tendenza, il cui apice si manifesterà con Stalin al potere, era già in atto nel periodo in cui Zamjatin scriveva il suo romanzo. In quell'epoca di sperimentazione il desiderio di chi occupava i vertici del potere era di regolare e organizzare ogni aspetto della vita umana. Tempi e orari di lavoro, riposo e refezione dovevano essere rigidamente disciplinati.

¹² E. LO GATTO, *Osservazioni a proposito del romanzo Noi di E. Zamjatin*, «Ricerche Slavistiche», 17-19 (1970-72), p. 341.

¹³ G.P. PIRETTO, *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Einaudi, Torino 2001, p. 20.

¹⁴ V. BONDARENKO, *Veka i desjatiletija*, in E. ZAMJATIN, *Sočinenija*, III, cit., p. 370.

Assieme alla proprietà privata dovevano sparire i sentimenti che l'avevano riguardata: possesso, territorialità, dipendenza, gelosia. Il tutto si riassume nel progetto *dom kommuna* (casa – comune), falansterio in cui nuovi uomini e donne “rossi” avrebbero convissuto idealmente in un'armonia basata sull'assoluta parità di diritti e doveri [...].¹⁵

Non ci sono molte differenze tra questi abitanti “rossi” dello Stato comunista e i cittadini dello Stato Unico, che vivono in case dai muri trasparenti per non nascondere nulla della propria vita.

Lo storico O. Figes nella *Tragedia di un popolo* ricorda che, secondo la «legenda», nel 1919 Lenin fece visita allo scienziato Pavlov «per cercare di sapere se il suo lavoro sui riflessi condizionati del cervello potesse aiutare i bolscevichi a controllare il comportamento umano». ¹⁶ Le teorie di Pavlov sui riflessi condizionati e su come l'ambiente con i suoi stimoli potesse modificare il cervello umano e animale ispirano a Zamjatin la scelta del Benefattore di effettuare la Grande Operazione: una lobotomia finalizzata ad estirpare agli abitanti dello Stato Unico la pericolosa capacità di immaginare, rendendoli così i perfetti abitanti di un paese felice.

La massa di uomini automi che in *Noi* si alza contemporaneamente al mattino e i cui tempi di lavoro sono rigorosamente scanditi dalla Tavola delle Ore ricorda il comportamento ideale secondo le teorie di Taylor. Quello di Taylor è l'unico nome di personaggio dell'antichità che compare nel romanzo. D-503 esprime un giudizio positivo sul suo operato: «Certo questo Taylor fu il più geniale degli antichi. È vero che egli non seppe ripensare la sua idea in modo da applicarla a tutta la vita, ad ogni passo, a tutte le ventiquattro ore [...]». ¹⁷

Proprio in quegli anni Lenin incoraggiò il culto del taylorismo che, attraverso le teorie dello *scientific management*, si proponeva di suddividere e automatizzare le lavorazioni nell'industria studiando i tempi e i movimenti degli operai. Uno dei compiti immediati del potere sovietico, afferma il *leader*, è quello di insegnare al popolo come lavorare. ¹⁸ Il partito si avvale di quei principi del taylorismo che i suoi esponenti consideravano più progressisti per elaborare la *techničeskoe normirovanie truda* (rego-

¹⁵ G.P. PIRETTO, *Il radioso avvenire*, cit., p. 21.

¹⁶ O. FIGES, *La tragedia di un popolo. La rivoluzione russa 1891-1924*, Il Corbaccio, Milano 1997, p. 880.

¹⁷ E. ZAMJATIN, *Noi*, cit., p. 39.

¹⁸ Cfr. V. LENIN, *I compiti immediati del potere sovietico*, in ID., *Opere scelte*, Editori Riuniti, Roma 1968, p. 1104.

lamentazione tecnica del lavoro). Attuata nel corso di tutto il periodo sovietico, la regolamentazione tecnica era finalizzata ad aumentare la produttività negli ambienti di lavoro. Un suo aspetto molto importante riguardava l'uso del tempo: l'attività dell'operaio doveva essere suddivisa in componenti (costituite dal singolo movimento del lavoratore o dalle sue azioni) la cui durata era cronometrata. Scopo del cronometraggio era di stabilire delle regole che consentissero di fare un uso produttivo del tempo riducendo al minimo i momenti di inattività dell'operaio¹⁹ (ricordiamo che la scansione ossessiva del tempo è una costante anche nello Stato Unico).

L'ingegnere e poeta bolscevico A. Gastev estremizzò i principi del taylorismo compiendo degli esperimenti allo scopo di addestrare gli operai fino al punto di farli agire come macchine. Queste brevi descrizioni che O. Figes fornisce delle teorie di Gastev fanno venire in mente gli abitanti dello Stato Unico di Zamjatin, i quali si muovono continuamente all'unisono:

Centinaia di allievi vestiti in modo assolutamente identico raggiungevano incolonnati e a passo di marcia il proprio banco di lavoro, dove dei ronzii provenienti dalle macchine impartivano loro gli ordini. L'uso corretto del martello veniva insegnato agli operai tenendo l'attrezzo attaccato a una macchina che lo manovrava in modo che dopo una mezz'oretta l'operaio ne avesse interiorizzato e assunto il ritmo. [...] Per sua stessa ammissione, scopo di Gastev era di trasformare l'operaio in una sorta di "robot umano" [...]. Gastev aspirava ai fasti di un mondo nuovo in cui le "persone" fossero sostituite da "unità proletarie" talmente prive di personalità da non aver neppure bisogno di un nome.²⁰

Esisteva anche

una Lega del Tempo che, all'epoca in cui Zamjatin scriveva *Noi*, contava 25.000 iscritti in ben 800 sezioni, i quali tenevano una "cronocarta" sulla quale registravano in che modo impiegavano ogni minuto della propria giornata ("ore 7.00: alzato; ore 7.01: andato in bagno") in modo da fare un uso assolutamente efficiente del tempo.²¹

¹⁹ *Bol'saja Sovetskaja Enciklopedija*, 51 voll., XLII, a cura di A.A. ŽDANOV, Moskva 1956, pp. 396-397.

²⁰ O. FIGES, *La tragedia di un popolo*, cit., p. 894.

²¹ *Ivi*, p. 895.

Quella di Zamjatin non è una pura utopia negativa. Il tempo “fantastico” dell’antiutopia è fortemente legato al tempo storico in cui l’autore vive.

Nello Stato Unico è disciplinata anche la pratica del sesso. L’incontro con una persona di sesso opposto può avvenire unicamente nei cosiddetti «giorni sessuali»²² e deve essere autorizzato a seguito della presentazione di un talloncino rosa all’Ufficio dei Guardiani.

Nell’assenza del concetto di famiglia all’interno dello Stato Unico e nella possibilità per uomini e donne di praticare il sesso in assoluta indipendenza dal matrimonio si può cogliere un riferimento alle teorie sulla liberalizzazione sessuale di cui negli anni Venti la principale portavoce era Aleksandra Kollontaj. L’ideale borghese di «amore totale ed esclusivo tra gli sposi»²³ non può corrispondere agli interessi della classe operaia, che promuovono «l’amore da compagni».²⁴ Nella nuova società proletaria i rapporti d’amore devono essere liberi, estranei al vincolo del matrimonio, guidati dai principi di uguaglianza reciproca tra uomini e donne.²⁵

Lo Stato si assumerà l’onere dell’educazione dei figli attraverso asili, istituti e centri specializzati. La donna, non più oppressa dal giogo del lavoro domestico, sarà così in grado di esercitare un ruolo attivo nella società e nella rivoluzione.²⁶ «Ma, pur proclamando i diritti di Eros alato (l’amore), l’ideologia della classe operaia subordina l’amore reciproco tra i membri della collettività ad un sentimento più imperioso: l’amore – dovere verso la collettività stessa».²⁷

Nell’utopia negativa di Zamjatin queste idee sono portate al parossismo: anche nello Stato Unico non esiste il matrimonio e c’è assoluta parità tra uomini e donne ma i sentimenti e il concetto di amore (sia di coppia sia materno), a differenza di quanto espresso dalla Kollontaj, sono totalmente estranei alla vita dei suoi cittadini. L’individuo identifica la felicità e la piena realizzazione dei propri desideri in una cieca dedizione alla collettività senza avvertire la necessità di provare amore verso i suoi membri. Il concetto di famiglia inoltre è totalmente inesistente, l’educazione dei figli non è affidata ai genitori.

²² E. ZAMJATIN, *Noi*, cit., p. 33.

²³ A. KOLLONTAJ, *Largo all’Eros alato!*, a cura di L. Cavallaro, trad. it. di C. Fracassi, Il melangolo, Genova 2008, p. 60.

²⁴ *Ivi*, p. 62.

²⁵ Cfr. *ivi*, p. 68.

²⁶ Cfr. A. KOLLONTAJ, *Autobiografia*, a cura di I. Fetscher, trad. it. di C. Sallustro, Feltrinelli, Milano 1975, pp. 56-60.

²⁷ A. KOLLONTAJ, *Largo all’Eros alato!*, cit., p. 68.

Un altro aspetto della vita nel tempo “fantastico” dell’antiutopia zamjatiniana che presenta analogie con le tendenze in atto nel tempo storico contemporaneo all’autore è il rapporto con la religione. Nello Stato Unico la religione non esiste, di conseguenza le festività sono legate al culto del Gran Benefattore. D-503 paragona alla Pasqua degli antichi la festa dell’Unanimità, durante la quale i cittadini affidano con un’elezione unanime al Gran Benefattore le «chiavi del tesoro inconcusso della loro felicità».²⁸ Allo stesso modo negli anni Venti il partito e il governo sovietico avevano bandito le feste religiose e favorito l’“ateismo scientifico”.

In una realtà dove nessuna possibilità è concessa all’iniziativa individuale è naturale la presenza di un rigido sistema di controllo sulla vita delle persone. Nello Stato Unico di Zamjatin le funzioni di controllo sono espletate dai Guardiani, i quali sono incaricati di riferire al Gran Benefattore dei comportamenti “anomali” dei cittadini; nello Stato sovietico queste funzioni erano svolte dalla Čeka, che nasce nel 1917 per combattere la controrivoluzione e il sabotaggio.

G. Kern nel saggio *Zamyatin’s stylization* afferma che alcune immagini usate dallo scrittore russo sono occasionali, utilizzate poche volte e poi abbandonate, ma che l’autore crede fermamente in un’immagine «[...] that inevitably gives birth to a whole system of derivative images. [...] In a short story the image may become integral – it spreads trough the entire piece from beginning to end».²⁹ Kern afferma che anche il lettore di *Noi* entra in sintonia con un’immagine integrale: quella dell’evoluto e geometrico Stato Unico, contrapposto da D-503 all’arretrato mondo degli antichi e al contempo ad esso tanto legato:

The hero D-503 laughs at the ancient people of the twentieth century who were unable to reach “the last rung of the logical ladder”. So the new Soviet state is transported to this last rung: Lenin becomes the Benefactor, Pravda – the one and only State Gazette, the unions of proletarian writers – the one and only State Union of Poets and Writers, their poetry – $2 \times 2 = 4$, The Cheka – the Bureau of Guardians, faith in the Party choice – the Day of Unanimity, party Guidance – pediculture, the Table of Hours, obligatory walks, etc., and the world revolution – a universal one.³⁰

²⁸ E. ZAMJATIN, *Noi*, cit., p. 99.

²⁹ G. KERN, *Zamyatin’s stylization*, in *Zamyatin’s We. A collection of critical essays*, a cura di G. KERN, Ardis, Ann Arbor 1988, p. 123.

³⁰ *Ibidem*.

L'immagine di tempo cui dà vita Zamjatin unisce un futuro "fantastico" a un presente reale, un presente a cui seguirà un altrettanto reale futuro che si rivelerà, per molti aspetti, simile a quello rappresentato dallo scrittore russo nella sua utopia negativa.

5. Il legame tra il futuro rappresentato nel romanzo e il futuro reale rispetto all'epoca in cui Zamjatin scrive l'opera

Secondo Zamjatin gli eretici sono pericolosi ma indispensabili; le loro affermazioni, sempre contrarie ai dogmi che nella contemporaneità regolano la religione, le scienze e la vita sociale, sono considerate assurde nel momento in cui vengono pronunciate, ma si rivelano esatte nel futuro. Come gli eretici, anche la vera letteratura, apparentemente assurda e utopistica, «*prava čerez poltorasta let*»³¹ (avrà ragione centocinquanta anni dopo), essa è infatti, secondo le parole dello scrittore stesso, «sempre in anticipo sul presente».³²

M. Bachtin, nel suo saggio *Epos e romanzo*, afferma che, rispetto all'epos, dove tutto è compiuto e immutabile e dove un passato assoluto è delimitato da un inaccessibile confine che lo separa dal non finito presente, il romanzo è indissolubilmente legato al presente, ne coglie il divenire e l'incompiutezza.³³ Per questo

dell'epos è caratteristica la profezia, del romanzo la predizione. La profezia epica si attua interamente nell'ambito del passato assoluto (se non nel dato epos, nell'ambito della tradizione che lo abbraccia) e non riguarda il lettore e il suo tempo reale. Il romanzo invece vuole presagire i fatti, predire e influire sul futuro reale, sul futuro dell'autore e dei lettori. Il romanzo ha una problematicità nuova, specifica; di esso è caratteristica l'eterna reinterpretazione, cioè rivalutazione.³⁴

Nel romanzo *Noi* Zamjatin coglie lo spirito del suo tempo in modo talmente acuto da predire involontariamente, attraverso la descrizione

³¹ E. ZAMJATIN, *O literature, revoljucii, entropii*, cit., p. 293.

³² E. ZAMJATIN, *Tecnica della prosa*, trad. it. di M. Olsoufieva, De Donato Editore, Bari 1970, p. 13.

³³ Cfr. M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, cit., pp. 471-472.

³⁴ *Ivi*, p. 472.

dello Stato Unico, quello che sarebbe diventato negli anni successivi lo Stato totalitario.

Lo stesso protagonista del romanzo, D-503, è profondamente simile all'ideale staliniano di *kul'turnyj čelovek* (uomo istruito, ben educato) promosso intorno alla fine degli anni Venti. Scopo del regime era quello di rafforzare attraverso il primo piano quinquennale (1928-1932) il nuovo Stato socialista. Dovevano essere eliminati i problemi del proletariato per favorire la creazione di un "uomo nuovo" dedito al lavoro e fedele allo Stato. Si tentò di arginare il problema dell'alcolismo (una delle maggiori piaghe del proletariato) tramite operazioni di propaganda. La vodka fu dichiarata «nemica della cultura».³⁵

Un riflesso di questa tendenza si vede nella condotta del protagonista del romanzo. Anche lui, integerrimo lavoratore che ripudia eccessi e distrazioni (tranne quando è tentato da I-330), seguirà scrupolosamente la regola dello Stato Unico che prevede il divieto assoluto di fare uso di alcolici.

Il concetto di *kul'turnost'* era ispirato alle esigenze dettate dalla linea generale del partito. In epoca staliniana «veniva rifiutato il concetto antiquato e reazionario di cultura come categoria ereditata per casta o tradizione».³⁶ Allo stesso modo, nello Stato Unico il concetto di cultura e i codici di comportamento sono modellati in base alle esigenze del Benefattore. È il Benefattore che impone la creazione di una cultura e di un'arte in linea con i principi della sua politica e inculca nei cittadini dello Stato Unico la convinzione che il passato sia negativo e da dimenticare. Queste regole ricordano i dettami del realismo socialista, che nascerà ufficialmente nel 1934.

Il Benefattore deve essere considerato un semidio, una creatura onnisciente e onnipotente che impone ai fedeli il proprio modello di felicità, certa di compiere un grande atto d'amore nei loro confronti dispensandoli dall'onere di decidere da sé come trascorrere la propria vita. Il culto del Benefattore riflette una tendenza in atto dopo la morte di Lenin, consolidatasi con l'avvento al potere di Stalin: il culto della personalità.

G.P. Piretto, nel *Radioso avvenire*, evidenzia uno degli aspetti che caratterizzarono l'epoca staliniana: in essa ebbe luogo una «rimozione della realtà contingente e storica».³⁷ Lo studioso accosta la cultura staliniana al carnevale bachtiniano. Secondo Bachtin il carnevale è inteso non solo

³⁵ G.P. PIRETTO, *Il radioso avvenire*, cit., p. 80.

³⁶ *Ivi*, p. 85.

³⁷ *Ibidem*.

come rovesciamento dei valori convenzionali e come regno del riso dis-sacratore, ma anche come intervallo nella storia, sospensione del normale scorrere degli eventi. La stessa cultura staliniana, alla luce dell'ultima considerazione, diventa secondo Piretto «passibile di essere letta come un prodotto del carnevale. Stalin operò un arresto nello scorrere naturale degli eventi, immobilizzò la storia e la fece procedere secondo regole e categorie di sua scelta».³⁸

Il Benefattore fa la stessa cosa nello Stato Unico. Piretto identifica la massima espressione della carnevalizzazione staliniana in uno spazio culturale che battezza con il nome di Stalinland per analogia con il noto parco americano di divertimenti Disneyland. Disneyland è un luogo in cui viene creata una realtà artificiale, dove, contrariamente a quanto accade nel mondo reale, avviene esattamente tutto ciò che ci si aspetta. L'ospite del parco sa che quella realtà fittizia non esiste, sa che dietro le meraviglie costruite per intrattenerlo si nasconde la città con le sue miserie e i suoi problemi, ma vuole credere in ciò che ha davanti. Stalinland sono i *parki kult'ury i otdycha* (parchi della cultura e del riposo), il primo dei quali fu inaugurato a Mosca il 4 novembre 1932, successivamente noto come Parco Gor'kij.

Nel parco il potere controllava la vita privata degli individui dando loro l'illusione di essere liberi. Le regole del divertimento erano imposte dal regime, i momenti di svago dovevano rigorosamente essere condivisi con la collettività, l'isolamento suscitava sospetto. Gli operai arrivavano alle 9.00 del mattino, svolgevano insieme e in costante movimento (solo al *leader* era concessa l'immobilità) le più svariate attività. Alle 23.00 lasciavano il parco accompagnati da un'apposita orchestra di fiati. In nessun caso potevano essere lasciati soli, nemmeno le cabine delle toilette avevano porte.³⁹

Persino gli appetiti sessuali erano indotti, infatti tra le funzioni del parco rientrava anche

la generazione di energia sessuale che doveva essere poi primariamente finalizzata alla procreazione e i cui residui andavano trasformati in energia sociale. Il parco doveva altresì costituire le condizioni per lo stimolo

³⁸ *Ivi*, p. 94.

³⁹ *Ivi*, p. 98.

dell'energia, suscitare tempestose fantasie erotiche e scatenare libido [...], beninteso per trasformare il tutto in entusiasmo produttivo e riproduttivo.⁴⁰

Questo “spazio carnevalizzato staliniano”, dove è stata creata una realtà parallela che ignora il normale scorrere della Storia e dove è il regime ad imporre la felicità agli individui privandoli anche della libertà di scegliere come trascorrere i propri momenti liberi; questo spazio, in cui il potere impone di essere radiosi e di ignorare quale sia il prezzo pagato dalla collettività per edificare il grande Stato socialista, ricorda molto lo spazio dello Stato Unico, in cui all'individuo non è concessa una vita privata, in cui l'eredità del passato è stata annientata in nome di un futuro migliore e dove è il Benefattore (in questo molto simile al Grande Inquisitore di Dostoevskij) a imporre ai propri sudditi la felicità “liberandoli” dal peso e dai tormenti del libero arbitrio.

⁴⁰ *Ibidem.*

ROSA MARIA D'ARCANGELO

UČITEL' GEOGRAFIJ DI N. OLEJNIKOV.

STORIA DI UN VIAGGIATORE INCONSAPEVOLE NEL TEMPO

Učitel' geografii (L'insegnante di geografia) è un racconto di Nikolaj Olejnikov, pubblicato nel 1928 sulla rivista «Ėž»,¹ di cui l'autore fu redattore dal 1928 al 1931 insieme a E. Švarc.² Scritto in occasione dell'undicesimo anniversario della Rivoluzione d'Ottobre, *Učitel' geografii* è un modo per raccontare ai bambini la portata di questo evento storico, cosa che lo scrittore fa in maniera estremamente innovativa. Mettendo in netta contrapposizione passato e presente attraverso lo sguardo del suo eroe, l'autore riesce a parlare al pubblico dei più piccoli della rivoluzione e delle sue conseguenze, senza ricorrere all'uso di consunti slogan ideologici, ma proponendo un soggetto interessante, dal taglio comico, invitando così i suoi lettori a guardare diversamente la realtà circostante, che acquista rinnovata importanza in virtù di questo contrasto.

È necessario forse spendere qualche parola su Nikolaj Olejnikov (1898-1937), poeta e prosatore vicino al gruppo OBERIU,³ di cui condi-

¹ «Ėž». *Ežemesjačnyj žurnal dlja detej mladšego škol'nogo vozrasta. Organ CB Junych Pionerov i GLAVSOCVOSA (Glavnogo Upravlenija Social'nogo Vospitanija)*, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo, Leningrad 1928-1935.

² Švarc, Evgenij L'vovič (1896-1958). Scrittore, drammaturgo. La sua attività letteraria ha inizio nel 1925 con la pubblicazione della raccolta *Rasskaz staroj balalajki*. La parte più significativa della sua produzione teatrale comprende rielaborazioni dei racconti di H.C. Andersen.

³ OBERIU (*Ob'edinenie real'nogo iskusstva*) è l'ultimo gruppo dell'avanguardia russa, la cui piena acquisizione nella storia della letteratura del Novecento è molto recente. Sorto a Leningrado nel 1927, il gruppo, costituito da D. Charms, A. Vvedenskij, N. Zabolockij, K. Vaginov e I. Bachterev, si scioglie nell'estate del 1930, sotto l'accusa di essere animato da spirito controrivoluzionario. Quasi tutti i suoi membri sono condannati ad un temporaneo confino; anni dopo, un secondo arresto significherà per alcuni di loro il confino o la morte. Per un ulteriore approfondimento sull'attività di OBERIU si rimanda a G. ROBERTS, *The last Soviet avant-garde. Oberiu – fact, fiction, metafiction*, Cambridge University Press, Cambridge 2006.

wise in parte le esperienze letterarie ed il tragico destino. Al pari degli *oberiuty* lavorò a lungo nella letteratura per l'infanzia, unico spazio concessogli per la pubblicazione, formandosi all'ombra del magistero poetico di S. Maršak,⁴ mentore dell'intera generazione di scrittori per l'infanzia appartenenti a questo periodo. Arrestato nel 1937,⁵ fu fucilato nello stesso anno.

Il nome di Olejnikov è spesso ricordato tra le pagine di memorie dedicate alla vita letteraria degli anni Venti e Trenta, dove la sua figura di geniale scrittore dalla brillante ironia è spesso assimilata a quella di Koz'ma Prutkov, personaggio letterario creato da A. Tol'stoj assieme ai fratelli Žemčužnikov, di cui egli stesso ironicamente si definiva «nipote in linea diretta».⁶ A differenza del suo antenato però, Olejnikov amava indossare diverse maschere, alcune paragonate ai personaggi umoristici dei racconti di M. Zoščenko,⁷ «parlando ora a nome di un sentimentale piccolo borghese, ora a nome di un benevolo pseudofilosofo».⁸ Lo si ricorda soprattutto come scrittore per i più piccoli, mentre la “parte adulta” della sua produzione poetica, che comprende scherzosi epigrammi, parodie e motti di spirito, è caduta a lungo nell'oblio. I suoi versi erano infatti conosciuti da una piccola cerchia di lettori, che li metteva in circolazione in copie scritte a mano o a macchina già dalla fine degli anni Venti, anticipando così l'epoca del *samizdat*. La sua poesia è pervasa da un'ironia mordace e amara, ma dietro la parola pungente, dietro lo scherzo si percepisce l'intonazione lirica, la forza spirituale di un vero poeta.

⁴ Maršak, Samuil Jakovlevič (1887-1964). Poeta e traduttore. Il 1923 segna il suo debutto ufficiale nella letteratura per l'infanzia. È uno dei collaboratori di M. Gor'kij nella creazione del DETGIZ (*Detskoe Gosudarstvennoe Izdatel'stvo*).

⁵ Nello stesso anno il LENOTGIZ (*Leningradskij Otdel Gosudarstvennogo Izdatel'stva*), noto come *Akademija Maršaka*, viene definitivamente distrutto. Si tratta di un gruppo di scrittori, pittori ed editori, tra gli altri anche Olejnikov, Švarc e gli *oberiuty*, che faceva capo a S. Maršak, anima e collante del collettivo. Era questo un vero laboratorio di scrittura, in cui sono stati creati non pochi capolavori e scoperti molti autori di talento. Dopo una serie di attacchi mirati sulla stampa, nel 1937 i suoi membri sono arrestati e la maggior parte di loro repressa, con l'accusa di essere “nemici del popolo”. Molte pagine sono state scritte sul lavoro della redazione, ma l'unica testimonianza della sua disfatta è stata lasciata nell'opera di L.K. ČUKOVSKAJA, *V laboratorii redaktora*, Iskusstvo, Moskva 1963.

⁶ I. BACHETEREV, A. RAZUMOVSKIJ, *O Nikolae Olejnikove*, in *Den' poëzii*, Sovetskij pisatel', Leningrad 1964, p. 154.

⁷ Cfr. A. DYMŠIC, *Poët Nikolaj Olejnikov*, in ID., *Problemy i portrety*, Sovremennik, Moskva 1972, pp. 290-301.

⁸ I. BACHETEREV, A. RAZUMOVSKIJ, *O Nikolae Olejnikove*, cit., p. 158.

Nell'arco della sua vita Olejnikov riuscì a pubblicare, firmandole con il suo nome, solo tre poesie, *Služenie nauke*, *Mucha* e *Chvala izobretateljam*,⁹ comparse nel 1934 sulla rivista moscovita «Tridcat' dnej» e subito accusate per il loro impianto satirico, poco chiaro e comprensibile per il pubblico dei lettori. *Poët i mucha* è il titolo della recensione critica che A. Tarasenkov¹⁰ scrisse sulla «Literaturnaja Gazeta», in cui si esprimeva sull'autore in questi termini:

Olejnikov è allievo ed imitatore di Zabolockij. Fin troppo chiara è la sua dipendenza dall'autore del poema *Toržestvo žemledelija* per i ritmi fortemente contorti, gli smorfiosi paradossi e gli epiteti, che pretendono di essere delle ricercatezze aforistiche. La strada secondaria della poesia, percorsa da coloro che non possono prendere il mondo seriamente, ma cui si richiede di fare i buffoni e gli smorfiosi, può essere considerata da qualcuno come un tentativo di “rinnovare” i mezzi artistici della nostra poesia. Tuttavia questa “seconda” linea poetica è *ostile allo spirito della nostra arte*.¹¹

Dopo questo episodio e fino al tragico epilogo della sua vita, gli fu negato ogni tentativo di accedere alle stampe. I suoi versi inizieranno ad apparire nuovamente sulle riviste specializzate solo a partire dagli anni Sessanta, all'interno di brevi ritratti dedicati all'analisi della sua opera e della sua personalità. La prima raccolta completa delle sue opere ha visto la luce solo nel 2000.

La sua produzione destinata al pubblico dei piccoli si concentra in «Čiž»¹² e «Ėž», riviste cui spetta un posto di rilievo nella storia della letteratura sovietica per l'infanzia.¹³ Alla loro realizzazione contribuivano diversi scrittori e pittori di talento, ed è qui che i poeti appartenenti ad OBERIU cominciarono il loro cammino artistico come autori per

⁹ Cfr. A.V. BIJUM, *Zapreščennye knigi russkich pisatelej i literaturovedov 1917-1991. Indeks sovetskoj cenzury s kommentarijami*, Sankt-Peterburgskij Gosudarstvennyj Universitet Kul'tury i Iskusstv, Sankt-Peterburg 2003, pp. 137-138.

¹⁰ Tarasenkov, A.K. (1909-1956). Critico letterario.

¹¹ I. LOŠČILOV, *Nikolaj Olejnikov. Stichi*, «Zvezda», 6 (2008), <<http://magazines.russ.ru/zvezda/2008/6/ol10.html>> [03/01/2009], corsivo mio.

¹² «Čiž». *Ežemesjačnyj žurnal dlja detej mladšego vozrasta. Organ CB Junych Pioneron, NARKOMPROSA i Leningradskogo Bjuro DKO (Detskoj Kommunističeskoj Organizacii)*, Detizdat, Leningrad 1930-1941.

¹³ Per un ulteriore approfondimento sulla storia di questi periodici si rimanda a I. RACHTANOV, *Iz prošlogo detskoj žurnalistiki. «Ėž» i «Čiž»*, in *Detskaja Literatura 1962*, Detskaja Literatura, Moskva 1962, pp. 128-159.

l'infanzia, spronati proprio da Olejnikov e Švarc.¹⁴ Su «Ěž» Olejnikov scriveva racconti, articoli e versi molto divertenti, e sulle sue pagine si calava nei panni di *Makar Svirepyj*, Makar il Furioso, scaltro prestigiatore, intrepido viaggiatore ed avventuriero le cui peripezie, compiute sempre a cavallo del suo fido destriero attraverso ogni parte del mondo, comparivano, in forma di fumetto, su ogni numero della rivista.

Učitel' geografii uscì nell'ottobre del 1928 su «Ěž»,¹⁵ in occasione dell'undicesimo anniversario della rivoluzione bolscevica. All'origine del testo si trova un'idea apparentemente semplice: spiegare ai ragazzi i cambiamenti avvenuti in questo lasso di tempo; ma è il modo in cui questa idea trova incarnazione nel tessuto della narrazione che è assolutamente originale, frutto dell'inesauribile fantasia dell'autore. I lettori del racconto, nati e cresciuti dopo l'Ottobre, percepiscono la realtà che li circonda, che per un adulto a volte può essere nuova o insolita, come l'ordine naturale delle cose. Obiettivo della storia è quindi mostrare questa realtà sotto una luce diversa, attraverso lo sguardo di un protagonista singolare, a dir poco *sui generis*: Ivan Ivanovič Zuppe.¹⁶

Consigliere di Stato, insegnante di storia e geografia all'istituto Smol'nyj, Ivan Ivanovič cade in un sonno letargico che dura undici anni, il tempo necessario per non essere testimone degli eventi rivoluzionari. Addormentatosi nel 1917, Zuppe si risveglia solo nel 1928 e tutto ciò che vede lo sorprende e lo sconcerta. La scena centrale del racconto – la conversazione del vecchio insegnante con l'alunno di una scuola sovietica – è la chiave per capire il senso dell'opera: qui concetti abituali, diventati ormai familiari, acquistano nuovo significato. Zuppe comincia a rendersi conto che il mondo in cui si trova non è più il suo: insegne scritte in una lingua a lui incomprensibile, figli di portinai cui sono aperte le

¹⁴ Secondo la testimonianza di Bachtërev e Razumovskij, Olejnikov e Švarc incontrarono gli *oberiuty* nella serata *Tri levych časa*, organizzata nel gennaio del 1928 presso il Club della Stampa, invitandoli ad unirsi al gruppo di scrittori che lavorava sotto l'egida di Maršak. In realtà solo Charms, Vvedenskij e Zabolockij raccolsero questo invito, mentre nella produzione di Bachtërev e Vaginov non rientrano testi per l'infanzia. Cfr. I. BACHTĚREV, A. RAZUMOVSKIJ, *O Nikolae Olejnikove*, cit., p. 154.

¹⁵ La versione da noi utilizzata è N.M. OLEJNIKOV, *Učitel' geografii*, in *Časy v korbocke. A. Vvedenskij, Ju. Vladimirov, D. Charms, N. Olejnikov. Stibi i rassказы znamenitych pisatelej*, a cura di V. GLOCER, Amfora, Sankt-Peterburg 2005, pp. 109-115; in seguito, per le citazioni dal racconto, si indicheranno le pagine direttamente nel testo, tra parentesi.

¹⁶ Zuppe non è solo nella genealogia dei personaggi bislacchi appartenenti alla letteratura sovietica per l'infanzia. Famoso è, ad esempio, il protagonista della poesia di Maršak *Vot kakoj rassejannyj* (1928) diventato nel corso del tempo un modello classico di distrazione e sbadataggine.

porte per qualsiasi tipo di carriera, nomi delle scuole, delle vie, della città e perfino della nazione cambiati, niente è più al suo posto. Non è mutato solo l'ordinamento sociale, ma anche la storia e la geografia che Ivan Ivanovič ha insegnato per tanti anni.

Il racconto, narrato dal Dottor Krylov, si apre con un'analessi che ci riporta indietro di undici anni, nella Pietrogrado del tempo dei disordini rivoluzionari. Il dottore è chiamato dalla contessa Varvara Platonovna all'istituto Smol'nyj, dove trova l'insegnante Zuppe, «un omino in finanziaria azzurra con le spilline dorate» (109), che dorme ormai da tre giorni. Dopo aver rilevato uno straordinario caso di sonno letargico, Krylov decide di trasportare nella sua clinica il paziente, che vi rimarrà in quello stato per undici anni.

Ritorniamo quindi al presente, all'improvviso risveglio di Zuppe, il quale, non rendendosi conto di aver dormito così a lungo, intende ricominciare la sua vita laddove si era interrotta, cioè da un pranzo allo Smol'nyj con la contessa, senza preoccuparsi particolarmente di sapere cosa gli sia successo. È così che, osservato da lontano dal dottore, inizia la sua avventura per le strade di Leningrado, uomo del passato sballottato nel futuro, cimice di majakovskiana memoria.

Il tempo trascorso si concretizza in una serie di immagini, «vecchi contenitori riempiti di nuovi oggetti e valori»,¹⁷ di cui il nostro eroe non coglie il significato. Le prime cose che colpiscono la sua attenzione sono l'insegna di una cooperativa, scritta in una lingua enigmatica, composta di sigle e abbreviazioni e per giunta senza *tverdij znak*, una lingua che non riesce a decifrare, ed una bandiera rossa. Sarà ad un bambino che Zuppe chiederà informazioni:

Nel frattempo dal portone uscì un ragazzino.

– Cos'è questa bandiera? – chiese Ivan Ivanovič. – Chi l'ha appesa?

– Mio padre.

– E chi è tuo padre?

– Il portiere.

– Tuo padre è uscito di senno! – gridò Ivan Ivanovič – Chiamalo subito qui.

– Sì, ma adesso non è in casa.

– E dov'è?

– È andato da mio fratello, allo Smol'nyj.

¹⁷ G. PIRETTO, *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Einaudi, Torino 2001, p. 4.

– Sì certo, molto interessante, – disse Ivan Ivanovič prendendo il taccuino. – Qual è il cognome di tuo fratello? Oggi vado allo Smolnyj, parlerò io stesso con lui. Chi è, un usciere?

– No, è il comandante della flotta Baltica.

– Che fai, menti? – gridò Ivan Ivanovič. – Tuo padre è un portiere e tuo fratello un ammiraglio? Qual è il tuo cognome? Dove studi?

– Nella 245° scuola sovietica del lavoro intitolata a Maksim Gor'kij.

– Non c'è una scuola così – disse Ivan Ivanovič.

– Come non c'è? – si offese il ragazzino.

– In quale via? – domandò con fare severo Ivan Ivanovič.

– Nella Via dei Comandanti Rossi.

– E dove si trova questa strada?

– A Leningrado.

– E Leningrado dove si trova?

Il ragazzino cominciò a sorridere.

– Questa poi! Se mi state esaminando, almeno pensate delle domande più difficili. Leningrado si trova in URSS.

– E cos'è questa URSS?

Il ragazzino si arrabbiò (110-111).

Tra i due si svolge un dialogo che inscena un paradossale scontro generazionale, *Leitmotiv* abbastanza ricorrente nella letteratura per l'infanzia di questo periodo. Generalmente i bambini sono sempre descritti come gli agenti del cambiamento, individui autosufficienti che tentano di “salvare” i propri genitori, incapaci invece di stare al passo dei repentini mutamenti che si verificano nel mondo circostante.¹⁸ Nel racconto in oggetto questa tematica trova però uno sviluppo diverso, che si colora dei toni canzonatori della parodia: a confrontarsi sono un alunno, che assume un atteggiamento ironico e divertito rispetto alle curiose domande che gli vengono poste, ed un insegnante, sopravvissuto al suo tempo, che non riesce a capire cose elementari per il bambino. Potremmo dire che i ruoli dei due protagonisti sono comicamente invertiti: è il ragazzo a salire in cattedra, per spiegare che adesso anche il figlio di un semplice portinaio, come suo fratello, può diventare ammiraglio della flotta Baltica, Leningrado è una città dell'URSS e non c'è più bisogno del *tverdij znak* per scrivere il proprio nome.

¹⁸ Su questo argomento cfr. I. LUPANOVA, *Polveka. Sovetskaja detskaja literatura. 1917 – 1967. Očerki*, Detskaja Literatura, Moskva 1969, pp. 136-153.

Sconcertato dalle risposte ricevute e sempre più in preda alla confusione, Zuppe si rivolge ad un poliziotto, chiedendo dove poter trovare il *gorodovoj*, una guardia comunale esistente in Russia prima del 1917 che, in quanto rappresentante dell'autorità, è per il nostro protagonista un punto di riferimento in grado di spiegargli questa fantasiosa situazione. Per tutta risposta rischia di essere multato; a salvarlo è l'intervento di Krylov, che spiega al poliziotto la sua condizione. Così insieme si recano allo Smol'nyj. Dalle finestre del tram in cui sono seduti, i due protagonisti vedono persone in strada che inneggiano alla rivoluzione portando delle bandiere rosse: questa è l'indicazione fornitaci dall'autore per capire che si tratta dei festeggiamenti in occasione dell'anniversario della rivoluzione d'Ottobre.

Ad un tratto dalla strada si udi una canzone:

L'esercito bianco, il barone nero

Ci preparano di nuovo il trono zarista...¹⁹

– Cos'è questo? – si arrabiò Ivan Ivanovič e guardò dal finestrino.

Per strada camminavano alcune persone con delle bandiere rosse.

– Dove vanno?

– Allo Smol'nyj, – rispose il vicino di Ivan Ivanovič.

– Allo Smol'nyj? E perché hanno le bandiere rosse?

– In occasione dell'Ottobre.

– Quale Ottobre?

– Ma sì, il sette Novembre.

Ivan Ivanovič impallidì e si prese la testa tra le mani.

– Ottobre, novembre... – non ci capisco niente (113).

In questo secondo dialogo, come nel primo, si ripete la serie di domande e risposte che mandano il nostro eroe in confusione. Una volta allo Smol'nyj a sorprenderlo sono il nuovo arco posto all'entrata dell'Istituto e il monumento a Lenin. Zuppe sbigottito lo aggira, osservandolo attentamente, e quando prova ad entrare, ripetendo gesti per lui consueti, viene fermato da un soldato dell'Armata Rossa. Zuppe indi-

¹⁹ «Belaja armija, černyj baron / Snova gotovjat nam carskij tron». Questo è l'incipit di una delle marce militari più popolari degli anni Venti. I versi sono del poeta P. Grigorev, la musica di S. Pokrassa. Il barone nero è P. Vrangel', comandante dell'esercito dei bianchi. Cfr. D. FEL'DMAN, *Krasnye beže. Sovetskie političeskie terminy v istoriko-kul'turnom kontekste*, «Voprosy literatury», 4 (2006), <<http://magazines.russ.ru/voplit/2006/4/fe1.html>> [21/04/2009].

spettito dichiara di essere un Consigliere di Stato, nonché insegnante, atteso dalla contessa per pranzo. A questo punto finalmente interviene Krylov, spiegandogli la paradossale situazione:

– Caro Ivan Ivanovič non discuta. La contessa Varvara Platonovna già da molto tempo non è più tale e lei non è un insegnante di storia e geografia, né tanto meno un Consigliere di Stato. *La storia adesso è un'altra e anche la geografia è un'altra*. Avete dormito nella mia clinica per undici anni (114, corsivo mio).

Nella scena conclusiva ad un tratto risuona una nota di malinconia, mostrando i due protagonisti a tavola, con Zuppe intento a chiedere il nome di tutti gli oggetti che lo circondano:

Oggi io e Ivan Ivanovič abbiamo pranzato insieme. Quando hanno portato la zuppa, Ivan Ivanovič ha chiesto:

– Cos'è?

– Una zuppa.

Ivan Ivanovič si è rallegrato.

– Zuppa? – ha chiesto di nuovo – Si chiama così, “zuppa”?

– E come altrimenti? – mi sono sorpreso.

– Pensavo che *da voi* tutto si chiamasse in modo nuovo (114, corsivo mio).

In quest'ultima frase si percepisce chiaramente il fatto che il protagonista si sente un estraneo, una sorta di alieno, in un mondo e in un'epoca che ormai non gli appartengono più. Parlando con il suo interlocutore, Zuppe, memore delle esperienze appena vissute, si mostra cauto, chiedendo se anche gli oggetti d'uso più comune siano stati rinominati, caricandosi di significati per lui incomprensibili, come il resto delle cose che gli è capitato di vedere. L'ultimo interrogativo che si pone è se riuscirà a trovare un lavoro, magari come postino, in questa nuova società, e Krylov lo rassicura: dovrà studiare a fondo i nomi delle città e delle strade, ma ne avrà la possibilità. E l'immalinconito Zuppe comincia a mangiare, pensando probabilmente a come sarà possibile vivere senza più *gorodovoj*, senza la sua contessa e senza l'istituto delle giovani nobili dove insegnava.

Il dialogo, meccanismo che, come abbiamo visto, si ripete all'interno del testo in diverse situazioni, è un mezzo che ha una doppia valenza: da un lato permette ad Ivan Ivanovič di incontrarsi, o per meglio dire di scontrarsi, con il mondo circostante in cui si trova improvvisamente cala-

to. Dall'altro permette ad Olejnikov di mettere a confronto due prospettive diametralmente opposte: quella di un uomo d'altri tempi, antecedenti alla rivoluzione, e quella degli altri protagonisti del racconto, che invece hanno vissuto la rivoluzione e sono consapevoli dei cambiamenti che essa ha portato, non solo nell'aspetto esteriore delle cose, ma anche nella loro essenza.

Collocato sul *background* della letteratura russa di questo periodo, il racconto di Olejnikov presenta delle somiglianze, soprattutto per i meccanismi narrativi, con la letteratura utopica. Si tratta di un genere particolarmente produttivo agli inizi degli anni Venti che, come scrive la Čudakova, scompare dalla sfera letteraria al volgere del decennio:

In questa stessa società, che sembrava essere orientata verso il futuro, cercando di subordinare la vita delle generazioni presenti agli interessi di quelle future – e a questo contribuiva attivamente la letteratura che si stava formando – proprio in questa società, la lontana prospettiva di sviluppo e l'aspetto concreto del suo bramato futuro cessarono gradualmente di essere al centro di ogni dibattito.²⁰

Il sonno che colpisce Ivan Ivanovič è uno dei procedimenti narrativi più classici della letteratura utopica. Lo stesso ad esempio accade al personaggio centrale del romanzo di A. Čajanov,²¹ *Putešestvie moego brata Aleksseja v stranu krest'janskoj utopii* (1920), che perde i sensi e si risveglia nel 1984 a Mosca, teatro dell'azione del romanzo. La città, nel frattempo, è diventata una città-giardino dove i contadini, al potere dal 1934, hanno instaurato un regime politico ed economico pluralista e decentralizzato, in cui la campagna ha ottenuto una posizione predominante. La figura del nostro eroe ricorda poi molto da vicino Prysypkin, protagonista di *Klop* (La cimice), commedia scritta da V. Majakovskij proprio nel 1928, anno in cui vide la luce anche il testo di Olejnikov. Prysypkin, ex operaio, ex membro del partito, è la figura intorno alla quale ruota l'azione dell'opera majakovskiana: durante la sua festa di nozze scoppia un incendio, gli invitati e lo sposo muoiono. Quest'ultimo, resuscitato cinquant'anni più tardi grazie

²⁰ M. ČUDAKOVA, *Bez gneva i pristrastija. Formy i deformacii v literaturnom processe 20-30-ch godov*, in ID., *Izbrannye raboty v dvuch tomach*, I, *Literatura sovetskogo prošlogo*, Jazyki Russkoj Kul'tury, Moskva 2001, p. 326.

²¹ Čajanov, Aleksandr Vasil'evič (1888-1937), scriveva con lo pseudonimo di I. Kremněv. Economista di fama, specializzato nell'economia contadina a livello familiare e fine letterato, fu arrestato e fucilato, come uno dei fondatori del "partito contadino".

ai miracoli della scienza, si ritrova in un mondo socialista, dove rifiuta di adattarsi ad un universo dal quale sono stati banditi tutti i vizi della sua epoca; trova così conforto nell'unica superstite del suo tempo: una cimice, scongelata e resuscitata insieme a lui. Tuttavia, a differenza di quanto accade nei testi di Čajanov e Majakovskij, in *Učitel' geografii* Zuppe si risveglia sì in un momento storico che appare utopico e fantastico, ma solo dalla *sua* prospettiva, perché in realtà per il lettore e l'autore rappresenta il presente in cui l'utopia si è già realizzata, seppur connotata da una vena di malinconia.

Per l'analisi del piano temporale del racconto oggetto del nostro discorso si può utilizzare la nozione di "cronotipo", nell'accezione usata da Balina.²² Secondo la studiosa «l'orientamento del realismo socialista sull'utopia aumenta il significato della categoria tempo nelle strutture narrative, conferendole anche un'importante funzione valutativa».²³ In presenza di un testo appartenente al realismo socialista si avverte una disarmonia nella struttura spazio-temporale, in cui è il tempo a dominare sullo spazio. Per descrivere questo fenomeno viene quindi proposto il termine "cronotipo", che racchiude al suo interno tre tipologie principali: tempo assoluto, tempo oggettivo e tempo soggettivo della narrazione.

Il primo è il tempo dato: non può essere sottoposto a cambiamenti dall'interno o dall'esterno, è la sfera delle verità assolute. La sua dimensione è eterna: sull'asse temporale rappresenta il livello più importante e ad esso non sono applicabili unità di misura.

Il secondo occupa il livello immediatamente successivo: è il tempo del mondo circostante, in cui sono racchiusi gli eventi e le situazioni che influiscono sulla narrazione, per la quale funge da sfondo storico-culturale.

Il terzo riguarda la vita dell'eroe o degli eroi nella narrazione. È costruito nel processo narrativo e si trova sotto l'influenza diretta del tempo oggettivo, aprendosi ad esso e trasformandolo a sua volta, adattandolo in questo modo alla condizione esistenziale dell'eroe.

Nella loro apparente consequenzialità questi cronotipi non compongono una serie lineare, ma unendosi l'uno all'altro all'interno del testo creano una grande varietà di combinazioni possibili, dando quindi l'illusione di pluralità temporale: «Il tempo della narrazione non può essere ricondotto alla manifestazione di un solo cronotipo».²⁴

²² M. BALINA, *Diskurs vremeni v socrealizme*, in *Socrealističeskij kanon*, a cura di H. GÜNTHER e E. DOBRENKO, Akademičeskij Proekt, Sankt-Peterburg 2000, pp. 585-595.

²³ *Ivi*, p. 585.

²⁴ *Ibidem*.

I cronotipi sopraelencati sono tutti presenti nelle strutture narrative delle opere del realismo socialista. Il tempo soggettivo si incarna nelle varie fasi della vita dell'eroe, lungo le quali si sviluppa il suo percorso di crescita e maturazione. La dimensione oggettiva è rintracciabile nelle situazioni che esulano dalla vita di un singolo essere umano e coinvolgono in qualche modo la collettività. Per quanto riguarda il tempo assoluto, la questione è più complessa. Nelle opere del *socrealizm* è rappresentato in primo luogo dal tempo di Mosca, scandito dalla torre Spasskaja del Cremlino. Sue manifestazioni diventano la finestra dell'ufficio di Stalin perennemente illuminata, il mausoleo di Lenin, le bandiere rosse simbolo della rivoluzione. La natura dei suoi attributi è eterna e statica: essi cessano di esistere nel tempo oggettivo della realtà per entrare a far parte di quello assoluto del potere. Se il tempo soggettivo è unico e irripetibile e il tempo oggettivo cambia continuamente, in quanto deve riflettere un momento concreto del processo storico, il tempo assoluto è costante ed immutabile, ciclico e riproducibile, caratteristica che si evince ad esempio dalla ripetizione teatralizzata di alcuni eventi, situazioni, modalità e forme per festeggiare una data o una ricorrenza importante nella storia dello Stato, come può essere l'anniversario della rivoluzione.²⁵

La stessa natura gerarchica del realismo socialista, nonostante conservi una sua pluralità temporale, non permette ai cronotipi di interagire tra loro liberamente. Mentre i modelli narrativi esistenti al di fuori dei limiti da esso imposti ci danno degli esempi di combinazioni molto dinamiche dei cronotipi (per esempio il cronotipo soggettivo può essere direttamente collegato con quello assoluto come nell'agiografia, oppure con quello oggettivo come accade nel romanzo storico), le narrazioni del *socrealizm* conoscono un unico modello possibile: la consequenzialità gerarchica delle strutture temporali.²⁶

Dall'applicazione della nozione di cronotipo all'analisi della temporalità in *Učitel' geografii* possiamo trarre le seguenti conclusioni. Il tempo soggettivo è ovviamente quello del protagonista, Ivan Ivanovič Zuppe: fermatosi improvvisamente in seguito alla sua letargia, si rimette in moto quasi fosse un meccanismo dagli ingranaggi rotti, che gradualmente ricominciano il proprio movimento. Il tempo oggettivo è scandito dal passare degli anni e degli eventi storici che nel frattempo sono intercorsi, cui il nostro eroe non ha preso parte. Il tempo assoluto è rappresentato nel racconto

²⁵ Cfr. *ivi*, p. 586.

²⁶ *Ivi*, pp. 586-587.

dai canti, dalle bandiere, dalle persone in strada inneggianti alla rivoluzione, in occasione del suo anniversario, evento da cui Zuppe resta escluso. Nel momento in cui è inscenato il racconto, manifestazioni di questo tipo, caratterizzate dal ripetersi di forme e modalità sempre uguali a se stesse, erano ormai entrate a far parte di una dimensione assoluta.

I tre cronotipi sono quindi tutti presenti nella narrazione, sebbene non sia possibile dire che tra loro esista una struttura rigidamente gerarchica. Per quanto riguarda invece la loro combinazione, il tempo assoluto e quello oggettivo si trovano in stretta correlazione, mentre il tempo soggettivo, proprio per la natura dell'esperienza di vita del nostro protagonista, resta isolato; solo nella chiusa del racconto egli cercherà un modo per entrare a far parte di questo nuovo mondo, dalle coordinate storiche e geografiche stravolte.

Viaggiatore inconsapevole nel tempo, ai cui occhi tutto appare in una prospettiva straniata, Zuppe, in quanto superstita del passato, è l'osservatore privilegiato dei cambiamenti portati dalla rivoluzione. Nell'economia della narrazione, il suo punto di vista è sicuramente preponderante: è infatti, come già detto, attraverso il suo sguardo che la realtà circostante, per lui insolita e scioccante, è descritta, ma nel testo è presente anche un altro punto di vista, quello del dottor Krylov, che narra lo strambo comportamento del nostro eroe, osservando le sue reazioni agli stimoli di un contesto a lui estraneo, senza mai intervenire se non nel finale. Inoltre, non bisogna dimenticare il punto di vista del bambino, che associa la figura di Zuppe a quella di un pazzo. Egli, così come tutti i destinatari del racconto, è "coetaneo della rivoluzione" e quindi per lui non c'è motivo di interrogarsi su qualcosa che è sempre stato così. Posizionando questi punti di vista sull'asse temporale, osserviamo che il bambino ed il narratore, con cui probabilmente si identifica anche la posizione autoriale, sono collocati nel presente, mentre Ivan Ivanovič, a cui in fondo va la simpatia di Olejnikov, è ovviamente relegato nel passato.

Servendosi di questo stratagemma (i tre cronotipi), Olejnikov riesce a trasmettere al lettore una percezione di Leningrado nel 1928, vista con un occhio straniato, come forse un cittadino sovietico non era più in grado di fare. Dall'incastro e dalla contrapposizione dei tre tempi il lettore percepisce il salto storico compiuto dall'URSS nell'ultimo decennio, ma colpiscono anche le contraddizioni del presente e il brusco distacco dal passato. Insomma, un invito a riflettere sul presente con un occhio rivolto al passato.

MATTEO ESPOSITO

IL TEMPO NARRATO: GLI ANNI OTTANTA
NEL *DIARIO DI UN PENSIONATO* DI MILJENKO SMOJE

Miljenko Smoje nasce (1923), vive e muore (1995) a Spalato, e questi pochi dati già possono indicare una temporalità ed una spazialità ben specifiche: egli, infatti, guarda e valuta il mondo sempre, o comunque prevalentemente, da una stessa prospettiva (quantomeno geografica). Saranno gli eventi e il tempo a cambiare lo spazio intorno a lui, non sarà mai lui a cercare uno spazio diverso da quello che egli considera come “suo”.

Miljenko Smoje può essere definito in molteplici modi: giornalista, scrittore di *reportage*, narratore, commediografo, sceneggiatore, ma nessuna di queste definizioni rende realmente giustizia alle capacità specifiche dell'autore, il quale è soprattutto e sopra ogni caratterizzazione e categorizzazione il cronista della sua città, Spalato. Nei suoi testi è infatti conservata la memoria collettiva di una città attraverso i decenni che l'hanno vista fare parte prima del Regno dei serbi, croati e sloveni (poi Regno di Jugoslavia), in seguito dell'Italia fascista e della Croazia *ustasà* durante la Seconda guerra mondiale, poi della Jugoslavia di Tito e infine della ancora acerba Croazia di Tuđman, essendo egli morto circa un mese prima della firma degli accordi di Dayton, con i quali si dichiarava ufficialmente finita la guerra nella ex Jugoslavia.

Il testo che ora prenderò in esame – in relazione al tema *Immagini di tempo* – è *Diario di un pensionato* che, già dal titolo, contiene in sé alcune importanti caratteristiche, dal momento che anticipa al lettore la forma narrativa utilizzata e, se si conosce la biografia dello scrittore, rimanda a fatti che si svolgono in una realtà spazio-temporale concreta. Questo scritto, infatti, nasce in un preciso momento biografico: Smoje nel 1948 trova lavoro come giornalista nel quotidiano spalatino «Slobodna Dalmacija», per il quale scrive fino a quando va in pensione, nel 1979, e del quale rimane collaboratore anche dopo il pensionamento, all'incirca fino

all'inizio della guerra jugoslava degli anni Novanta. Nel 1979 propone e ottiene di scrivere una rubrica settimanale intitolata proprio *Diario di un pensionato*, e la raccolta degli articoli scritti tra il novembre 1979 e il gennaio 1981 vanno a comporre l'omonimo libro. Il titolo ha quindi in sé delle coordinate temporali ben definite: da un lato l'idea di diario ci fa giustamente presupporre uno scorrere del tempo, all'interno della narrazione, lineare e con uno svolgimento dei fatti cronologicamente coerente; dall'altro la consapevolezza che chi scrive è un pensionato rimanda ad una specifica età dell'uomo, quella della maturità, generalmente considerata, a torto o a ragione, della saggezza e della tranquillità.

La categoria tempo, dunque, è una componente saldamente presente in questo libro. Ma, prima di concentrarsi sul contenuto dell'opera, va fatta un'altra considerazione, sempre sul titolo, che mi sembra di particolare rilievo, forse più dal punto di vista emozionale che letterario.

Smoje tiene questa rubrica a partire, come detto, dalla fine del 1979, e la raccolta viene pubblicata nel 1981, dunque dopo la morte di Tito, ma dieci anni prima della disgregazione della Jugoslavia. Mi sembra significativo ricordare che quando l'autore viene allontanato dalla «Slobodna Dalmacija», a causa delle epurazioni dei primi anni Novanta volute dall'alto per dare un'impronta più nazionalista al quotidiano, egli è costretto al silenzio dopo oltre quarant'anni di scrittura e, nel momento in cui gli viene offerta la possibilità di scrivere una rubrica sul settimanale satirico «Feral Tribune», accetta con grande gioia di collaborare, dando così vita alla rubrica che ha per nome ancora una volta *Diario di un pensionato*, grazie alla quale Smoje in particolare e il «Feral» più in generale ottengono grande e immediato successo.¹

Se nel 1981 Miljenko Smoje, così come la maggioranza dei suoi lettori, non poteva prevedere la tragicità degli eventi che da lì a dieci anni sarebbero accaduti, assume una valenza significativa il fatto che egli decida di mantenere per la nuova rubrica lo stesso nome della precedente, in un certo senso unendo tra loro due momenti storici distinti: decisione, a mio avviso, di importante valore simbolico, per non dire politico, visto il ruolo di oppositore del potere e di unica voce libera assunto da subito dal «Feral Tribune» nella Croazia saldamente gestita dall'entourage di Tuđman.

¹ Il «Feral Tribune» è un foglio umoristico che nasce nel 1984 come supplemento della «Slobodna Dalmacija», ma che nel 1993, in seguito all'allontanamento dei suoi creatori voluto dai nuovi capi del quotidiano spalatino, diviene un settimanale satirico pubblicato in modo indipendente.

Come si è detto, il libro è costituito da una raccolta di articoli già conosciuti dai lettori della «Slobodna Dalmacija», ma la differenza nella fruizione e nella percezione di tali scritti da parte dei lettori stessi è fondamentale. Una rubrica settimanale su un quotidiano ha una sua temporalità basata sulla discontinuità: l'elemento dominante, o comunque uno degli elementi dominanti, è l'attesa dell'uscita del "capitolo" successivo, che se da un lato segue un filo conduttore per cui si può collegare al precedente, dall'altro deve comunque contenere quelle caratteristiche che lo rendono a se stante, e comprensibile anche a chi non ha letto gli articoli precedenti.

Considerandoli singolarmente, questi articoli si possono paragonare a delle foto, delle istantanee sulla realtà spalatina e sulla vita della comunità di questa città. Il discorso cambia notevolmente, invece, nel momento in cui gli articoli vengono assemblati cronologicamente in un testo unico. Da un lato muta la temporalità, che si basa non più sulla discontinuità, ma sulla continuità, dunque aumenta anche il ritmo della narrazione e cessa l'attesa, poiché il lettore ha a disposizione, nell'immediato, lo scritto successivo e può con più facilità mettere in relazione le varie parti con il tutto in modo coerente e rapido. D'altro canto, cambiando la visione di insieme, cambia anche la visione del singolo articolo, che rimane una immagine apparentemente statica, ma più che una foto ci appare ora come un fotogramma di una pellicola in movimento.

Ogni immagine racconta una storia che sembra, e volendo potrebbe, concludersi in sé, ma se prendiamo insieme tutti i fotogrammi allora ci rendiamo conto che, se è pur vero che ciascuno di essi racconta più o meno una storia a sé, tutti insieme raccontano però un'altra storia, più grande: quella di Spalato dal dopoguerra fino agli anni contemporanei alla pubblicazione.

Fatte queste premesse, possiamo ora addentrarci un po' più nel testo, e per farlo non si può non partire dalla lingua usata da Miljenko Smoje. Quanto detto fin'ora, infatti, ha un valore generale e si può riferire a tutta una serie di scritti simili, ma ciò che rende questo testo particolare è proprio la lingua, il dialetto spalatino utilizzato dall'autore per raccontare la sua città.

Smoje scrive prendendo spunto dal suo predecessore Marko Uvodić Splićanin, che primo in età moderna, tra le due guerre, scrive racconti spesso basati su storie vere, sulla realtà spalatina, e per fare ciò usa il dialetto a lui contemporaneo, creando un precedente importantissimo per lo sviluppo della letteratura dialettale spalatina, che ritrova una sua dignità

letteraria. Miljenko Smoje decide di rifarsi a questo autore per l'aspetto linguistico, e in parte contenutistico, chiaramente non riprendendolo alla lettera, bensì arricchendolo con variazioni e integrazioni sul piano linguistico; in questo modo si viene a creare un'importante differenziazione temporale tra il tempo della narrazione e la lingua utilizzata per esprimere i fatti narrati. Lo scrittore, infatti, riprende una lingua più "vecchia", anche se di soli venti, trent'anni, per raccontare eventi e storie a lui contemporanei: ciò produce una rivitalizzazione della lingua stessa, che ridiventa attuale, e, grazie alle variazioni e alle integrazioni apportatevi, riceve una spinta evolutiva importante su un piano temporale lineare e non segmentato. Questo dipende sia dal fatto che inevitabilmente, in modo più o meno consapevole, nel momento in cui si decide di scrivere utilizzando una lingua più arcaica, questa si riattualizza; sia dal fatto che il dialetto vive, almeno in questo caso, uno sviluppo differente rispetto alla lingua standard, seguendo spesso gli impulsi individuali dei singoli scrittori.

L'uso del dialetto, inoltre, fa emergere come la protagonista assoluta sia proprio Spalato, che nell'insieme sembra quasi raccontarsi con le sue parole, parlandoci dei suoi cittadini e delle sue caratteristiche. Forse è stata proprio la scelta del dialetto a far sì che l'autore fosse investito, per volere popolare, del ruolo di cronista della città e che come tale fosse identificato dai suoi concittadini. Infine questa scelta linguistica svela immediatamente a chi si rivolge lo scrittore nei suoi articoli: è difatti evidente che questi scritti sono rivolti ai suoi concittadini; non solo a loro, ma soprattutto e innanzitutto a loro.

Veniamo ora all'analisi della struttura temporale dei singoli articoli, avendo lo scrittore una tecnica scrittoria abbastanza lineare, che tende a ripetersi nella maggioranza di questi scritti.

Egli segue spesso una linea temporale del tipo presente-passato, oppure presente-passato-presente, infatti uno dei verbi più utilizzati è: *sićan se* (mi ricordo, in dialetto spalatino), o altri verbi sinonimi. Il più delle volte questo verbo viene usato per dare una svolta alla narrazione che, partendo da argomenti di attualità relativi alle problematiche del tempo, subisce uno slancio all'indietro inoltrandosi in paragoni storici tra le diverse epoche, mostrando al lettore cosa sia cambiato e cosa invece sia sempre rimasto uguale.

I vari rimandi al passato sono spesso il fulcro del racconto e possono facilmente allontanarsi dalla tematica iniziale, per poi ricollegarsi a questa nel finale, dando spunto all'autore per un'ultima considerazione, spesso ironica e laconica, sulla situazione attuale.

I continui *flashback* non hanno solo la funzione di paragonare la situazione contemporanea all'autore a quella dei periodi precedenti, ma hanno anche il compito di ricollegare i vari momenti della storia di Spalato, dando una immagine della città diocleziana il più possibile completa e ampia. L'autore si accorge che con questi salti temporali si sta allontanando dalla strada che aveva pensato di percorrere all'inizio, ovvero scrivere un vero e proprio diario, i cui fatti si sarebbero dovuti svolgere seguendo un filo cronologico sostanzialmente unidirezionale, e lo comunica ai lettori affermando: «che cosa mi è successo! Non capisco niente. Ho iniziato a scrivere un diario, invece sono finito a scrivere delle memorie». ² Ovviamente, nonostante questa consapevolezza, Smoje continua a scrivere nella stessa maniera, senza cambiare la sua impostazione. Tra l'altro, i continui rimandi al passato e ritorni al presente fanno sì che la narrazione abbia un ritmo più veloce; dopo aver letto la prima parte degli articoli il lettore viene catapultato indietro nel tempo, in alcuni casi persino ci si dimentica dell'input iniziale, in altri si continua a leggere, spinti dalla curiosità di sapere come, attraverso il passato, si potrà tornare al presente.

Chiaramente non tutti gli articoli seguono questo andamento, ce ne sono molti che trattano solo avvenimenti contemporanei e altri che, seguendo un filo più o meno logico, si proiettano in un futuro ipotetico; in generale, tuttavia, queste caratteristiche sono presenti in moltissimi scritti e, in un certo senso, anche dove questo procedimento non è presente, il lettore comunque si aspetta da un momento all'altro quantomeno la possibilità di un rimando al passato.

In breve: il testo si muove su due linee temporali. La prima è quella legata alla scrittura degli articoli, che si susseguono in modo cronologicamente ineccepibile, così come una parte della narrazione che, ambientata nel presente, procede costantemente in un'unica direzione; la seconda è quella legata al tempo interno, e qui i ricordi e le considerazioni sul passato non seguono nessuna linea definita, guidati dagli impulsi estemporanei dello scrittore, ed è il lettore che procedendo nella lettura ricompone gli eventi e li risistema, qualora lo desidera, in un ordine consecutivo.

Esistono poi delle tematiche che tendono ciclicamente a tornare, in alcuni casi perché legate alle problematiche della Jugoslavia degli anni '80, in altri perché alcuni ricordi sono particolarmente cari all'autore, in altri

² «Šta mi se ovo dogodilo! Ništa ne razumim. Počėja san pisat dnevnik, a svršija na memoare!», M. SMOJE, *Dnevnik jednog penzionera*, Marjan Tisak, Spalato 2004, p. 67; in seguito, per le citazioni da quest'opera, si indicheranno solo le pagine tra parentesi.

ancora semplicemente perché Smoje, scrivendo quasi di getto, segue gli impulsi e le sensazioni del momento e, se ciò lo conduce a raccontare cose in parte già narrate in precedenza, non si pone troppi problemi al riguardo.

Le tematiche che vengono sottolineate con maggiore insistenza nel libro sono senza dubbio diverse, ma il problema che più influenza la vita spalatina e jugoslava agli inizi degli anni Ottanta sembrerebbe essere quello dell'inflazione galoppante. Fin dalle prime pagine lo scrittore pone l'accento sui prezzi dei beni, soprattutto alimentari, che tendono ad alzarsi in continuazione; in alcuni casi sembra quasi che il tempo sia scandito dall'aumento del costo della vita, e Smoje segue questa *escalation* raccontandola quasi giorno per giorno, fino ad arrivare a fare la seguente considerazione nell'articolo intitolato *Fenomenalni rekordi peškarije* (Fenomenali record della pescheria):

Prima mi interessava dove fossero i limiti delle possibilità umane nelle discipline sportive. [...] Ora queste domande non mi tormentano più. Per me è più interessante seguire i record nel salto in alto dei prezzi. Ogni giorno vengono infranti i vecchi record e se ne raggiungono di nuovi, fino ad ora impensabili.³

E poco dopo aggiunge:

Mi ricordo che un giorno, proprio l'otto marzo, questa data la ricordo precisamente perché era la festa delle donne, si sono segnati dei nuovi record assoluti, che non si sarebbero nemmeno potuti immaginare. Questa mattina gli scorfani venivano venduti per ventottomila dinari!⁴

Questo è solo un esempio, ma ogni volta che parla di cibo, o ogni volta che si reca al mercato, lo scrittore riporta minuziosamente i prezzi dei vari articoli, comparandoli con quelli della volta precedente e facendo costantemente l'elenco dei prodotti che mancano sugli scaffali dei negozi, come il caffè, i detersivi, il latte. Egli tratta dunque un problema reale, assai sentito dalla popolazione, benché si accorga che «secondo tutti gli

³ «Pri me zanimalo di su granice juske moći u šporskin disciplinan. [...] Više me ta pitanja ne mučidu. Interesantnije mi je pratit rekorde u skokovima cina. Svaki dan rušidu se stari, a postižu novi, dosad nezamislivi rekordi» (147).

⁴ «A sićan se da su niki dan, baš osmog marča, ti datum precizno pantin jer je bija Dan žen, zabilježeni novi apsolutni rekordi koji se nisu mogli niti zamislit. Toga jutra škarpine su se prodavale po dvadeset i osan ijad dinari!» (147).

indici, lo standard della vita dovrebbe essere già stato intaccato seriamente, ma questo non si vede, non si sente. Si comprano automobili, barche, seconde case, proprio come prima». ⁵ Smoje si rende conto che in passato la gente ha vissuto con un tenore di vita più elevato rispetto a quanto avrebbe potuto e dovuto.

Altro elemento che si avverte con una certa continuità è quello della percezione da parte del lettore della particolare scelta linguistica: Smoje infatti parla sempre per e alla gente semplice e non rinuncia ad usare parolacce, o termini volgari. Al proposito va osservato che in Dalmazia l'uso di bestemmie e parole considerate volgari è assolutamente comune, spesso non solo nei ceti bassi: dai dalmati esse non sempre vengono percepite come volgari od offensive, quanto piuttosto come comunissimi elementi nell'intercalare del discorso.

A chi, tra i suoi lettori, si è lamentato per il linguaggio considerato troppo volgare, l'autore risponde con una ferma difesa del suo modo di scrivere, spiegando che non sono le parole da lui usate ad essere volgari, ma altre. Così, ad esempio, dice ad un interlocutore che lo accusa di usare con troppa frequenza una determinata parolaccia:

Ma questa, mio bel signore, è una parola sua quanto mia. Non l'ho inventata io. Una parola come le altre. Tutte queste sono solo parole, semplici, normali parole di tutti i giorni. E io amo le parole. Amo tutte le parole. Anzi in realtà alcune parole le odio. Parole cattive, parole che hanno un contenuto maligno e sporco. Invece questa parola che volevo pronunciare è bella, una parola cara, divertente.⁶

In diversi momenti l'autore torna su questo argomento, affermando sempre quanto sia sbagliato giudicare le parole come tali e invitando a giudicarne il contenuto.

Questi sono solo due esempi del riproporsi di certi argomenti, ma ve ne sarebbero molti altri. Solo per citarne uno caro all'autore: egli più volte torna a parlare delle flotte navali straniere, ormeggiate nel porto di Spalato, e in questo caso paragona i nuovi marinai a quelli della Seconda

⁵ «Po svima pakazateljima, standard bi već mora bit ozbiljno načet, a to se ne vidi, ne osjeća. Kupuju se tonobili, brodi, vikendice, isto ka pri» (273).

⁶ «Pa to je, šjor moj lipi, i vaša rič koliko i moja. Nisan je ja izventa. Rič ka I svaka druga. Sve su t oriči, samo puke obične svakidašnje riči. A ja volin riči. Volin sve riči. A nike riči, istina, i mrzin. Riči zle, riči koje jemadu pogane, šporke sadržaje. A ta rič koju ste izvolili izreć lipa je, draga, smišna rič» (257).

guerra mondiale, meno inquadrati e sempre in cerca di avventure. Il paragone tra i marinai che incontra negli anni Ottanta e quelli che vedeva e conosceva quarant'anni prima gli serve anche, implicitamente, per confrontare i giovani di queste due epoche così diverse tra loro, ed ecco allora lo spunto per un rimando al passato e per raccontare storie di epoche precedenti nell'articolo intitolato *Flote* (Flotte):

Sono andato a passeggiare fino al porto a vedere le navi russe. Dio mio, quanto sono cambiate le flotte! Niente è più come era, tutto il mondo cambia, ma più di tutto sono cambiate le flotte, e non tanto le navi stesse, quanto la gente, i marinai.

Una delle immagini più impressionanti della fanciullezza per me è proprio l'immagine delle flotte. Che flotte erano quelle, che marinai, che cannoni!⁷

L'uso di parole semplici e di un linguaggio dialettale crea una grande armonia con i fatti narrati: i destinatari come i protagonisti dei suoi scritti sono persone semplici, i ceti medio-bassi della popolazione. Tra l'altro, va ricordato che Smoje, sebbene non gli fossero mancate le possibilità, preferì sempre evitare le interviste ai potenti o ai grandi intellettuali, rimanendo legato alla realtà quotidiana del suo territorio.

In alcuni casi ci sembra che la narrazione proceda al ritmo della vita dei pescatori, fatta di gesti ripetitivi e costanti, come la preparazione del brodetto, o le chiacchiere davanti ad un bicchiere di vino nell'attesa di tirare su le reti, o al ritorno dalla pesca: una vita semplice e faticosa, di cui l'amico dello scrittore Šanto, vecchio pescatore saggio e analfabeta, è espressione simbolica.

Per capire la mentalità e gli interessi dell'autore è indicativo un passaggio di un articolo scritto durante un suo soggiorno zagabrese: «Sono andato a fare una visita alla Presidenza della Repubblica Socialista di Croazia». Ma l'unico avvenimento che suscita il suo interesse e lo affascina è:

Ho conosciuto il vecchio cameriere Štef, un anziano di 84 anni, che dalla defunta Austria ad oggi ha lavorato in questa residenza, in queste sale e in

⁷ «Bija san prošetat do dige vidit ruske brode. Bože moj, koliko su se flote prominile! Ništa više nije ka ča je bilo, cili svit se prominija, ali od svega najviše su se izminile flote, i to ne toliko sami brodi koliko judi, mornari. Jedna od najimpresivniji slik iz ditiinjstva mi je baš slika flote. Koje su to bile flote, koji marinjeri, koji kaluni!» (152)

questi gabinetti. Ha servito tutta la nostra storia del Ventesimo secolo! Che memorie colossali che sarebbero.⁸

E, dopo aver detto questo, tralascia di raccontare l'incontro con la persona importante con cui aveva appuntamento.

Nel corso di questo *Diario* ci imbattiamo dunque in molti racconti di storie presenti e passate, ma è uno l'evento indubbiamente più importante, almeno da un punto di vista storico: la morte di Tito, che avviene il 4 maggio 1980 e di cui lo scrittore, in grande coerenza con se stesso, parla in modo assai singolare, come è nel suo stile, senza patetismi o banali frasi di circostanza.

Nell'articolo dedicato alla morte di Tito, intitolato *Split je bez riči reka sveća mu je na srcu* (Spalato senza parole ha detto tutto quello che ha nel cuore), Smoje tratta l'argomento con tatto e apparente distacco: da cronista della sua città esprime le sensazioni dei suoi concittadini, facendo un unico commento personale quando sente la notizia del peggioramento della salute di Tito – «Oh, questo non mi fa per niente piacere!»⁹. Per il resto scrive solo delle sensazioni della gente che incontra, del dolore e della grande tristezza che invadono le strade della città, narra questo momento epocale attraverso le emozioni dei suoi concittadini, emozioni che diventano implicitamente anche le sue.

In particolare, va sottolineato che questo articolo si differenzia da tutti gli altri: lo scrittore sembra, in armonia con il titolo, sussurrare al lettore le parole, le sensazioni, ciò che vede e percepisce, ponendo il tutto al di fuori del tempo; le immagini che ci disegna con le sue parole ci appaiono mute e al rallentatore, e questo è comprensibile visto l'evento assolutamente straordinario ed epocale.

Bisogna anche dire che Smoje da subito si rende conto della gravità della situazione e paragona la morte di Tito alla morte di un padre, i cui figli (il popolo) da un momento all'altro devono iniziare a prendersi seriamente le proprie responsabilità per andare avanti. La storia ci ha poi mostrato come questi figli abbiano preso strade troppo diverse per far sì che "la famiglia" rimanesse unita.

⁸ «Bija san učinit vižitu Predsjedništvu SR Hrvatske. Upozna san staroga konobara Štef, starca od 84 godine koji od pokojne Auštrije do danas služi u ovin rezidencijan, dvorima i kabinetima. Servira je cilu našu istoriju dvadesetog stoljeća! Koji bi to bili kolosalni memori» (57).

⁹ «Oo, ništa mi ovo nije drago!» (177)

Vorrei ancora parlare brevemente di un altro tempo dell'opera smojana, che è indipendente dall'autore e dai suoi scritti: il tempo della pubblicazione.

La prima edizione di questo libro avviene, come ricordato più volte, nel 1981, ma esiste anche una seconda edizione, quella del 2004, voluta dalla «Slobodna Dalmacija», che si è impegnata nella ripubblicazione di tutti i testi dello scrittore, ad eccezione di *Hajduška legenda* (La leggenda dell'Hajduk). Questo fatto ha un doppio valore. Da un lato, rappresenta il tempo della riabilitazione dell'autore: nonostante avesse continuato a scrivere fino alla sua morte, infatti, Smoje è stato comunque ostacolato, emarginato e sottovalutato durante gli anni della guerra patriottica croata (1991-1995). Da un altro lato, essendo proprio la testata spalatina a volere questa seconda edizione, la ripubblicazione rappresenta una sorta di ammissione di colpevolezza per aver allontanato, poco più di un decennio prima, uno dei suoi giornalisti più rappresentativi e amati dai lettori. Si potrebbe dire che la «Slobodna Dalmacija» con questo gesto abbia voluto scusarsi apertamente con Smoje, con i lettori e con gli spalatini in generale, per gli errori commessi nei primi anni Novanta, periodo in cui, e vale la pena ribadirlo, il giornale era guidato da dirigenti imposti dal Governo centrale e strettamente legati ad esso.

Per concludere vorrei sottolineare ancora una volta lo stretto rapporto che intercorre tra l'autore e la sua Spalato, alla quale Smoje ha dedicato la vita, diventandone una sorta di biografo non ufficiale, di corifeo capace di interpretare gli umori e le incongruenze della città, utilizzando come fonti le *ćakule* (chiacchiere) cittadine, le testimonianze dei *redikuli* (ridicoli), personaggi che oggi definiremmo semplicemente come elementi border-line della società, e di altri protagonisti che la storia ufficiale pone ai margini. La piramide sociale e di valori smojana è completamente invertita, la base diventa il vertice, in completa armonia con la tradizione spalatina, contraddistinta da una forte ironia, talvolta anche dissacrante. Il merito di Smoje è stato quello di riuscire ad esaltare il mondo della gente semplice (*mali ljudi*) contrapponendolo al potere e dandogli non solo voce, ma anche dignità letteraria.

ANDREA GULLOTTA

LE MOLTEPLICI INTERPRETAZIONI DELLA TEMPORALITÀ
IN *ODIN DEN' IVANA DENISOVIČA*
DI ALEKSANDR SOLŽENICYN

Odin den' Ivana Denisoviča è a tutt'oggi una delle opere più studiate della letteratura russa novecentesca. La *povest'* di Solženicyn è stata sottoposta ai ferri del critico numerose volte, riuscendo solo nel tempo a svincolarsi dal riduttivo *cliché* di caso politico che per anni ne ha segnato il successo nel bene e nel male.¹ Ciò che mi spinge ad aggiungere un'altra voce a quella dei molti critici è la convinzione che non si sia scritto abbastanza sul valore e l'importanza che la sfera temporale assume nella *Giornata*.² La sfera temporale più della sfera spaziale. È ovvio che lo spazio chiuso di *Odin den' Ivana Denisoviča* incida sulla percezione del tempo dei personaggi: il cronotopo dello *žek* è per sua natura opposto al cronotopo dell'uomo libero. Vedremo però come, nei tre personaggi principali, si noti la tendenza a trasferire all'interno del campo la concezione temporale che essi avevano in libertà. Inoltre, per quanto nell'analisi letteraria le dimensioni del tempo e dello spazio siano strettamente connesse, tuttavia nel testo solženicyniano mi pare sia il primo, più che il secondo, ad avere un ruolo pregnante nella narrazione, rappresentando non una cornice, ma un elemento narrativo di primaria importanza.

¹ Questo approccio al testo riguarda soprattutto la ricezione occidentale dell'opera. Si veda ad esempio G. GRAZZINI, *Solženicyn*, Longanesi, Milano 1971, scritto all'indomani della consegna del Nobel, in cui il valore letterario dell'opera è pressoché ignorato.

² Sul tema non ho trovato analisi approfondite basate su uno studio del testo. Per fare un esempio, l'articolo di Ljudmila Grigor'evna Chižnjak che affronta il tema del tempo nell'opera di Solženicyn si basa interamente sul raffronto tra il tempo interno del lager e la sua relazione con la realtà esterna, contemporanea e non. Cfr. L.G. CHIŽNJAK, *Obraz vremeni v povesti A.I. Solženicyna "Odin den' Ivana Denisoviča"* in *A.I. Solženicyn i russkaja kul'tura. Naučnye doklady*, Iz-tvo Saratovskogo Universiteta, Saratov 2004, pp. 274-279.

Per dimostrarlo è necessario procedere a sezionare i tessuti superficiali dell'opera e penetrare nel profondo del suo corpo.

Il rapporto tra tempo e individuo nel lager

Potrebbe sembrare banale sottolineare l'importanza del tempo in un romanzo che ha un'indicazione temporale nel suo stesso titolo e che narra lo svolgersi di una giornata. E tuttavia mi sembra importante rilevare come, preannunciando uno dei fili fondamentali della trattazione della temporalità nell'opera, già nel titolo si faccia accenno non tanto ad un anonimo scorrere del tempo naturale, quanto al rapporto tra tempo e individuo. Questo rapporto si concentra in due scelte lessicali, *den'* e *Ivan Denisovič*. Si parlerà quindi del tempo di una giornata correlato non all'uomo in generale, o al prigioniero, bensì a un *individuo*, cui il narratore si rivolge con la forma di cortesia (nome e patronimico), in spregio all'annullamento dell'individualità perseguito dai regimi totalitari all'interno della logica concentrazionaria: «Жизнь глохнет там, где насилие стремится стереть ее своеобразие и особенности», come osserva Vasilij Grossman in *Žizn' i sud'ba*.³

Da parte sua, in un'intervista del 1982 Solženicyn ebbe a dichiarare:

Как описать всю нашу лагерную жизнь? По сути, достаточно описать один всего день в подробностях, в мельчайших подробностях, притом день самого простого работяги, и тут отразится вся наша жизнь. И даже не надо нагнетать каких-то ужасов, не надо, чтоб это был какой-то особенный день, а – рядовой, вот тот самый день, из которого складываются годы.⁴

La scelta di Solženicyn è stata quindi metonimica, ma non casuale. Nelle mani del narratore il tempo nel lager si trasforma in uno strumento

³ V.S. GROSSMAN, *Žizn' i sud'ba*, U-Faktorija, Ekaterinburg 2005, p. 14; «E dove la violenza cerca di cancellare varietà e differenze, la vita si spegne», *Vita e Destino*, trad. it. di C. Zonghetti, Adelphi, Milano 2008, p. 14.

⁴ La citazione è riportata in L.I. SARASKINA, *Aleksandr Solženicyn*, Molodaja Gvardija, Moskva 2008, p. 461; «Come descrivere tutta la nostra vita nel lager? In fondo, basta descrivere tutta una giornata nei particolari, nei minimi particolari, per giunta la giornata del più semplice lavoratore, ed ecco riflessa tutta la nostra vita. E non serve neanche aggiungere chissà quali disgrazie, non serve che sia un giorno eccezionale, ma uno normale, proprio quel tipo di giornata di cui sono formati gli anni».

che, legando in successione una grande quantità di dettagli, riesce a trasmettere al lettore quella che è la vita all'interno dei campi staliniani.

Se, seguendo Genette,⁵ quanto detto sinora riguarda la sfera della *narrazione*, entrando in quella del *racconto* si nota che sin dalle prime parole Solženicyn introduce il lettore *in medias res* ancora grazie ad una indicazione temporale: «В пять часов утра, как всегда, пробило подъем – молотком об рельс у штабного барака».⁶ E poche righe più in là: «Шухов никогда не просыпал подъема, всегда вставал по нему – до развода было часа полтора времени своего, не казенного, и кто знает лагерную жизнь, всегда может подработать» (9).⁷

Il tempo naturale, il tempo dello Stato, il tempo umano

Le frasi di esordio del romanzo contengono già tre dei numerosi campi paralleli in cui si divide la temporalità in *Odin den' Ivana Denisoviča*: il tempo naturale, il tempo dello Stato, il tempo umano.⁸

Al primo campo l'autore dedica lo svolgimento della *storia* (usando nuovamente la terminologia di Genette), ovvero la diegesi, che segue linearmente lo scorrere del tempo dall'alba alla sera; lungo il testo compaiono continui riferimenti al buio rischiarato dalla luce dei lampioni, al sole che sorge, raggiunge il picco e poi cala, lasciando il posto a una

⁵ Cfr. G. GENETTE, *Figure III*, Einaudi, Torino 1986.

⁶ A.I. SOLŽENICYN, *Odin den' Ivana Denisoviča*, London (Canada), 1971, p. 9; «Come sempre, alle cinque del mattino, suonarono la sveglia percuotendo con un martello un pezzo di rotaia appeso vicino alla baracca del comando», *Una giornata di Ivan Denisovič. La casa di Matrona. Alla stazione*, Einaudi, Torino 1974, p. 5. Tutte le citazioni sono tratte da queste due edizioni; in seguito si indicheranno le pagine di riferimento direttamente nel testo, tra parentesi. Per quanto riguarda la scelta della traduzione italiana, si è scelta questa di Raffaello Uboldi che, pur discutibile, risulta l'unica autorizzata dall'autore, come si legge a p. 4.

⁷ «Šuchov non attendeva mai la sveglia dormendo e si alzava sempre al suo segnale: all'appello mancava un'ora e mezzo circa di tempo tutto suo, non regolamentato, e chi conosceva la vita del campo poteva sempre rimediare qualcosa» (5).

⁸ Per "tempo naturale" intendo lo scorrere del tempo segnato dal movimento del sole e della luna e dal passare delle ore. La definizione delle diverse dimensioni temporali è una mia proposta, che non pretende essere né assoluta né assolutizzante. Mi preme sottolineare, inoltre, come le varie dimensioni temporali qui proposte non funzionino a compartimenti stagni, ma possano essere applicate a diverse immagini e momenti del romanzo. Allo stesso modo, un'immagine può contenere in sé diverse dimensioni temporali.

grigia luna. Si tratta di veri e propri “aggiornamenti” che Solženicyn inserisce per garantirci il riferimento continuo al tempo naturale.⁹

A questo tempo si sovrappone il tempo dello Stato, vale a dire la struttura della giornata imposta dallo Stato sovietico – nei suoi rappresentanti diretti (le guardie) o indiretti (i detenuti che collaborano con le guardie) – nel tentativo di regolare e di gestire la vita dei prigionieri. Mentre Šuchov attende di sapere se ha la febbre o meno, nella sala d’attesa dell’infermeria «ни ходики не стучали – заключенным часов не положено, время за них знает начальство» (15).¹⁰ La gestione totale del tempo dei prigionieri da parte delle guardie (e quindi dello Stato) ha un duplice effetto: se da un lato, infatti, la giornata è riempita totalmente da lavori e mansioni relative all’organizzazione della vita del campo (mense, perquisizioni, adunate, ecc.), dall’altro ai prigionieri diventa quasi impossibile riuscire a gestire il poco tempo libero – «Не считая сна, лагерник живет для себя только утром десять минут за завтраком, да за обедом пять, да пять за ужином» (14).¹¹ È a tale condizione che è dovuto, ad esempio, il senso di smarrimento provato da Šuchov quando sosta nella sala dell’infermeria senza far nulla: il “pieno” della giornata provoca il “vuoto” nelle coscienze dei prigionieri, che non hanno neanche il tempo di pensare alla propria casa lontana. «Здесьняя жизнь трепала его от подъема и до отбоя, не оставляя праздных воспоминаний» (58),¹² viene detto riguardo a Šuchov, quando il protagonista si interrompe volontariamente, mentre con la mente ritorna alla vita nel villaggio di Temgenëvo. Il narratore chiosa: «Ээку только надо знать – скоро ли подъем? До развода сколько? до обеда? до отбоя?» (70).¹³

Gli ultimi esempi citati ci hanno già introdotto in quella che è la principale dimensione temporale, il tempo “umano”, ovvero il rapporto personale che ciascun prigioniero ha con il tempo. I diversi personaggi della

⁹ Alcuni esempi: «была тьма и тьма» (9), «С’era un gran buio» (5); «Солнце выше подтянулось» (31), «Il sole si levò più in alto» (58); «Месяц выкатывал все выше» (57), «La luna continuava ad apparire sempre più in alto» (124).

¹⁰ «Non ticchettava neppure la pendola: l’orologio non è permesso ai detenuti: le loro ore le sanno i capi» (21).

¹¹ «Se non si conta il sonno, il deportato ha per sé soltanto i dieci minuti della colazione, i cinque del pranzo e i cinque della cena» (17).

¹² «Laggiù, la vita era tutta una fatica, dalla sveglia alla ritirata, e non gli lasciava tempo da dedicare a ricordi inutili» (128).

¹³ «Il detenuto aveva bisogno di sapere solo se mancava molto alla sveglia. E quanto mancava alla partenza per il lavoro. E al rancio. E al segnale di ritirata» (160).

Giornata vivono tale rapporto in maniera completamente diversa.¹⁴ Si nota innanzitutto come sulla sfera della temporalità vengano spesso giocati i rapporti fra i due “gruppi” umani contrapposti all’interno del lager: le guardie da un lato, i detenuti dall’altro. Quando, ad esempio, al rientro dalla giornata lavorativa la colonna di Šuchov rischia di esser sorpassata da quella dei “meccanici”, di colpo guardie e prigionieri si trovano dalla stessa parte. «Один остался во всей колонне интерес: – Обогнать! Обжать! И так все смешалось, кислое с пресным, что уже конвой энкам не враг, а друг. Враг же – та колонна, другая» (54).¹⁵ È, come si vede, fratellanza legata al tempo: arrivare per ultimi significa allungare ulteriormente la giornata, perché la perquisizione dei meccanici dura molto a lungo. Legato al tempo è anche un altro motivo di vicinanza fra detenuti e guardie: come i primi, anche le seconde sono logorate dal tempo passato nel gulag. È questo il caso dell’anziano guardiano che perquisisce Šuchov al ritorno dalla centrale: «[...] потому что он был старый, ему должна была служба его надоест хуже серы горючей» (56).¹⁶

Ma sul tempo si fondano anche le descrizioni, naturalmente molto più frequenti, dell’ostilità che oppone i due gruppi. Ad esempio, la “cagna” Der,¹⁷ quando scopre il cartone incatramato rubato da Šuchov, rivolge al caposquadra Tjurin una minaccia il cui oggetto è il tempo: «Да ты что?! Это не карцером пахнет! Это уголовное дело, Тюрин! Третий срок получишь!» (45).¹⁸ Le peggiori punizioni (e la reazione di Tjurin lo suggerisce) consistono negli allungamenti della pena, che sono la triste

¹⁴ Comuni a tutti i prigionieri, spiccano tre frasi: «Была та минутка короткая, разморчивая, когда уже все оторвано, но прикидываются, что нет, что не будет развода» (16), «Era il breve, indolente momento in cui tutto era ormai finito, ma si fingeva che non ci sarebbe stata l’uscita al lavoro» (24); «Вот этой минуты горше нет – на развод идти утром. В темноте, в мороз, с брюхом голодным, на день целый» (18), «Non c’è momento più amaro dell’adunata al mattino. Vuio, gelo, pancia vuota, e per tutto il giorno» (27); e, durante la cena: «Вот он, миг короткий, для которого и живет энка» (63), «Eccolo l’attimo breve per il quale vive il detenuto!» (142).

¹⁵ «Una sola cosa premeva a tutta la colonna: “Sorpassarli! Lasciarli indietro!”. E così tutto si era mescolato in un unico pastone al punto che le guardie di scorta non erano più nemiche ma amiche dei detenuti. Era l’altra colonna che era nemica» (118).

¹⁶ «[...] perché era vecchio, doveva avere a noia il servizio più che il fumo negli occhi» (122).

¹⁷ La “cagna” (in russo “сука”) non è propriamente una guardia, ma un prigioniero che collabora con l’autorità nella gestione del lager in cambio di un trattamento di favore. È un esempio di rappresentante “indiretto” dello Stato.

¹⁸ «Ma sei impazzito? Qui non te la cavi mica con la cella di punizione! È un caso da codice penale! Ti condanneranno per la terza volta» (94).

norma nei gulag descritti da Solženicyn: «Вон, у кого в войну срок кончался, всех до особого распоряжения держали, до сорок шестого года» (32-33).¹⁹

Siamo qui ad un'altra delle sfaccettature della sfera temporale presenti nella *povest'*, ovvero a quello che definirei il “tempo della pena”.²⁰ È un tempo segnato da sfiducia e sofferenza: «[...] дни в лагере катятся – не оглянешься. А срок сам – ничуть не идет, не убавляется его вовсе» (32).²¹ La pena logora, abbrutisce, spogliando i detenuti delle loro qualità umane. È in questo contesto che è da inserire lo scambio di battute tra il capitano Bujnovskij, fresco di condanna, e Fetjukov, quando il primo inveisce contro il secondo, reo di aver raccattato cicche di sigaretta da terra. La risposta di Fetjukov suona quasi come un vaticino: «Подожди, кавторанг, восемь лет посидишь – еще и ты собирать будешь. Это верно, и гордей кавторанга люди в лагерь приходили [...]» (26).²²

Un altro “tempo” presente nell'opera è il “tempo del gelo”, un ulteriore aspetto della sfera temporale utilizzato dall'autore per rendere l'antagonismo prigionieri/guardie.²³ La strettissima connessione tra le condizioni atmosferiche proibitive, la necessità degli *зек* di eseguire tutte le azioni in fretta e la cattiveria delle guardie nell'espore a lungo i prigionieri al gelo, segna uno dei confini tra chi gestisce il potere e chi lo subisce. Il caposcora minaccia la colonna di prigionieri che non vuole mettersi in riga per cinque: «На снег посадить? Сейчас посажу. До утра держать буду!» (53).²⁴ Ma, e questo è degno di nota, il tempo in relazione al gelo è anche l'unica arma nelle mani dei reclusi per potersi rivalere sugli aguzzini. Poco prima di scoprire la colonna dei meccanici, evento che – come abbiamo visto – crea un sentimento di fratellanza tra guardie e

¹⁹ «Quelli che avevano finito la loro pena durante la guerra, erano stati trattenuti “fino a data da destinarsi”, cioè fino al '46. Così chi doveva scontare solo tre anni, ne aveva fatti altri cinque» (62).

²⁰ Per “tempo della pena” intendo la rappresentazione, tramite concetti legati al tempo, della dimensione della detenzione, in tutti i suoi aspetti.

²¹ «[...] i giorni, nel campo, fuggono che non te ne accorgi. Ma la scadenza della pena resta dov'è, non si avvicina neanche un po'» (60).

²² «Aspetta, capitano, fa' i tuoi otto anni di campo e poi le cicche le raccoglierai anche tu. Ne abbiamo visti di più spocchioni di te [...]» (47).

²³ Va precisato che le condizioni atmosferiche non implicano, di per sé, una dimensione temporale, ma sono anch'esse legate alla sfera spaziale. Ciò che mi spinge a parlare di tempo in rapporto al gelo è il fatto che Solženicyn utilizzi immagini legate al tempo per rendere le condizioni estreme di vita dei protagonisti, soprattutto per ciò che riguarda l'esposizione prolungata al gelo.

²⁴ «Volete che vi faccia sedere sulla neve?! Vi servo subito. Rimarrete qui fino al mattino!» (113).

prigionieri, i capiscorta incitano i prigionieri ad accelerare il passo: «Нет уж, хрен вам теперь [...] Зэки и не стовариваясь поняли все: вы нас держали – теперь мы вас подержим» (54).²⁵

È notevole l'utilizzo che fa Solženicyn della commistione tra sfera temporale e sfera sensoriale per rendere con la massima efficacia la difficoltà della vita nei gulag staliniani. Il freddo attanaglia costantemente gli *zëk*; si pensi, ad esempio, alla scena della costruzione del muro della centrale: la malta gela velocemente e questo particolare ci fa pensare al freddo sentito da Šuchov, che infatti è tutto intento a posizionarla il più in fretta possibile.

A ben vedere, all'interno del racconto il rapporto col tempo, col gelo e con la gestione delle proprie energie sembra essere basilare e pare definire alcune delle differenze tra i vari personaggi. È interessante, ad esempio, notare come la differenza esistente tra Ivan Denisovič ed il capitano Bujnovskij, che rappresentano le due estremità polari dell'essere *zëk*, venga sempre espressa dall'autore tramite l'utilizzo di concetti collegati, direttamente o indirettamente, alla sfera temporale: l'uno esperto e saggio economo delle proprie energie, lontano dalla vita precedente; l'altro inesperto e rivolto costantemente al passato (tanto da continuare ad utilizzare la terminologia navale, legata alla sua professione da libero), immerso in discussioni intellettuali ma scavato dalla fatica e dagli stenti. Tutte queste qualità, nella *povest'*, vengono filtrate dal rapporto dei due personaggi con il tempo.²⁶ I due prototipi del *mužik* e dell'*intelligent* a confronto, nel lager, vedono senza ombra di dubbio la vittoria del contadino, capace di adattarsi alla vita del gulag con maggiore efficacia. Quando il capitano alza la voce contro il tenente Volkovoj che li fa spogliare al gelo, accusandolo di non conoscere le leggi, il narratore commenta: «Это ты, брат, еще не знаешь» (21),²⁷ mentre un altro condannato “fresco”, il sedicenne Gorčik, si adatta immediatamente alla vita del campo tanto che, dice il narratore, «Из Гопчика правильный будет лагерник. Еще года три подучится, подрастет – меньше как хлебоборезом ему судьбы не

²⁵ «In fretta un corno, adesso! [...] Tutti i detenuti, anche senza parlarsi, pensavano la stessa cosa: ci avete fatto perdere tempo, e ora ve ne facciamo perdere noi» (116).

²⁶ Abbiamo visto la frase che Fetjukov rivolge a Bujnovskij. L'autore poi ci informa occasionalmente del deteriorarsi delle condizioni fisiche del capitano. All'opposto è Ivan Denisovič, che ha una quasi naturale tendenza a gestire il proprio tempo.

²⁷ «Sei tu, fratello, che ancora non sai» (34). Nella traduzione di Uboldi è omesso l'avverbio “еще” (ancora), presente nell'originale.

прочат» (62).²⁸ Solženicyn pone addirittura a confronto diretto i due “estremi”, mediante lo scambio di battute, carico d’ironia, sulla luna:

– Слышь, кавторанг, а как по науке вашей – старый месяц куда потом девается?

– Как куда? Невежество! Просто не виден! (49-50)²⁹

Il dialogo prosegue sulla stessa falsariga ed è emblematico della posizione dell’autore: il *mužik* e l’*intelligent* non possono avere nulla in comune. In questi brani si intravede la simpatia di Solženicyn per Ivan Denisovič, che burla l’*intelligent* con le sue credenze popolari sulla luna, e la diffidenza verso Bujnovskij, incapace di cedere e di imparare la lingua di Šuchov, chiuso nella sua difesa della scienza cosmica. È in brani come questi che spira l’aria della grande opera d’arte, capace di affrontare, in un breve volgere di battute, la drammaticità di un binomio impossibile da cui è scoccata la scintilla della rivoluzione e dei fatti storici sui quali l’autore ha speso l’intera esistenza e le proprie energie intellettuali.

Il tempo spirituale

Il dialogo citato si conclude con l’ammissione di Ivan Denisovič a Bujnovskij: «Так ты что ж, в Бога веришь, Шухов? – А то? Как громыхнет – пойдн, не поверь!» (50).³⁰ È qui che si apre un altro capitolo relativo all’utilizzo della sfera temporale, in quella che forse è la più significativa delle sue espressioni, quella che sottende tutta la costruzione intellettuale dell’opera: il tempo spirituale. L’unico fra i personaggi che sembra non patire le difficoltà del campo è Alěša, il battista compagno di *ragonka* di Šuchov. Lungo tutta la *povest*, Alěša vive con grande serenità la detenzione, senza mai lamentarsi né del gelo, né dei lavori. Nel bellissimo dialogo tra Ivan Denisovič e Alěša che conclude l’opera, viene rilevata qual è in realtà la concezione che il battista ha della detenzione: «Что тебе

²⁸ «Sarebbe diventato uno in gamba. Altri tre anni di apprendistato e, cresciuto un altro poco, avrebbe ricoperto, come minimo, la carica di distributore di razioni di pane» (139).

²⁹ «– Senti capitano, dove va a finire la luna vecchia? Che cosa dice la vostra scienza? – Come, dove va a finire? Che ignoranza! Non si vede più e basta!» (105).

³⁰ «E allora, Šuchov, credi in Dio? – Come no? Provatn un po’ a non credere quando si mette a tuonare!» (106).

воля? На воле твоя последняя вера терниями заглохнет! Ты радуйся, что ты в тюрьме! Здесь тебе есть время о душе подумать!» (72).³¹

Alëša gioisce quindi del fatto di trovarsi in un lager perché, lontano dalle tribolazioni mondane, ha a disposizione tanto tempo per pensare all'anima. In questo breve brano riecheggia la classica opposizione *otium/negotium*, proposta peraltro in una chiave del tutto nuova, rinforzata dall'allusione al martirio dei religiosi vittime della repressione sovietica. Quella di Alëša è una concezione del tempo puramente spirituale: per questo, a differenza degli altri, egli non soffre i supplizi del gulag, e non si lamenta della pena, vissuta anzi come un momento decisivo della propria esperienza terrena. È significativo che il giovane non riesca ad ottenere la comprensione di Šuchov: «В общем, сколько ни молись, а сроку не скинут. Так от звонка до звонка и досидишь» (72).³² Ivan Denisovič non crede alle preghiere (sono come i reclami, dice, o non arrivano o sono respinti) e ha un'idea del divino che sembra ricollegarsi alle divinità pagane precristiane, come dimostra la frase citata che Šuchov rivolge a Bujnovskij, dopo aver confessato la propria fede. Šuchov ha i suoi valori di buon contadino e, a differenza del caposquadra Tjurin, ha una diversa idea della divinità rispetto alla propria sventura. «Все ж ты есть, Создатель, на небе. Долго терпишь да больно бьешь» (40),³³ dice Tjurin quando viene a sapere che chi l'ha arrestato è stato fucilato. «Видь, Алешка, у тебя как-то ладно получается: Христос тебе сидеть велел, за Христа ты и сел. А я за что сел? За то, что в сорок первом к войне не подготовился, за это? А я при чем?» (73),³⁴ è il pensiero in cui è racchiuso il rapporto con il divino del protagonista. Su questa frase, questo rifiuto di credere ad un disegno superiore di fronte al proprio tragico destino, si tronca il dialogo tra Šuchov e Alëša: Solženicyn lascia l'ultima parola al protagonista, come già nel dialogo sulla luna con il capitano Bujnovskij.

³¹ «Che t'importa della libertà? In libertà, gli ultimi resti della tua fede verranno soffocati dalle erbe cattive! Devi essere contento di essere in prigione! Qui, hai tutto il tempo per pensare all'anima!» (166).

³² «Insomma, prega finché vuoi, ma la pena non te la riducono. Dovrai scontarla dal principio sino alla fine» (166).

³³ «Eppure ci sei, Signore, nei cieli! Tollererai a lungo, ma punisci duramente!» (81).

³⁴ «Vedi, Alëška, il tuo ragionamento fila liscio: Cristo ti ha detto di andare in prigione, ed è per Cristo che ti trovi qui. Ma perché sono stato messo dentro io? Forse perché nel '41 non si era pronti alla guerra? Ma che c'entro io?» (167).

Il passato, ovvero il tempo interno ed esterno al campo

La trattazione del passato, come avviene ad Ivan Denisovič che rievoca i motivi del suo arresto, è legata ad un'altra dimensione della temporalità: il tempo esterno al campo. Le presentazioni dei personaggi del romanzo avvengono spesso tramite le numerose analesi dirette (fatte dal narratore) o indirette (fatte dal personaggio stesso) che vanno a scavare nel momento dell'arresto, oppure in ciò che era la sua vita precedente o, ancora, nei soggiorni in altre prigioni.

Il passato però può essere anche interno al campo, e ne è prova il cucchiaino di Ivan Denisovič con marchiato sopra "Ust'-Ižma, 1944". È curioso, tuttavia, che il passato non venga mai utilizzato in relazione al futuro. Che, in altri termini, la vita successiva al lager non venga mai immaginata dai prigionieri come ripristino delle condizioni di vita precedenti la detenzione. Questo apre la strada a quello che è uno degli aspetti più interessanti della temporalità nella *povest'* di Solženicyn, ovvero la trattazione del futuro.³⁵

Il futuro, sempre interno

Il futuro in *Odin den' Ivana Denisoviča* è quasi sempre – in contraddizione con le teorie di Weinrich³⁶ – narrativo. Esso è utilizzato in funzione prolettica e, rispetto all'analisi tematica, sembra palesare una caratteristica fondamentale: le immagini del futuro sono quasi sempre rivolte all'interno del campo. L'utilizzo del futuro, come abbiamo già visto nel caso del giovane Gopčik,³⁷ è abitualmente legato al campo. Molte frasi sembrano confermare questo dato: «А потом на окнах прораб увидит

³⁵ Nivat scrive: «Ernst Fischer ha rilevato con acume che la dimensione dell'avvenire è eliminata», G. NIVAT, *Sur Solženitsyne. Essais*, L'Age d'Homme, Lausanne 1974, pp. 11-12. In realtà l'affermazione mi sembra discutibile, come si potrà evincere dallo sviluppo del mio discorso. Va inoltre sottolineato come in un importante saggio come quello di Mengaldo sulla letteratura concentrazionaria si ignori l'aspetto dell'utilizzo del futuro all'interno delle opere artistiche (cfr. P.V. MENGALDO, *La vendetta è il racconto*, Bollati Boringhieri, Torino 2007). La questione meriterebbe un approfondimento più specifico, anche all'interno di una prospettiva comparatistica che comprenda sia le opere concentrazionarie di ambito sovietico, sia la letteratura ufficiale, quella del realismo socialista, votata per definizione alla costruzione del futuro (un accenno lo si trova in G. GRAZINI, *Solženicyn*, cit., p. 81).

³⁶ H. WEINRICH, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, il Mulino, Bologna 2004.

³⁷ Cfr. nota 28.

ЭТОТ ТОЛЬ, ВСЕ ОДНО ДОГАДАЕТСЯ» (29),³⁸ «Может, завтра Шухов не выйдет» (49),³⁹ «Хорошо закрыл» – значит, теперь пять дней пайки хорошие будут. [...] эзка желудок все перетерпливает: сегодня как-нибудь, а завтра наедемся» (39).⁴⁰ Anche nei rari casi in cui le immagini future sono rivolte all'esterno del campo, la situazione descritta prende avvio dall'interno del lager, come capita ad esempio quando Tjurin, soddisfatto del lavoro di Šuchov, gli dice: «Ну как тебя на свободу отпускать? Без тебя ж тюрьма плакать будет!» (48).⁴¹ Ci sono solo due casi in cui il futuro è completamente rivolto all'esterno.

Il primo avviene quando il protagonista viene sollecitato dalla moglie ad intraprendere la carriera di pittore di tappeti, una volta in libertà. Šuchov rifiuta nettamente l'idea, e vagheggia invece di poter utilizzare la sua forza fisica giacché «легкие деньги – они и не весят ничего, и чутья такого нет, что вот, мол, ты заработал» (24).⁴² Ma l'idea del futuro lo angoscia e lo porta a questa riflessione: «По лагерям да по тюрьмам отвык Иван Денисович раскладывать, что завтра, что через год да чем семью кормить. Обо всем за него начальство думает – оно, будто, и легче» (24),⁴³ ed alla constatazione che «Писать теперь – что в омут дремучий камешки кидать» (23).⁴⁴

Se in questo caso il tempo della libertà effettiva⁴⁵ viene affrontato su sollecitazione esterna, diverso appare il secondo caso. Assaporando la brodaglia durante la cena, alla fine della giornata, in sollucchero per il calore che gli si spande per il corpo, Šuchov si lascia andare: «Сейчас ни на что Шухов не в обиде: ни что срок долгий, ни что день долгий, ни что воскресенья опять не будет. Сейчас он думает: переживем!

³⁸ «Ma poi il capomastro vedrà il cartone sui finestrini e capirà lo stesso dove l'abbiamo preso» (53).

³⁹ «Forse l'indomani lui non sarebbe andato al lavoro» (103).

⁴⁰ «Ha chiuso bene» significava cinque giorni di ranci buoni. [...] lo stomaco del detenuto è pieno di pazienza: oggi si mangia in qualche modo, ma domani si starà meglio» (79).

⁴¹ «Ma come lasciarti in libertà? La prigionia sentirebbe la tua mancanza!» (101).

⁴² «I soldi facili non pesano niente e non danno la sensazione di averli guadagnati» (41).

⁴³ «Nei campi e nelle prigioni Ivan Denisovič si era disabituato a pensare che cosa avrebbe fatto fra un giorno o fra un anno e come avrebbe mantenuto la famiglia. Per lui pensavano a tutto i capi: era più facile vivere» (40).

⁴⁴ «Scrivere dal campo è come buttare sassi in un gorgo» (38).

⁴⁵ C'è anche il tempo della libertà effimera, quando cioè i detenuti rientrano dai lavori: «в первый раз с тех пор, как в полседьмого утра дали звонок на развод, ээк становится свободным человеком» (57); «Il detenuto, per la prima volta dal segnale di partenza, suonato alle sei e mezzo del mattino, diventava un uomo libero» (125).

Переживем все, даст Бог кончится!» (63).⁴⁶ Il protagonista dunque si abbandona a speranze future soltanto in un momento di estasi temporanea, di un godimento fisico. La speranza di libertà, di un futuro felice fuori dal gulag, fatta eccezione per questi due casi provocati da circostanze straordinarie, è assente, e l'autore ci spiega perché:

Шухов молча смотрел в потолок. Уж сам он не знал, хотел он воли или нет. Поначалу-то очень хотел и каждый вечер считал, сколько дней от срока прошло, сколько осталось. А потом надоело. А потом проясняться стало, что домой таких не пускают, гонят в ссылку. И где ему будет жить лучше — тут ли, там — неизвестно. Только б то и хотелось ему у Бога попросить, чтобы — домой. А домой не пустят [...] (72).⁴⁷

Ecco perché non esistono immagini di libertà futura: la speranza è di fatto completamente assente.

Nelle restanti pagine del romanzo, Šuchov ritornerà all'utilizzo del futuro "interno" (basti vedere le ultime parole del libro), ridimensionando le sue fantasie. Una decisa abolizione del futuro esterno al campo, un altrettanto deciso schiacciamento sul presente: è questo meccanismo psicologico che permette a Ivan Denisovič non solo di sopravvivere, ma persino di trovare una quota di felicità nel terribile presente che sta vivendo.

Se analizziamo il rapporto con il presente, il passato e il futuro dei tre personaggi principali, vediamo come ad ognuno di essi corrisponda una dimensione ben precisa. Bujnovskij è prigioniero del suo passato e rifiuta completamente il presente, mentre l'assenza di immagini future legate a lui può anche essere considerata come un silente suggerimento da parte dell'autore riguardo alla futura morte del personaggio; Alëša giustifica il presente in ragione del futuro (laddove qui, per futuro, s'intende il regno

⁴⁶ «Adesso Šuchov non aveva niente da rimpiangere, né la pena lunga, né la giornata di lavoro, né la domenica persa. Ora pensava: "Ce la faremo! Verrà anche il nostro giorno!"» (142).

⁴⁷ «Šuchov guardava il soffitto in silenzio. Non sapeva più nemmeno lui, se voleva tornare libero o no. Dapprincipio però lo voleva tanto e contava ogni sera i giorni passati e quelli che gli rimanevano da scontare. Ma poi si stufo. Poi, si cominciò a capire che la gente come lui non l'avrebbero lasciata tornare a casa, ma l'avrebbero spedita al confino. Né si sapeva dove la vita sarebbe stata migliore, se qui o laggiù. Se aveva voluto tornare libero, era stato soltanto per tornare a casa. Ma a casa non l'avrebbero fatto tornare [...]» (166).

dei cieli, in un'ottica verticale della temporalità),⁴⁸ e non pensa mai al passato; Ivan Denisovič fugge dal pensiero del futuro e del passato, cercando nel presente stesso la giustificazione al suo essere al mondo. È un portato della sua origine contadina, un'origine dalla quale deriva anche quella concezione circolare del tempo, che rende Šuchov tanto solerte nell'adempire ai lavori che è costretto a fare all'interno del lager. Ciascuno dei tre personaggi porta all'interno del campo quella che era la sua concezione temporale precedente l'arresto, e vi impronta la sua nuova vita: Bujnovskij continua ad utilizzare il linguaggio della marina, Alëša continua a tendere alla trascendenza, Šuchov continua ad avere una visione circolare del suo tempo. In questo, a mio parere, si conferma il primato della dimensione temporale su quella spaziale: lo spazio chiuso condiziona certamente la vita dei prigionieri, ma è sulla trattazione del tempo che Solženicyn lavora con maggiore incisività. Della dimensione temporale l'autore si serve anche per giochi di fine (e coraggiosa) ironia:

Слышали от кого-то, будто двенадцать часов уже.

– Не иначе как двенадцать, – объявил и Шухов. – Солнышко на перевале уже.

– Если на перевале, – отозвался кавторанг, – так значит не двенадцать, а час.

– Это почему ж? – поразился Шухов. – Всем дедам известно: всего выше солнце в обед стоит.

– То - дедам! – отрубил кавторанг. – А с тех пор декрет был, и солнце выше всего в час стоит.

– Чей же эт декрет?

– Советской власти!

Вышел кавторанг с носилами, да Шухов бы и спорить не стал. Неуж и солнце ихим декретам подчиняется? (32)⁴⁹

⁴⁸ Si tratta anche in questo caso di un futuro esterno al campo, ma dalle caratteristiche spirituali, non terrene. Tuttavia, nel testo questa aspirazione futura non viene mai citata esplicitamente.

⁴⁹ «Si sparse la voce che era già mezzogiorno.

– Dev'essere proprio mezzogiorno, – annunciò anche Šuchov – il solicello è a cavallo dello zenit ormai.

– Se è a cavallo, – replicò il capitano, – vuol dire che non è mezzogiorno, ma l'una.

– Come mai? – si meravigliò Šuchov. – I nostri nonni dicevano che quando il sole è al punto più alto è mezzogiorno.

– I nonni sì, – tagliò corto il capitano, – ma, dopo i nonni, ci fu un decreto: il sole raggiunge il punto più alto all'una.

Ed ecco così il sole, quindi il tempo, sottostare al potere sovietico. Ironicamente, Solženicyn ha detto una grande verità. Ma poi il tempo ha avuto la meglio.

– Il decreto di chi?

– Del potere sovietico!

Il capitano uscì con la barella e Šuchov non stette a discutere. Possibile che anche il sole si sottomettesse ai loro decreti?» (61).

MARIA ISOLA

L'ELEMENTO TEMPORALE
IN *LA GELATA* DI A.D. SINJAVSKIJ

I racconti fantastici, pubblicati presso una casa editrice francese sotto lo pseudonimo di Abram Terc, sono un esempio di quel realismo fantastico che A.D. Sinjavskij, nel suo saggio *Che cos'è il realismo socialista*, aveva additato come una delle possibili vie d'evoluzione per la letteratura russa, costretta entro gli angusti limiti del realismo socialista.

Il ricorso a «un'arte fantasmagorica, con ipotesi al posto del fine e col grottesco al posto della descrizione della quotidianità»¹ è infatti uno degli espedienti con cui Sinjavskij si propone di ampliare il paradigma della realtà per includervi ciò che abitualmente ne viene escluso, in primo luogo il meraviglioso, il mito e l'irrazionale. Per Sinjavskij è necessario imparare ad «essere veritieri con l'aiuto di una sconclusionata fantasia»,² se si vuole permettere nuovamente alla letteratura di riflettere in modo realistico la realtà che ci circonda.

In *La gelata*, uno dei sei *Racconti fantastici*, Sinjavskij mette in crisi il nostro abituale concetto di tempo, allo scopo di proporci una nuova e alternativa visione della realtà e della personalità umana.

Questo racconto potrebbe per comodità essere suddiviso in tre parti: la parte centrale è costituita da una lunga analepsi, in cui il narratore racconta in prima persona le vicende di cui è stato protagonista molti anni prima; la parte iniziale e finale fanno riferimento al suo attuale presente, e in esse il narratore parla delle conseguenze che le vicende passate hanno avuto sulla sua vita. Quindi la parte iniziale risulta pienamente comprensibile solo una volta terminata la lettura di quella centrale, e per questo motivo preferisco cominciare la mia analisi da quest'ultima.

¹A. TERC, *Fantastičeskij mir Abrama Terca*, Inter-Language Literary Associates, New York 1967, p. 446.

² *Ibidem*.

Il racconto centrale si apre con un dialogo fra il protagonista-narratore, di cui non ci verrà mai svelato il nome, e Nataša, la sua fidanzata. Quest'ultima sostiene di aver assistito ad una nevicata in pieno giugno, nel 1928, ma il protagonista mette subito in dubbio questa sua affermazione:

Ее рассказ показался мне в высшей степени фантастическим. Ничего этого не могло быть по той простой причине, что Наташе тогда было два года и запомнить свой снегопад она бы не сумела. Я по себе хорошо знал, что такого не бывает. Объем нашей памяти имеет границы.³

Ben presto però egli sarà costretto a ricredersi, perché quello che fino a poco tempo prima aveva ritenuto qualcosa di impossibile, ovvero una memoria in grado di ricordare eventi molto remoti, diverrà una realtà che egli sperimenterà in prima persona. Infatti, nel tentativo di risalire al suo primo ricordo, il protagonista improvvisamente infrangerà le barriere del tempo:

Во всяком случае в ту минуту я ни о чем таком не думал, а просто колотился в барьеры памяти, пытаюсь раздвинуть их и вспомнить, что было раньше. И вот какая-то роковая преграда неожиданно рухнула, и я провалился в пустоту, почти физически пережив неприятное чувство падения (111-112).⁴

Dopo questo episodio egli si scopre in grado di vagare liberamente nel passato, presente e futuro della propria vita e di quella delle persone che lo circondano. Comincia a riscoprire fatti avvenuti in passato e a prevedere eventi futuri, tanto da giungere perfino ad assistere alla propria morte. In seguito si renderà conto che i suoi nuovi poteri non si limitano all'arco di tempo compreso fra le date di nascita e morte di ogni indivi-

³ A. TERC, *Fantastičeskij mir Abrama Tercu*, cit., p. 111; «Il suo racconto mi parve in sommo grado fantastico. Non poté darsi nulla di simile per la semplice ragione che Natascia aveva allora due anni e che non avrebbe potuto ricordare una nevicata. Sapevo bene, per esperienza, che non era possibile. L'ampiezza della nostra memoria ha dei limiti», *La gelata*, Rizzoli, Milano 1962, pp. 20-21. Le citazioni dal racconto sono tutte tratte da queste due edizioni; in seguito si indicheranno solo i riferimenti di pagina, tra parentesi.

⁴ «Comunque sia, in quel momento non pensavo a nulla di particolare, bussavo semplicemente ai confini della memoria, cercando di allargarli e di ricordare quello che era stato prima. Fu allora che una fatale barriera crollò e io precipitai nel vuoto, provando una sensazione quasi fisica, sgradevole di caduta» (22).

duo, ma gli permettono anche di identificare le sue reincarnazioni passate e future.

Еще недавно я твердо знал, кто из них вор, а кто двоеженец, и кто тут тайная дочь беглого белогвардейца, а сейчас все смешалось и находилось в развитии, и я не мог понять, где кончается один человек и начинается следующий (122-123).⁵

La scoperta che in ciascuno di noi convivono allo stesso tempo le persone che siamo state in passato e quelle che saremo in futuro comporta inevitabilmente la messa in discussione del concetto di personalità umana:

Человеческий, так сказать, индивидуум, характер, личность и даже – если угодно – душа – тоже не играют в жизни никакой роли, а есть лишь опечатка нашего зрения, вроде пятен в глазу, возникающих в тех, например, случаях, когда мы тычем в него пальцем или долго, не мигая, смотрим на яркое солнце. Мы привыкли, что люди ходят в воздухе, который кажется нам пустым и прозрачным, тогда как людские фигуры, овеваемые ветерком, имеют видимость твердости и большой густоты. Вот эту равномерную плотность и законченность силуэта, выступающего особенно хорошо на светлом воздушном фоне, мы ошибочно переносим на внутренний мир человека и называем это «характером» или «душой». На самом же деле души – нет, а есть лишь отверстие в воздухе, и сквозь это отверстие проносится нервный вихрь разобренных психических состояний, меняющихся от случая к случаю, от эпохи к эпохе (124-125).⁶

⁵ «Fino a poco prima sapevo esattamente chi di essi era ladro, chi bigamo, chi tra le donne nascondeva di essere la figlia di un controrivoluzionario, ma ora tutto si era confuso e si trovava in via di metamorfosi, né riuscivo a capire dove terminasse una persona e dove cominciasse la successiva» (36).

⁶ «La cosiddetta individualità umana, il carattere, la personalità, e anche – se volete – l'anima, non hanno neppur essi alcuna importanza, ma sono unicamente un errore di stampa della nostra vista, come macchie che sorgono nell'occhio quando, per esempio, v'infiliamo un dito o fissiamo il sole a lungo, senza battere le palpebre. Ci siamo abituati al fatto che gli uomini si muovano nell'aria, la quale appare trasparente e vuota, mentre le figure umane, intorno alle quali alita il venticello, hanno un'apparenza di solidità e di forte densità. È appunto questa densità regolare, la compiutezza della sagoma, particolarmente visibile su uno sfondo aereo e di tinta chiara, che noi ascriviamo erroneamente al mondo interiore dell'uomo, chiamandolo "anima" o "carattere". In realtà l'anima non esiste, ma

D'altra parte, la perdita della propria individualità viene ampiamente compensata dall'ingresso in quella che d'ora in poi chiamerò la "dimensione dell'eterno". In questa nuova dimensione l'anima si scopre immortale e imperitura, e per questo viene subito assimilata alla natura, che in *Pensieri improvvisi* Sinjavskij aveva definito «la forma per noi più accessibile e visibile dell'eternità»:7

Значит, рассуждая логически, ничто не гибнет в природе, но все укореняется одно в другом, отпечатывается, затвердевает. Значит, и мы, люди, сохраняем в подвижном лице, в разных привычках, капризах и в капризных улыбках, – затвердевшие признаки всех тех, кто жил когда-то в наших тубчатых душах, как в катакомбах, как в норах, и оставил нам на память останки своих заселений. Эта мысль еще недавно бросала меня в дрожь. Мое миниатюрное «я» эгоистически сопротивлялось пришельцам, которые, подобно вшам, неожиданно-негаданно завелись у меня в голове и грозили полным расстройством всей моей центральной системы. Но сейчас – перед лицом природы, обнаруживающей порядок и стройность, – это присутствие посторонних существ только тешило и забавляло меня и приводило к сознанию моей глубины, силы и внутренней полноценности (142).8

L'eterna compresenza di passato, presente e futuro e l'assoluta mancanza di coordinate temporali rende impossibile al lettore la comprensione delle visioni che si succedono nella mente del narratore:

Глухарь замертво скатился с березы, словно его дернули за веревку. Я спустил курок и, прицелившись, вижу, что он сидит на суку,

esiste solamente un pertugio nell'aria, e attraverso quel pertugio irrompe l'uragano nervoso di stati psichici dissociati, che variano da caso a caso, da epoca a epoca» (39).

7 A. SINJAVSKIJ, *Pensieri improvvisi*, Jaca Book, Milano 1968, p. 76.

8 «Dunque, ragionando logicamente nulla perisce nella natura, ma ogni cosa è radicata nell'altra, vi s'imprime, si consolida. Dunque anche noi uomini conserviamo nella mobilità dei volti, nelle varie abitudini, nei capricci e negli estrosi sorrisi i segni cristallizzati di tutti coloro che vissero una volta nelle nostre anime tubolari come nelle catacombe, come in tane, e ci hanno lasciato in ricordo tracce della loro colonizzazione. Quel pensiero, fino a poco tempo prima, mi faceva tremare. Il minuscolo "io" opponeva un'egoistica resistenza agl'intrusi i quali si erano, come dei pidocchi, senza alcun preavviso, annidati nella testa e minacciavano un completo sfacelo di tutto il mio sistema nervoso. Ma ora, dirimpetto alla natura che manifestava tanto ordine e tanta armonia, quella presenza di esseri estranei mi distraeva e mi divertiva, m'induceva a rendermi conto della mia profondità; della mia forza, del mio valore intrinseco» (62).

здоровенный черный петух, и глядит на Диану. Мы слезли с коней и поскакали. «Ни пера, ни пуха», – Катенька в розовом капоте машет ручкой с веранды. Прыгнув в седло, я сбегая с крыльца и натягиваю сапоги. «Пора, барин, вставать, скоро светает», – кричит мне в ухо Никифор. Мои руки обняли его тугие икры: «Не покидай нас, ради Бога, ради сына твоего умоляю...». Он смотрит в сторону, бледный от злости: «Сударыня, нас могут заметить». Я взял скальп в зубы и поплыл. На середине реки мне сделалось дурно. Не разжимая рта, я погружаюсь... – Скажи, Василий, кто такой Пушкин? – спрашивает меня жена за обедом.

– А это, милочка, один такой древнерусский писатель. Пятьсот лет тому назад его расстреляли. – А кто такой Болдырев? – Это, милочка, тоже один великий писатель. Автор пьесы «Впотьмах» и многих стихотворений. Двести лет назад его расстреляли. – И все-то ты знаешь, Василий, – говорит жена и вздыхает. Я стреляю из пушки, я стреляю из арбалета, я стреляю из катапульты. Они бегут. Мы бежим, бежим и вбегаем в город (129-130).⁹

Si tratta di episodi che appartengono a tempi e ad epoche diverse, e anche il protagonista lamenta l'assenza dei nessi logici di collegamento tra queste visioni:

Несколько дней я провел дома, предаваясь этим видениям. Они были отрывочны, бессистемны, и мне никак не удавалось отделить одну мою жизнь от другой и расположить их в должном порядке, по восходящей линии. С другой стороны, отсутствие промежуточных звеньев, соединяющих смерть с рождением, также интриговало меня с

⁹ «Il gallo cedrone rotolò giù dalla betulla come se lo avessero tirato per uno spago. Abbassai il grilletto e vidi che se ne stava appollaiato sul ramo, splendido gallo nero, e guardava Diana. Scendemmo di cavallo e galoppammo. “In bocca al lupo” agitava la manina Katia, con la vestaglia rosa, dal terrazzo. Balzando in sella, corsi giù per gli scalini e infilai gli stivali. “È l'ora di alzarsi, padrone, fra poco è l'alba” mi urla all'orecchio Nikifor. Le mie mani stringono i suoi polpacci sodi. “Non ci abbandonare, per l'amor di Dio, te lo chiedo in nome di tuo figlio...”. Lui guarda da un'altra parte, bianco di rabbia: “Signora, ci potrebbero vedere”. Presi lo scalpo tra i denti e mi buttai a nuoto. Nel mezzo del fiume mi sentii male. Senza disserrare i denti mi tuffai... “Dimmi Vasili, chi è Puskin?” mi chiede mia moglie a tavola. “Un antico scrittore russo, cara. Lo hanno fucilato cinquecento anni fa”. “E chi è Boldirev?”. “Anche lui, cara, è un grande scrittore. Autore del dramma *Al buio* e di molte poesie. Lo hanno fucilato 200 anni fa”. “Sai tutto tu, Vasili” dice mia moglie sospirando. Sparo col cannone, sparo con la balestra, sparo con la catapulta. Essi fuggono. Noi fuggiamo e irrompiamo nella città» (44-46).

scientific point of view. But, it is clear, the underground passages were not given to me to be discovered, and because the logic of all these transformations from me slipped away and I did not understand, to whom it was necessary to do from me a laughing stock. To an Indian, to, do you see, Italian, and to simply an innocent child Mitya Dyatlov, who died for unknown reasons eight years ago somewhere on the border of the 30s of the 19th century (130).¹⁰

La difficoltà del protagonista si spiega col suo essere ancora legato a una concezione del tempo che ovviamente non può essere applicata alla nuova dimensione temporale in cui si trova. Ciò gli creerà non pochi problemi, che emergeranno in modo ancora più evidente una volta che il confronto si sposterà dalla dimensione statica a quella dinamica, ovvero quando egli si scontrerà con le diverse leggi che determinano il farsi della storia in queste due dimensioni.

Il pretesto viene fornito da un incidente imprevisto: il protagonista rivolge i suoi poteri verso l'amata Nataša e scopre che questa è destinata a morire il 19 gennaio, in vicolo dei Nidi, a causa di un pezzo di ghiaccio che le cadrà addosso e la ucciderà. Completamente inserito nella dimensione temporale dell'eterno, il protagonista percepisce la morte futura di Nataša come un dato di fatto, e infatti ci descrive questo evento come se fosse già noto in partenza:

Мне стоило труда, лавируя глазами, восстановить истину в Наташиной внешности, собрав по порядку ее лицо и голову, как поступают реставраторы с разбитыми вазами. Но я не хотел думать, как трескаются и разлетаются в прах эти бьющиеся сосуды, если уронить их на тротуар, или ударить ледышкой, или, предположим, с какой-нибудь высоты сбросить на них нечаянно какую-нибудь твердую тяжесть (126-127).¹¹

¹⁰ «Passai alcuni giorni in casa, abbandonandomi a quelle visioni. Erano frammentarie, senza nesso, e non mi riusciva mai di distinguere una delle mie vite dall'altra e disporle nel dovuto ordine, in linea ascendente. D'altra parte l'assenza di anelli di congiunzione fra morte e nascita m'incuriosiva anche dal punto di vista scientifico. Ma evidentemente non mi era dato rendermi conto dei passaggi terrestri, e quindi la logica di tutte quelle metamorfosi mi sfuggiva, e non capivo chi potesse aver interesse a mettermi in ludibrio. Ora indiano, ora – guardate un po' – italiano, ora innocente bambino, Mitya Diatlov, deceduto, chissà perché, all'età di otto anni, sul finire degli anni trenta del XX secolo» (46-47).

¹¹ «Stentai a ristabilire il reale aspetto esteriore di lei, manovrando gli occhi per ricomporre il suo viso e la sua testa, come farebbe un restauratore con un vaso infranto. Ma non volevo indugiare col pensiero su come s'incrinino e vadano in frantumi quei fragili vasi se

E ancora:

На дворе, несмотря на январь, стояла слякоть, и на соседних крышах висели сосульки, и, хотя дворники их скалывали почти ежедневно, они вновь вырастали, как грибы. И поглядев из окна на эту картину, удручавшую меня своей неизбежностью, я принимался торопить Наташу с отъездом. Разумеется, я не обмолвился ни о 19 января, которое приближалось, ни об угрозе, нависшей над нами из Гнезаниковского переулка, с высоты большого, десятиэтажного дома, вполне достаточного, чтобы убить слабую женщину (135-136).¹²

Ovviamente egli cercherà in tutti i modi di mutare il destino di Nataša, e la sua reazione ci permetterà di cogliere la sostanziale differenza tra i nessi logici con cui è organizzata la dimensione temporale della realtà e l'assoluta a-logicità che invece governa la dimensione dell'eterno.

Come già anticipato, quest'ultima è caratterizzata da quello che usando le parole di Uspenskij potrebbe essere definito «tempo mitologico»,¹³ ovvero un tempo in cui non esiste distinzione fra presente, passato e futuro ma solo la loro eterna compresenza.

Mentre secondo la percezione storica il presente è conseguenza del passato e causa del futuro, secondo la percezione che viene definita sempre da Uspenskij cosmologica gli eventi non seguono un nesso logico ma sono alla mercé di forze irrazionali, che si collocano al di fuori del tempo stesso.

Similmente, anche Bachtin sostiene che «il tempo del caso», proprio dell'infinito tempo d'avventura, «è uno specifico tempo di interferenza di forze irrazionali nella vita umana».¹⁴

Ma il protagonista della *Gelata*, pur essendo ormai parte della dimensione dell'eterno, non riesce ad accettarne la mancanza di logicità, e si il-

si lasciassero cadere sul marciapiede, se si colpissero con un ghiacciolo o se, supponiamo, vi si facesse cadere sopra, dall'alto, qualche oggetto pesante» (42).

¹² «Fuori, nonostante che fosse gennaio, c'era la mota e dai tetti vicini pendevano dei ghiaccioli che ricrescevano come funghi, sebbene i portieri li buttassero giù quasi ogni giorno con le pale. Quando gettavo un'occhiata fuori dalla finestra su quel quadro che mi angosciava per la sua inevitabilità, cominciavo a incitare Natascia a partire al più presto. Naturalmente non le avevo detto nulla né del 19 gennaio che si stava avvicinando, né della minaccia che ci sovrastava nel vicolo dei Nidi, dall'alto di una grande casa a dieci piani, sufficiente a uccidere una debole donna» (53).

¹³ B.A. USPENSKIJ, *Storia e semiotica*, Bompiani, Milano 1988, pp. 9-36.

¹⁴ M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979, p. 241.

lude di poter cambiare il destino di Nataša agendo sulla complessa rete di casualità che avrebbe dovuto portare alla sua morte.

La storia, infatti, si propone di mostrare che gli eventi non sono dovuti al caso, ma che anch'essi accadono in conformità alla previsione che si dovrebbe poter avanzare, una volta noti certi antecedenti o certe condizioni simultanee e una volta enunciate e verificate le ipotesi universali che formano la premessa maggiore della deduzione dell'evento. A questo prezzo, soltanto, la previsione si distingue nettamente dalla profezia.¹⁵

In altre parole, il protagonista decostruisce la storia e la analizza a ritroso, partendo dal punto di arrivo (la morte di Nataša) e cercando di stabilire ed evitare le probabili cause di cui essa sarà conseguenza nel futuro.

Per prima cosa egli si reca da Boris, il gelosissimo ex-marito di Nataša, per farsi prestare dei soldi con cui comprare due biglietti del treno. A rigor di logica, infatti, Nataša non potrà morire se si troverà lontana mille miglia dal luogo previsto per la sua morte.

Я говорил себе, что бояться смешно и глупо. Не война, не эпидемия, а пустяковая сосулька, миллионная доля случайности в совпадении попадания. Сделай два шага, перейди на другую сторону - и дело в шляпе. А ведь мы уедем отсюда за тысячу километров, отсидимся за Уральским хребтом и вернемся домой через месяц, когда сосулька растает или обрушится на случайно подоспевшего проходимца (139).¹⁶

Ma tale deduzione può essere considerata esatta solo sulla base di un pensare umano guidato dalla logica, e infatti, non appena il protagonista sbircia coi suoi poteri nel proprio futuro, l'inutilità della sua fuga gli appare con crudele chiarezza. Prima ancora di partire egli scopre quella che sarà l'inevitabile conclusione della vicenda:

Только бы, думал я, не спохватился Борис, только бы меня по его

¹⁵ P. RICOEUR, *Tempo e racconto*, Jaca Book, Milano 1986, p. 175.

¹⁶ «Mi dicevo che era sciocco e ridicolo avere paura. Non si trattava di guerra né di epidemia, ma di un insignificante ghiacciolo, di una probabilità fra un milione che cogliesse nel segno. Bastava fare due passi, attraversare la strada. Ma avremmo fatto di più: saremmo partiti a mille chilometri da lì, avremmo atteso di là dalla catena degli Urali e saremmo tornati a casa dopo un mese, quando il ghiacciolo fosse disgelato o caduto su qualche malcapitato passante» (58).

навету не сдавали на вокзале и силой не помешали нашему бегству из города, от этой не ко времени затянувшейся гололедицы (139).¹⁷

e si rende dunque conto di non poter in alcun modo mutare il corso degli eventi:

Ведь стоит заговорить или подумать о чем-нибудь, как сразу все начинается. Я давно это заметил. Быть может, мои предсказания только потому сбываются, что когда все известно – деваться некуда, и если бы мы не знали заранее, что должно с нами случиться, ничего бы не случилось... (147)¹⁸

Le sue previsioni si rivelano esatte: i poliziotti inviati da Boris arrestano i due fuggiaschi, portano in prigione lui e rilasciano Nataša, che subito decide di tornare in città. Prima di congedarsi da lei, il protagonista cerca di convincerla a non recarsi per nessun motivo in Via dei Nidi il 19 gennaio alle 10.15, e così facendo involontariamente contribuisce al compiersi del suo destino.

L'onniscienza del protagonista non implica la sua onnipotenza, perché nella nuova dimensione temporale in cui si trova non è possibile applicare la logica a cui è abituato. Egli continua a considerarsi principio ordinatore della realtà, e non riesce ad ammettere di doversi invece piegare di fronte alle forze irrazionali che effettivamente la governano. Come troviamo scritto in *Una voce dal coro*, «le predizioni traggono in inganno gli indovini, nella misura in cui il loro modo di decifrare gli avvenimenti non tiene conto della possibile apparizione di una nuova forza, ancora totalmente ignorata, e opera sui dati attuali, noti».¹⁹

Anche il colonnello Tarasov, che lo ha arrestato e a cui il protagonista chiede di proteggere Nataša, non interverrà proprio a causa dell'alogicità che caratterizza la sua profezia:

¹⁷ «Purché – pensavo – non venisse in mente a Boris di denunciarmi e di farmi acciuffare in stazione, impedendoci così di fuggire dalla città, da quella gelata che si protraeva oltre l'abituale» (59).

¹⁸ «Bastava che parlassi o pensassi a qualcosa, perché tutto ricominciasse. Lo avevo notato da tempo. Forse le mie profezie si avveravano soltanto perché quando tutto è noto non c'è più scampo, e se non sapessimo in anticipo quello che deve avvenire, nulla avverrebbe» (68).

¹⁹ A.D. SINJAVSKIJ, *Una voce dal coro*, Garzanti, Milano 1975, p. 226.

– На каком основании, – сказал он, – вы придаете значение маловажной сосульке? Почему она – второстепенная, случайная в жизни ледяшка – непременно должна поразить вашу Наташу в голову? И непременно послезавтра, да еще в 10 часов... Так не бывает. Я не вижу в этом никакой логики, никакой закономерности. К тому же вы сами говорите – успели предупредить. Зачем вашей Наташе ходить в Гнездниковский? Да еще непременно в тот момент, когда эта сосулька станет на нее падать... (162)²⁰

Inutile dire che nel giorno e all'ora stabilita Nataša morirà colpita a morte dal pezzo di ghiaccio, e nel medesimo istante il protagonista perderà per sempre i suoi poteri. Così termina il racconto centrale.

Alla luce di quanto detto finora risulta molto interessante analizzare la parte iniziale e finale della *Gelata*, il cui senso ci appare finalmente comprensibile e chiaro. Come già anticipato, gli avvenimenti narrati in queste due parti sono posteriori a quelli del racconto centrale e sono introdotti dalle diciture “Nota dell'autore” e “Conclusioni”, che ne mettono subito in luce il carattere metaletterario.

L'ironia della sorte vuole che nel ricordare gli avvenimenti passati il protagonista si renda finalmente conto dell'opportunità che si è lasciato sfuggire:

Я сам в том далеком, достопамятном январе три недели подряд увиливал от правды, пока она меня не настигла и не доконала. А теперь, избавленный от нее, я мучился неизвестностью и хотел бы узнать всю правду, какой не успел доискаться, и молил Бога о возвращении прекрасного дара, которым я в свое время так плохо рапорядился. Мне бы радоваться тогда своему счастью и узнать поточнее, кем я был и буду в следующие разы, встретимся ли мы с Наташей и поженимся ли мы с нею когда-нибудь и как связать воедино разбросанную по кусочкам жизнь? Но я вместо этого глупо бегал от смерти и боялся ее, как

²⁰ «“Perché dare tanta importanza” disse “a un insignificante ghiacciolo? Perché quel pezzo di ghiaccio secondario e fortuito, dovrebbe andare a colpire in testa proprio la sua Natascia? E per l'appunto domani, alle dieci del mattino? Questo non succede. Non vedo nessuna logica, nessun rapporto di causa ed effetto. Per di più mi dice lei stesso che ha avuto il tempo di avvertirla. Perché la sua Natascia dovrebbe recarsi nel vicolo dei Nidi? E per di più nel momento in cui il ghiacciolo cadrà su di lei?”» (89)

ребенок, и вот она пришла и разделила нас (173).²¹

La differenza principale fra questa cornice narrativa e il racconto centrale è che mentre in precedenza il protagonista aveva cercato di applicare il concetto di tempo razionale a una realtà che, grazie ai suoi poteri, aveva scoperto essere invece in balia di forze irrazionali, ora egli si fa portavoce dell'ottica dell'eterno all'interno di una realtà che però conosce soltanto una suddivisione logica e razionale del tempo.

Forte della consapevolezza dell'immortalità dell'anima, egli decide di indirizzare il proprio racconto alle sue reincarnazioni future, e in particolare a Vasilij, per trasmettergli le sue conoscenze e incitarlo a ritrovare Nataša.

Лишь таким окольным путем могу я рассчитывать дойти до тебя, Василий. О Василий! Поверь, мне не нужны деньги и почести, мне нужно только твое участие. Я не ищу других читателей кроме тебя, хотя через многие руки, быть может, проплывет моя повесть, прежде чем случайно попадетя тебе на глаза. Что же делать! Житейское море огромно, а бутылка такая ничтожная, и ей надо покрыть тысячи миль, чтобы найти адресата.

Прости, Василий! У меня нет твоего адреса. Я не знаю даже твоей фамилии, не успел узнать, а когда спохватился – было поздно. Но я знаю: ты живешь, затерянный – подобно мне – в волнах времени и пространства, и я надеюсь – вдруг ты зайдешь когда-нибудь в букинистический магазин и вдруг увидишь на прилавке мою ветхую книгу. Вспомнишь ли ты меня? (108-109)²²

²¹ «Anch'io, in quel lontano, memorabile gennaio, ero rifuggito dalla verità per ben tre settimane di seguito, fino a che essa mi ebbe raggiunto e accoppato. E ora, liberato dalla verità, ero tormentato dall'incertezza e avrei voluto conoscere tutto quello che non avevo fatto in tempo a sapere, e pregavo Dio che mi rendesse il meraviglioso dono del quale avevo fatto tanto cattivo uso a suo tempo. Avrei dovuto, allora, rallegrarmi della mia fortuna e cercare di sapere con la massima precisione chi sarei stato le prossime volte, se avrei incontrato ancora Natascia e se ci saremmo mai sposati, e come avremmo potuto ricomporre la vita sbriciolata in tanti frammenti. Invece, fuggivo scioccamente la morte e la temevo come un bimbo, ed ecco che essa ci aveva separati» (102-103).

²² «Solo per vie traverse posso raggiungerarti, Vasili. Oh, Vasili! Credimi, non bramo né denari né gloria, mi occorre unicamente la tua comprensione. Non cerco altri lettori all'infuori di te, sebbene il mio racconto passerà forse per molte mani prima di capitarti fortuitamente sotto gli occhi. Che altro posso fare? L'oceano umano è immenso, e la bottiglia tanto insignificante, dovrà navigare per mille e mille miglia prima di trovare il destinatario. Perdonami Vasili! Non ho il tuo indirizzo, non conosco neppure il tuo cognome, non feci tempo a chiedertelo: quando me ne resi conto era troppo tardi. Ma so che vivi,

La bottiglia alla quale si fa riferimento in questo brano è in realtà una metafora dell'intero racconto, come lo stesso narratore ci spiega all'inizio della *Gelata*:

ОТ АВТОРА – Я пишу эту повесть, как потерпевший кораблекрушение сообщает о своей беде. Сидя на уединённом обломке или на безжизненном острове, он кидает в бурное море бутылку с письмом – в надежде, что волны и ветер донесут ее до людей и они прочтут и узнают печальную правду, в то время как бедного автора давно уже нет на свете. Доплывет ли бутылка? – вот вопрос (108).²³

Secondo il narratore, infatti,

Большая часть книг – это письма, брошенные в будущее с напоминанием о случившемся. Письма до востребования, за неимением точного адреса. Попытки задним числом восстановить отношения с самим собой и со своими бывшими родственниками и друзьями, которые живут и не помнят, что они – пропавшие без вести (170).²⁴

Ma come convincere i lettori della veridicità dell'accaduto? Come persuaderli a credere nell'immortalità dell'anima?

Consapevole che il suo racconto non può essere recepito che con incredulità e scetticismo, il protagonista cerca di renderlo attendibile con una riflessione metaletteraria nella parte iniziale e finale, grazie alla quale si disfa del ruolo di personaggio fantastico e avvicina il suo status a quello del lettore. In queste due parti, infatti, egli si presenta come un uomo

sperduto come me, in mezzo alle onde del tempo e dello spazio e spero che, capitando un giorno in un negozio di libri usati, tu possa scorgere improvvisamente il mio vecchio libro sul banco. Mi ricorderai allora?» (18)

²³ «NOTA DELL'AUTORE – Scrivo questo racconto come farebbe un naufrago per far conoscere la propria sventura. Solo su qualche rottame o su un'isola deserta, getta nel mare in tempesta una bottiglia col messaggio, nella speranza che le onde e i venti la portino agli uomini, ch'essi lo leggano e conoscano la triste verità quando il misero autore sarà già scomparso da tempo. Giungerà a riva la bottiglia? Ecco il problema» (17).

²⁴ «La maggior parte dei libri sono delle lettere gettate nel futuro come un'avvertenza su quanto è successo. Lettere spedite fermo in posta per mancanza di un indirizzo preciso. Tentativi di ristabilire, retrodatando, rapporti con se stessi e con i propri ex parenti e amici, che vivono e non sanno di essere scomparsi senza più dar notizia di sé» (98-99).

deciso a trasmettere agli altri gli avvenimenti di cui è stato protagonista, anche se egli per primo riconosce la loro straordinarietà.

Proprio la sua incredulità di fronte all'accaduto e il suo essere conscio delle difficoltà a cui andrà incontro nel tentativo di raccontarlo gli garantiranno il diritto ad essere considerato una fonte attendibile, in quanto il punto di vista con cui egli ora interpreta il passato coincide pienamente con quello del lettore. Solo in questo modo egli riesce a insinuare in quest'ultimo il dubbio di non aver letto un racconto frutto della fantasia ma un resoconto veritiero, e di conseguenza lo convince dell'effettiva possibilità che le coordinate temporali con le quali si è soliti interpretare la realtà non rispecchino quella che è la sua effettiva essenza.

L'intento del narratore coincide perfettamente con quello di A.D. Sinjavskij: anche per quest'ultimo il fantastico, col suo perpetuo oscillare fra realtà e meraviglioso, è il mezzo più indicato per insinuare dubbi sull'attendibilità dei dogmi a cui facciamo riferimento ogni giorno e mettere in crisi gli schemi con cui abitualmente interpretiamo la realtà.

Non a caso il fantastico è stato definito da Vittorio Strada la «mitologia poetica di un mondo disincantato e demitologizzato, l'apertura della realtà empirica a una surrealtà metafisica, la scoperta di una dimensione enigmatica e problematica della nostra umanità».²⁵

La gelata è quindi un esempio di quel realismo fantastico con cui Sinjavskij si propone di allargare la nostra visione della realtà, e con cui in particolare vuole suggerirci la probabile esistenza di un diverso concetto di tempo, caratterizzato dall'eterna compresenza di presente, passato e futuro e completamente estraneo alla logica che guida il modo di pensare umano.

²⁵ V. STRADA, *Il fantastico e la storia*, in ID., *Simbolo e storia*, Marsilio, Venezia 1988, p. 131.

GIUSEPPINA LARocca

GLI INTELLETTUALI D'OTTOCENTO E IL "TEMPO
ACCELERATO". ALCUNE CONSIDERAZIONI SULLA PROSA
DI K.N. BATJUŠKOV

Pubblicati nel 1817, gli *Opyty v proze* (Esperimenti in prosa) di Konstantin Batjuškov hanno ricevuto un successo letterario decisamente minore rispetto alla sua cospicua produzione poetica.

La vulgata critica si è spesa solamente negli ultimi anni sullo studio più attento di questi "bozzetti storico-culturali"¹ che, nonostante il loro profondo carattere riflessivo, sembrano essere assai sottovalutati rispetto alla raffinatezza e alla musicalità dei versi batjuškoviani. Se pur elogiati da Belinskij, che li riteneva di gran lunga migliori delle "misere composizioni di Karamzin", apprezzati dal decabrista A.A. Bestužev-Marlinskij e amati dal critico V.T. Plaksin, gli *Opyty* non fecero conoscere al suo autore la stessa fortuna riscossa dalle opere in poesia, anzi, furono recensiti da Glinka e Kozlov come lavori incapaci di eguagliare la bellezza e l'intensità delle liriche.²

Una riflessione innovativa sui "bozzetti" la troviamo in uno studio recente dedicato a Dostoevskij, in cui compare l'analisi della prosa russa dal 1792 al 1833. Ricomponendo il *parcours* che ha portato gli intellettuali-*dvorjane* a muovere i primi passi verso la prosa, Guido Carpi interpreta in chiave sociologica lo sviluppo della prosa da Karamzin a Dostoevskij, comprendendo in questo percorso anche lo stesso Konstantin Nikolaevič. Attraverso lo strutturarsi e l'evolversi della nobiltà terriera si crea, se-

¹ N.V. FRIDMAN, *Proza Batjuškova*, Nauka, Moskva 1965, p. 80.

² *Ivi*, pp. 3, 4, 141. Al significato della prosa batjuškoviana accennano anche B.V. Tomaševskij nella prefazione a K.N. BATJUŠKOV, *Stichotvorenija*, Biblioteka poëta, Leningrad 1948, ed Ėjchenbaum in *Put' k proze Puškina*, in B.M. ĖJCHENBAUM, *O proze*, Leningrad 1969, pp. 214-230. Entrambi i saggi, tuttavia, non possono essere considerati esaurienti per comprendere la prosa batjuškoviana. Il primo concentra la sua trattazione sull'arte versificatoria di Batjuškov, mentre il secondo sulla prosa di Puškin.

condo l'autore del saggio, il nesso per comprendere non soltanto l'esperienza di Batjuškov, costretto a chiudersi nel recinto dell'economia dell'azienda agricola servile (*pomest'e*), ma anche quella di tutti gli scrittori a lui contemporanei (Karamzin, Glinka, Murav'ëv-Apostol), messi in ginocchio dalla congiuntura socio-economica che aveva portato la rovina dello *dvorjanstvo*, già penalizzato dalle politiche economiche adottate da Caterina II in poi. In questa disamina incontriamo la definizione di "tempo accelerato"³, applicata al tempo dell'intera nobiltà terriera che, in virtù della velocissima sperequazione socio-economica (e di conseguenza culturale) a cui è sottoposta dalla seconda metà del XVIII secolo, necessita e richiede la creazione di un'autocoscienza nazionale finalizzata alla difesa dell'intero cetto nobiliare.⁴

Se da una parte il "tempo accelerato" è sintomo del rapidissimo cambiamento socio-economico, dall'altra è altrettanto vero che l'interesse degli intellettuali di inizio Ottocento – e in particolar modo di K.N. Batjuškov – si stava spostando verso la creazione di nuovi paradigmi socio-culturali alla luce del confronto con i modelli di stampo europeo, avviato nel secolo precedente. È pertanto possibile affermare che il "tempo accelerato" è più ampiamente scandito dalla maturazione di quella incertezza psicologica e identitaria che era andata formandosi nel corso del XVIII secolo, quando la necessità di "accelerare i tempi" di avvicinamento all'Occidente aveva dato origine al proliferare di norme rivoluzionarie in tutti i campi della società.

Le tre opere in prosa di Batjuškov in cui si avverte l'incalzare del tempo sono *Progulka po Moskve* (Passeggiata per Mosca), *Večer u Kantemira* (Serata da Kantemir) e *Putešestvie v zamok Sirej* (Viaggio nel castello di Sirey).

Permeato di motivi patriottici e di immagini di "tempo accelerato" è il bozzetto *Progulka po Moskve*, scritto nella seconda metà del 1811, quando lo scrittore si trovava nella sua tenuta a Chantonovo, nella provincia di Vologda, a ovest di Mosca. La costruzione della *Passeggiata*, come già presagisce l'incipit («Ты желаешь от меня описания Москвы, любезнейший мой друг [...]»),⁵ non corrisponde all'evolversi di una

³ G. CARPI, *Verso Raskol'nikov. Dostoevskij fra letteratura e politica. 1856-1865*, Tipografia editrice pisana, Pisa 2008, pp. 422-456, qui p. 431.

⁴ Cfr. *ivi*, pp. 422-430.

⁵ K.N. BATJUŠKOV, *Sočinenija v dvuch tomach*, I, a cura di A.L. Zorin e V.A. Košev, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1989, p. 287. Per le successive citazioni dalle opere di

trama, ma al susseguirsi di una serie di scene che riservano una particolare attenzione ai dettagli realistici registrati dalla voce narrante in un tempo non precisato, ma vicino agli inizi del secolo. Lo scontro fra il tempo passato – la presenza di cupole e monasteri, del Cremlino che impera sulla città – e il tempo presente – i negozi alla moda e le librerie francesi – genera una sensazione di estraniamento culturale che il narratore constata attraverso l'osservazione dell'architettura della città (lo sfarzo dei palazzi signorili e le enormi colonne di marmo accanto ai tuguri dei mendicanti, le cupole vicino alle statue di architetti italiani): «Странное смешение древнего и новейшего зодчества, нищеты и богатства, нравов европейских с нравами и обычаями восточными!» (I, 288). In quest'ordine che si trova a metà fra l'immobilismo della vecchia Russia e l'innovazione del Vecchio Continente coesistono molti elementi:

[...] роскошь и нищета, изобилие и крайняя бедность, набожность и неверие, постоянство дедовских времен и ветреность неимоверная, как враждебные стихии, в вечном несогласии, составляют сие чудное, безобразное, исполненное *целое*, которое мы знаем под общим именем: *Москва* (I, 294).

Le immagini del tempo passato che si sovrappongono al tempo presente provocano brusche regressioni e accelerazioni che fanno sorgere una tensione all'interno del testo, una tensione che è modulata non soltanto dalla materia descritta, ma anche dal modo con cui è trattata: ai toni nostalgici e malinconici, a tratti quasi sepolcrali – «Шум городской замирает вместе с замирающим днем. Крутом нас все тихо; изредка пройдет человек» (I, 289) – con cui il viandante rievoca il tempo degli zar e dei patriarchi si affianca la satira accattivante di cui si avvale il narratore quando invece rivolge il suo sguardo al presente, alla gente europea che circola liberamente per Mosca (e non solo) e che "contamina" l'essenza primigenia della Russia

La satira, tuttavia, non colpisce solamente il *čuzoj* che penetra violentemente nel *byt* russo scompaginando la struttura sociale e culturale, ma si scaglia anche contro lo *svoj* che non riesce a reagire e a proporre all'"altro" la propria identità:

Batjuškov si farà riferimento alla presente edizione, indicando direttamente nel testo, tra parentesi, il volume e le pagine corrispondenti.

[...] В Москве *отдыхают*, в других городах трудятся менее или более, и потому-то в Москве знают скуку со всеми ее мучениями. [...] В других городах вас узнают с хорошей стороны и приглашают навсегда: в Москве сперва пригласят, а после узнают. [...] Молодые женщины играют на театре, а старухи ездят по монастырям – от скуки, и это всякому известно (I, 294).

E più avanti:

Самый Лондон беднее Москвы по части нравственных карикатур. Какое обширное поле для комических авторов, и как они мало чувствуют цену собственной нестоимой руды! (I, 295)

Gli attacchi satirici verso il “sé” diventano spesso note di disappunto nei confronti dell’operato di Pietro, reo di aver dato inizio a un’impresa faraonica con il solo spirito di imitazione pedissequa dei modelli di stampo europeo, un calco che ha impedito lo sviluppo della “russicità” e che ha lasciato convivere residui del passato e novità del presente:

И я, видя отпечатки древних и новых времен, вспоминая прошедшее, сравнивая оное с настоящим, тихонько говорю про себя: “Петр великий много сделал и ничего не кончил”» (I, 288).

I continui contatti con tradizioni e usi differenti a cui il sovrano illuminato ha sottoposto il suo popolo, quindi, da un lato hanno causato una maggiore apertura verso un mondo fino ad allora conosciuto solo in parte, e dall’altro hanno diffuso un senso di turbamento che riscontriamo nelle parole del narratore, il quale dubita e riflette sul suo mondo di provenienza, rimanendo egli stesso vittima delle contraddizioni che animano la sua civiltà. Se, da una parte, la visione del cosmopolitismo – la presenza europea in terra russa accanto alla moltitudine di tatars, greci e turchi – si stacca almeno in apparenza dall’idea di un’identità particolare russa – peraltro dai tratti ancora poco definiti – in vista di qualcosa di più universale, dall’altra il multiculturalismo nega alla dimensione locale russa l’unità della sostanza, impedendole di esperire quei “modelli” di identificazione sulla base dei quali costruire un proprio regime di condotta e di pensiero. Ecco quindi che dalla consapevolezza della propria non-identità scatta nel narratore il desiderio di autodeterminazione:

Москва идет сама собою к образованию, ибо на нее почти никакие обстоятельства влияния не имеют. Здесь всякий может дурачиться как хочет, жить и умереть чудачком (I, 294-295).

È pertanto il tempo della storia che con le sue battute d'arresto e le sue accelerazioni, i suoi scontri fra popoli e civiltà, agisce sul tempo dell'individuo, originando in esso caos, ansia e irrequietezza, che gli permettono di interrogarsi sul proprio destino e sulla propria identità. Sull'argomento Batjuškov si esprime anche più tardi in *Rec' o vlijanii legkoj poëzii na jazyk* (Discorso sull'influenza della poesia leggera sulla lingua, 1816)⁶, letto nel maggio 1816 in un incontro dell' «Obščestvo ljubitelej Rossijskoj slovestnosti» (Associazione degli amanti della letteratura russa). Qui lo scrittore istituisce uno stretto rapporto fra la formazione e la ricchezza della lingua russa e la questione identitaria, partendo dall'assunto teorico che la lingua è un importante attributo dell'identità di un popolo:

[...] будущее богатство языка, столь тесно сопряженное с образованностью гражданскою, с просвещением, и следственно – с благоденствием страны, славнейшей и обширнейшей в мире (I, 31).

L'elogio di Pietro il Grande e del poeta Lomonosov che leggiamo nelle pagine successive rappresenta la posizione ideologica dell'autore: Batjuškov si schiera apertamente a fianco di quelle scelte "europeizzanti" che, secondo il mito petrino diffusosi dal monarca in poi, hanno fatto rinascere la cultura russa dalle tenebre dei secoli precedenti:

[...] Петр Великий пробудил народ, усыпленный в оковах невежества; он создал для него законы, силу военную и славу. [...] Ломоносов пробудил язык усыпленного народа; он создал ему красноречие и стихотворство, он испытал его силу во всех родах и приготовил для грядущих талантов верные орудия к успехам (I, 32).

⁶ Il discorso apre gli *Opyty v stichach i v proze*. Batjuškov scrive di aver pronunciato l'intervento il 17 luglio 1816; in realtà, secondo il drammaturgo traduttore di Molière, nonché membro dell'Associazione moscovita, F.F. Kokoškin, il discorso si è tenuto il 26 maggio dello stesso anno. Probabilmente l'autore indica la data del luglio in memoria di una sua personale partecipazione a un incontro dell'Associazione.

Quanto affermato con tanta *verve* nel *Discorso* può essere ritrovato con altrettanto *pathos* nelle parole di Kantemir in *Večer u Kantemira*, il dialogo che rivela l'ampia base filosofica su cui poggia il pensiero di Konstantin Nikolaevič:

Петр великий, заключив судьбу полумира в руке своей, утешал себя великою мыслию, что на берегах Невы древо наук будет процветать под тению его державы и рано или поздно, но даст новые плоды, и человечество обогатится им [...] (I, 57).

E più avanti:

[...] Петр великий, преобразуя Россию, старался преобразовать и нравы: новое поприще открылось наблюдателю человечества и страстей его. Мы увидели в древней Москве чудесное смешение старины и новизны, две стихии в беспрестанной борьбе одна с другою. Новые обычаи, новые платья, новый род жизни, новый язык не могли еще изменить древних людей, изгладить древний характер [...]. Я старался изловить некоторые черты сих времен; скажу более: я старался явить порок во всей наготе его и намекнуть соотечественникам истинный путь честности, благих нравов и добродетели (I, 60-61).

La connotazione positiva attribuita al personaggio Kantemir dimostra una scelta autoriale assai significativa, una forte volontà di porre sul tavolo della discussione la questione dei nuovi orientamenti culturali dell'epoca petrina, a cui va riconosciuto il merito, secondo le parole dell'autore della *Petriade*, di aver risvegliato la Russia da un lungo e profondo sonno:

Россия пробудилась от глубокого сна, подобно баснословному Эпимениду. Заря, осветившая нашу землю, предвещает прекрасное утро, великолепный полдень и ясный вечер: вот мое пророчество (I, 54).

Fondatore della nuova poetica nazionale e oppositore dell'oscurantismo e della reazione, Kantemir incarna le vesti del poeta innovatore, colui che, rompendo con la passata tradizione, quella barocca nazionale e quella di retaggio folclorico, difende l'istruzione, la scienza e la ragione. Ecco perché *l'oeuvre* può essere letto come una vera e propria

dichiarazione d'intenti da parte di Batjuškov che, dietro la figura dello scrittore satirico, lascia percepire il suo pensiero.⁷ Scegliere come protagonista Kantemir significa anche rimandare alla sua importante esperienza diplomatica presso la corte di Luigi XV, ruolo che lo colloca decisamente fra i conoscitori della dimensione francese, dando una certa autorità alle sue parole e ai suoi pensieri sulla patria della Rivoluzione.

Se percorriamo il frequente gioco di botta e risposta e il fitto interscambio di informazioni tra i personaggi, ci rendiamo presto conto che la forma dialogica non espleta una mera funzione ornamentale, ma assume le sembianze del dialogo socratico, in cui si misurano i tre interlocutori con prospettive culturali assai diverse. I toni di Kantemir, in guisa speculare a quelli di Socrate nei dialoghi platonici, si accendono notevolmente nelle due lunghe arringhe che rispondono agli attacchi di Montesquieu, il quale non risparmia parole per infangare il popolo russo, considerato un popolo di barbari in cui regna caos e ignoranza, un popolo contaminato dalle abitudini tatariche e dal lusso asiatico, un popolo che non ha niente da spartire con l'illuminismo europeo (cfr. I, 52-60).

Il poeta-diplomatico non si rivela soltanto il "maestro" che cerca di far partorire la verità ai suoi "discepoli" (l'abate e il filosofo), ma si fa problema a se medesimo, tenta con la ragione di chiarire sé a se stesso, diventando così l'emblema della Russia che cerca la propria identità misurandosi, da una parte, con la Russia che "è" e, dall'altra, intrattenendo un dialogo con il *čужой*, l'Europa, l'Occidente.

Včer u Kantemira, quindi, è un qualcosa che Batjuškov intende inserire nelle lacune della ricerca filosofica dell'identità russa, permettendole di formulare una teoria «verosimile» che renda più accessibile e intuitiva la dottrina del suo autore. I toni encomiastici utilizzati da Kantemir per designare Pietro e il popolo russo rappresentano il punto di massima *Spannung* in cui la tensione e l'accelerazione si fanno tracciato di irrequietezza e in cui lo scontro socio-culturale fra i due mondi – Russia e Francia e dunque Russia ed Europa – si palesa al lettore:

В Версале, в кабинете короля вашего, в присутствии министров я – представитель великого народа и всемогущей его монархии: но здесь, в обществе дружеском, с великим гением Европы, поставляю обязанности говорить откровенно: и вы, г. аббат, скорее обличите Кантемира в невежестве, нежели в пристрастии или нечистосердечии.

⁷ Cfr. N. FRIDMAN, *Proza Batjuškova*, cit., p. 40.

Вот мой ответ: вы знаете, что Петр сделал для России; он создал людей, – нет! Он развил в них все способности душевные; он вылечил их от болезни невежества; и *русские доказали в короткое время*,⁸ что таланты *свойственны всему человечеству*. [...] Чего же хотите от нас в столь короткое время? Успехов ума, успехов в науках отвлеченных, в изящных искусствах, в красноречии, в поэзии? – Дайте нам время, продлите благоприятные обстоятельства, и вы не откажете нам в *лучших* способностях ума. [...] Время все разрушает и созидает, портит и совершенствует. Может быть, через два или три столетия, может быть, и ранее благие небеса даруют нам гения, который постигнет вполне великую мысль Петра [...] (I, 56-57).

Ritorna il “tempo accelerato”, ovvero quel tempo compresso, ridotto, che nonostante la sua brevità ha permesso alla Russia la nascita della scienza e dell’arte, dando al popolo la possibilità di risollevarsi dalle tenebre dei secoli passati:

Мы, русские, имеем народные песни; в них дышит нежность, красноречие сердца; в них видна сия задумчивость, тихая и глубокая, которая дает неизъяснимую прелесть и самым грубым произведениям северной музыки (I, 59).

Sospeso tra il mondo petrino e una dimensione che invece deve ancora concretizzarsi («Может быть, через два или три столетия, может быть, и ранее благие небеса даруют нам гения, который постигнет вполне великую мысль Петра [...]»), tutto il tempo interiore di Kantemir (e quindi di Batjuškov e della Russia) appare rispondere a un duplice registro: tendersi tra un’epocalità che si annuncia e prorompe (il musicale e armonico mondo francese di Montesquieu per il poeta settecentesco), tra un contenuto forte del processo storico (le guerre napoleoniche per il *Tasso morente* russo), e forme di idee che ancora non hanno trovato la loro declinazione all’interno della cultura russa (la questione dei generi, degli stili, l’identità nazionale).

Altra percezione si avverte invece nel terzo e ultimo tentativo in prosa analizzato in questa sede, ovvero la descrizione del viaggio in Francia compiuto dallo stesso autore alla scoperta dei luoghi “voltairiani”.

⁸ Corsivo mio.

Putešestvie v zamok Sirej, che porta la data del 26 febbraio 1814, è un testo in realtà composto più tardi, fra il 1814 e il 1815, quando Batjuškov, milite volontario presso le truppe russe, si trovava ancora in Francia a combattere gli eserciti napoleonici. Il luogo deputato alle considerazioni filosofiche del narratore non a caso coincide con il castello in cui Voltaire, esiliato dalla Francia a causa delle sue *Lettere filosofiche* o *Lettere sugli inglesi*, aveva trascorso molti anni della sua vita, invitato a Sirey dalla generosa Madame de Châtelet. Nei suoi anni giovanili Batjuškov aveva nutrito un debito di riconoscenza nei confronti del filosofo francese, i cui testi lo avevano particolarmente colpito per la lotta che si proponevano contro la superstizione, il fanatismo e le credenze dogmatiche, parole chiave del pensiero voltairiano che trovarono piena corrispondenza nelle convinzioni del giovane Batjuškov. Nel saggio *Nečto o morali, osnovannoj na filosofii i religii* (Qualcosa sulla morale basata sulla filosofia e la religione, 1815), pubblicato insieme agli altri *Esperimenti* nel 1817, troviamo alcune riflessioni esemplificative sulla giovinezza, sul tempo e sulla crisi spirituale che affligge lo scrittore dopo il 1812, in cui si rinnega quella comunanza di idee con il filosofo illuminista:

Скоро и невозвратно исчезает юность, это время, в которое человек, по счастливому выражению Кантемира, *еще новый житель мира сего*, с любопытством обращает взоры на природу, на общество и требует одних сильных ощущений [...] нет границы наслаждениям, нет меры требованиям души, новой, исполненной силы и не ослабленной ни опытностью, ни трудами жизни. [...] Во время юности и огненных страстей каждая книга увлекает, каждая система принимается за истину, и читатель, не руководимый умом, подобно гражданину в бурные времена безначалия, переходит то на одну, то на другую сторону. Сомнение не существует и не может существовать. [...] Но время чтения исчезает; ибо пресыщенное любопытство утомляется. За сим следует непосредственно эпоха сомнений. Сомнение мучительно; оно есть необыкновенное состояние души и продолжительно не бывает (I, 152-153).

Deluso dai modelli esemplari che avevano alimentato le speranze giovanili, nel 1814 Konstantin Nikolaevič esprime un duro giudizio sulla Francia napoleonica, come si evince a chiare lettere dalle missive agli amici: «Ужасные поступки вандалов, или французов, в Москве и в ее окрестностях, поступки, беспримерные и в самой истории, вовсе

расстроили мою маленькую философию и поссорили меня с человечеством» (II, 234), scrive a Gnedič nell'ottobre 1812 e, tre anni dopo, in occasione della morte di un'amica comune, dirà a Vjazemskij:

А Наполеон живет, и этот ИЗВЕРГ, ПОДАЕЦ дышит воздухом. Удивляюсь иногда неисповедимому провидению. Дай бог, чтоб ему свернули шею скорее или разгромили это подлое место, которое называется Парижем. Ни одно благородное сердце не может любить теперь этого города и этого народа шаткого, корыстолюбивого и подлого. [...] Бог наделил его всем: и умом, и остротою, и храбостью; и после отступился от него (II, 327).

A tutta questa rabbia maturata nel corso degli anni e percepibile tanto in *Progulka po Moskve* quanto in *Večer u Kantemira* si sostituisce la rassegnazione e il pessimismo radicale di *Putešestvie v žamok Sirej*, in cui quello scontro di civiltà e di tempi registrato negli altri due bozzetti si prefigura come un passato lasciato alle spalle, fatto di dolore, morte e distruzione. La guerra contro la Francia ha completamente cancellato la fiducia nel valore liberatorio dell'impegno civile e nella sua praticabilità ed efficacia nel presente. È per questo che nel *Viaggio* si ritrova la disperazione e l'angoscia delle lettere che Batjuškov indirizzava agli amici negli anni dal 1812 al 1814. In una lettera a Vjazemskij dell'ottobre 1812 si legge:

Вот плоды просвещения или, лучше сказать, разврата остроумнейшего народа, который гордился именами Герниха и Фенелона!... Сколько зла! Когда будет конец! – Ужасно! Ужасно!... К чему прибегнуть? На чем основать надежды? Чем наслаждаться! А жизнь без надежды, без наслаждения – не жизнь, а мучение... (II, 232)

In un'altra lettera a Gnedič dello stesso mese:

Видел нищету, отчаяние, пожары. Голод, все ужасы войны и с трепетом взирал на землю, на небо и на себя. Нет, я слишком живо чувствую раны, нанесенные любезному нашему отечеству, чтоб минуту быть покойным (II, 234).

E ancora, da Parigi, scrive a Gnedič il 17 maggio 1814:

Посмотри мне в глаза, любезный друг... Ты серднишься? Я виноват! Виноват, что не отвечал до сих пор на твое длинное послание, как только несколькими строками; виноват, что не написал тебе ни разу из Парижу, – виноват, сто раз виноват! Но если б ты знал... если б был на моем месте!... Если б вошел сюда после трехдневной битвы, покрытый пылью и кровью, как говорят твои братья-поэты, вошел при шуме восклицаний народных, куда? – в этот хаос, и зачем? (II, 285)

Nel *Viaggio* confluisce il nucleo della riflessione filosofica batjuškoviana (da lui stesso chiamata «*malen'kaja filosofija*») elaborata dopo il 1812: il pessimismo, la lacerazione individuale, il ripiegamento psicologico dell'autore che tenta di trovare nella saggezza e nel distacco quell'equilibrio che è venuto meno a causa della delusione militare. Tutta l'attenzione del viandante si catalizza attorno al castello rappresentato come un luogo cupo, fatiscente, silenzioso, privo di vitalità, in contrasto con quel luogo energico e positivo che aveva fatto produrre al "saggio di Ferney" molta parte della sua opera. Ridotto ora a una tetra e abbandonata dimora soffocata dal silenzio e dalla polvere, il castello si fa icona della decadenza dell'età dei lumi e della fine di quel glorioso periodo napoleonico in nome del quale era stato autorizzato il conflitto fra popoli.

Il ritmo cadenzato della narrazione, mai tradito da discontinuità o variazioni d'intensità, ci conduce a considerare *Putešestvie v zamok Sirej* e le immagini del passato in esso rievocate una riflessione sul "tempo accelerato" di cui l'autore e il suo paese sono stati vittima. Un tempo che, per avidità di bottino, ha fatto perdere alla Russia e al suo popolo la possibilità di cercare se stessi, alimentando invece lo spirito di conquista portatore di miseria, morte e povertà.

Le pause e il ritmo del respiro di chi narra sono delegati a conferire al discorso i caratteri del percorso emozionale del protagonista, che ora non attacca più i suoi interlocutori con la pungente ironia del narratore della *Passeggiata* o del Kantemir della *Serata*, ma si ripiega su se stesso attraverso l'osservazione delle rovine del castello e della natura in cui esso è immerso:

Мы увидели жилище славной нимфы Сирейской, которой одно имя рождает стоко приятных воспоминаний... Во ста шагах от селения возвышается замок на высоком уступе; кругом - рощи и кустарники. Все просто, но природа все украсила (I, 101).

In guisa speculare agli altri *očerki*, l'itinerario batjuškoviano attraverso i luoghi voltairiani pone molta attenzione alla natura, la cui osservazione sembra mettere in *stand-by* il tempo dell'individuo e del macrocosmo in cui egli si colloca, spazzando via il dolore delle illusioni provocate dagli avvenimenti storici. L'armonia della natura, il silenzio della sera che cala, il freddo e il colore della neve che avvolgono il giorno tengono desti i modi caratteristici dell'uomo (il sentimento, l'immaginazione) che rischiano invece di atrofizzarsi nel mondo post-1812:

Проснувшись довольно поздно, подхожу к окну и с горестью смотрю на окрестность, поркытою снегом. Я не могу объяснить того чувства, с которым, стоя у окна, высчитывал я все перемены, случившиеся в замке. Сердце мое сжалось (I, 106).

Tutti e tre gli *očerki* non fanno altro che scandire le tappe interiori dell'autore in un dilatarsi di scenari in cui domina l'io con il suo disorientamento e la sua afflizione: nella *Passeggiata* e nella *Serata* si registra ancora, anche grazie alla corrosiva ironia e alla satira spudorata, la volontà di misurarsi con il "tempo accelerato" che grava sulla Russia e sul suo popolo, ma è nel *Viaggio* che si assiste al superamento di questa condizione imposta dall'alto per dare invece spazio alle riflessioni dell'io, riflessioni ora sistematizzate in un ordine abbastanza definitivo e che prendono atto del fallimento illuminista.

A più di un secolo dalle riforme petrine, quindi, sorge il dibattito sull'identità russa che culminerà nello scontro fra slavofili e occidentalisti qualche decennio più tardi. È il 1812 a rappresentare la molla da cui scattano le riflessioni politico-culturali degli scrittori di inizio Ottocento, (Batjuškov così come anche Glinka e Murav'ëv-Apostol)⁹, riflessioni che si fermano sugli esiti dei cambiamenti operati da Pietro il Grande.

In questa discussione Batjuškov, che può essere definito un "patriota illuminato", fiducioso in un sistema fondato su una monarchia illuminata, si inserisce con due consapevolezza maturate nel corso degli anni: a) la fioritura culturale e politica che ha contrassegnato la Russia del XVIII secolo ha trasformato il paese in un grande Stato capace di stare al passo con quelli nazionali europei; b) il solo sforzo di imitazione, se pur dettato dalla volontà di Pietro I di creare una solida nazione, non è stato sufficiente a fondare una coscienza nazionale russa che fosse il perno per una

⁹ Si veda più nel dettaglio G. CARPI, *Verso Raskol'nikov*, cit., pp. 422-430.

nuova società. Dallo scontro di queste due prospettive nasce lo smarrimento culturale e individuale a cui devono far fronte Konstantin Nikolaevič e gli altri intellettuali del suo tempo, i quali, per rispondere alla crisi d'identità e allo smarrimento culturale che li sta travolgendo, utilizzano la prosa per gettare le basi per l'elaborazione di nuove forme di pensiero, di nuovi concetti che successivamente, a partire dal fallimento decabrista, saranno al centro di un acceso dibattito. *Identità e spirito nazionale* diventano le parole d'ordine, il fulcro attorno al quale occorre concentrarsi per costruire l'idea di Stato e un successivo progetto politico corroborato da un forte sentimento antibonapartista (che in Batjuškov ricorda a tratti i toni dei dispacci da Pietroburgo del contemporaneo conte Joseph de Maistre). Si tratta di due concetti che ritornano insistentemente nella prosa di inizio secolo e che poi faranno da preludio alla grande stagione del romanzo d'Ottocento in cui, con procedimenti letterari più elaborati, si dà spazio alla riflessione storica generata dall'impatto delle guerre napoleoniche nella vita così come nella società russa che si prepara ad autodefinire se stessa.

NEIRA MERCEP

IL TEMPO NELLA DRAMMATURGIA DI IVO BREŠAN

Premessa

Ivo Brešan, singolare scrittore drammatico, commediografo di aspro senso d'umorismo, narratore pungente e satirico, nasce il 27 maggio del 1936 a Vodice, vicino a Šibenik (Sibenico), in Dalmazia. Dopo la laurea alla Facoltà di Filosofia di Zagabria torna alla sua Šibenik, dove lavora come professore di liceo dal 1960 al 1983. Negli anni Ottanta e Novanta è direttore artistico del Teatro Nazionale di Šibenik e del rinomato *Međunarodni dječji Festival* (Festival internazionale del bambino), giunto quest'anno alla quarantanovesima edizione.

Brešan è uno dei più prolifici drammaturghi croati e vanta il maggior numero di allestimenti scenici, a cominciare dal suo primo testo teatrale, *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja* (La rappresentazione di Amleto nel paese di Mrduša Donja),¹ scritto nel 1965 e rappresentato nel 1971, durante lo *Hrvatsko proljeće* (La primavera croata) sul palcoscenico del teatro zagabrese ITD.² A partire da questo momento Brešan si afferma nei teatri jugoslavi ed esteri e con le sue opere successive diventa una personalità di spicco, oggetto di studio da parte dei migliori critici del teatro jugoslavo.

L'universo drammaturgico di Brešan si sviluppa visitando il tragico e il grottesco, il *vaudeville* e il *burlesque*, la farsa e la satira politica. Percorrendo i sentieri della sua terra nativa, Brešan colleziona le immagini della realtà e della futilità umana e abbozza i suoi personaggi sul modello della gente del paese, così forgiando una ricca galleria di pittoreschi caratteri umani. L'autore stesso afferma di non considerare l'ambientazione dalmata dei

¹ I. BREŠAN, *Groteskne tragedije (Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja, Nečastivi na filozofskom fakultetu, Smrt predsjednika kućnog savjeta, Svečana večera u pogrebnoj poduzreću)*, Prolog, Zagreb 1979.

² "It" è l'acronimo dell'espressione "i tako dalje", che significa: "e così via", "eccetera".

suoi drammi e il dialetto locale, di cui si serve, un fattore limitante. Al contrario, prosegue il drammaturgo, questo ha solo aiutato a rendere più vivi e più riconoscibili i personaggi, perché la veridicità esprime con più facilità la trama generale che si vuole raccontare.³

La questione del tempo in Brešan si snoda in almeno tre direttrici che si intrecciano, ma delucidano e decifrano l'intero *opus* del drammaturgo dalmata. Parlare delle opere di Brešan senza contestualizzare il periodo della stesura dei testi è fuorviante per la comprensione delle stesse. Il tempo storico è il primo marcatore del lavoro del commediografo. L'autore inoltre ricorre all'arsenale postmoderno nella maggior parte delle sue opere, attingendo a piene mani ai testi classici della letteratura europea, creando dei rifacimenti, nei quali l'autorevolezza delle fonti è rappresentata da Shakespeare, Gogol', Molière, Racine e Goethe. Brešan è prima di tutto un tipico scrittore del suo tempo, ovvero della contemporaneità, che con il suo stile demarca la diversità rispetto al palinsesto letterario preso in esame. Contemporaneità significa anche operare la trasposizione dei personaggi presi a prestito dagli autori citati calandoli nel tempo presente. Infatti, l'elemento grottesco, prima cifra stilistica delle sue opere, è la conseguenza diretta di questa trasposizione temporale. Questo accade ogni qual volta a pronunciare i versi delle tragedie famose sono l'oste locale, il direttore della cooperativa agricola o qualche bidello universitario. La conseguente sostituzione del linguaggio, ad esempio quello dell'epoca shakespeariana con la lingua popolare e dialettale di Brešan – che il critico Mrkonjić ha definito «una catastrofe della lingua»⁴ – è solo uno degli elementi comici, il più immediato, anche se la vera scoperta e la vera “spogliatura” del testo deriva dall'aver reso contemporanei i personaggi prestandoli, grazie al ribaltamento cronologico nel nuovo contesto, ad una lettura sovversiva.

Il tempo storico in Brešan

A cavallo degli anni Settanta la Croazia vive con minore partecipazione il '68 studentesco europeo, e con ben maggiore adesione lo *Hrvatsko proljeće* del 1971. Gli anni che seguirono la Primavera croata, questo movimento nazionale di massa, guidato da intellettuali, studenti e capi del

³ Cfr. I. BREŠAN, *Strab je vječna tema ovih prostora*, «Vijenac», VI, 111 (1998), <<http://www.matica.hr/Vijenac/vijenac398.nsf>>.

⁴ Z. MRKONJIĆ, *Nečastivi u tragediji*, «Prolog», XI, 41-42 (1979), p. 55.

partito comunista, che chiedevano più democrazia e il pluralismo politico, furono difficili e complessi per l'intelligenza croata sia per la conseguente purga titina, sia per la lente di ingrandimento con cui viene osservato lo spazio pubblico croato. In questo contesto storico è immerso l'*opus* del drammaturgo croato.

Solo conoscendo la dinamica politico-sociale di quell'epoca possiamo capire come mai un sistema politico si potesse sentire minacciato da queste opere teatrali: segretari del partito, arrampicatori sociali, ex combattenti partigiani, compromessi con le nefandezze svolte nel ruolo di guida in un sistema di autogestione operaia, si riconoscevano, a loro volta, negli equivalenti personaggi "spinosi" di Brešan e, cosa non secondaria, temevano di essere riconosciuti.

La prima opera di Brešan, la citata *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*, infatti, incontra numerose simpatie tra il pubblico e la critica, ma, due anni dopo la prima assoluta, finisce nel mirino delle critiche politiche di anonimi commentatori della carta stampata. Basterà ricordare a titolo di esempio l'attacco della rivista «Okò» (L'occhio): «Aluzije su jasne. Nijedan komunist nije nosilac pozitivnog, koji bi bio barem ljudskije osvjetljen, umjesto svođenja na zburade analfabete, gladne proždrljivce i pokvarene podvaljače».⁵

Questo perché la *Predstava Hamleta*, cavalcando l'onda del successo, entra "nell'occhio" della critica governativa. Al centro del dramma troviamo un furto perpetrato in una cooperativa agricola di uno sperduto paese dalmata. Il colpevole è il segretario del partito comunista, il protagonista assoluto della *pièce* teatrale, leader incontestabile della piccola società rurale, che non è in grado neppure di riconoscere il vero colpevole Bukara-Claudio, perché la chiave di lettura e di smascheramento significherebbe conoscere l'Amleto shakespeariano, sideralmente estraneo alla loro cultura.

A partire da questo episodio, sul percorso creativo e umano del nostro autore cala pesantemente, e lascia il suo marchio, il tempo storico.

Di fatto, la prima raccolta delle opere di Brešan vede la luce soltanto nel 1979, ben quattordici anni dopo la stesura della *Predstava Hamleta*. Il titolo dell'opera è *Groteskne tragedije*, termine coniato da Brešan, che a sua volta sarà accettato anche dalla critica per designare un nuovo genere tea-

⁵ «Okò», 19 novembre 1973, citato nella versione ristampata inclusa in «Scena», 2-3 (1990), p. 220; «Le allusioni sono chiare. I comunisti non sono i depositari del bene, illuminati da una qualche luce di umanità, ma si trasformano piuttosto in analfabeti malevoli, divoratori ingordi e in sabotatori corrotti».

trale. Il secondo testo nella raccolta di Brešan si intitola *Nečastivi na filozofskom fakultetu* (Lo spirito maligno alla Facoltà di Filosofia). Il *Nečastivi* tratta la disfatta accademica e la conseguente caduta morale di Fausner, professore di filosofia marxista, il Faust brešiano. Fausner viene messo sotto pressione dalla Commissione di controllo ideologico e dagli organi di sicurezza a causa di una nota negativa, trasmessa dal Collegio dei docenti di Filosofia, nella quale viene reputata sovversiva la concezione fausneriana del destino della religione nella società socialista. Fausner vende l'anima al diavolo, perché è intenzionato a difendere la dignità scientifica, da intendere come libertà di espressione intellettuale.

La prima pubblicazione di *Nečastivi* sulle pagine della rivista teatrale «Prolog»⁶ nel 1975, non toglie all'artista il marchio di autore proibito. Insieme al dramma ai lettori viene offerto anche un articolo dal titolo *Zašto objaviti Brešanov tekst?* (Perché pubblicare il testo di Brešan?). L'articolo, anonimo, è scritto evidentemente per scongiurare eventuali ripercussioni politiche. Il drammaturgo viene proclamato scrittore piccolo borghese e il suo *moralitet u sedam slika*⁷ viene reputato, senza una ragione effettiva e valida, letteratura di destra. Il dramma problematizza, come tra l'altro la maggior parte del teatro di Brešan, lo scontro tra il dogma e il pensiero critico sul piano ideologico e politico.

Negli anni Settanta l'occhio inclemente della censura e la sua vigile sorveglianza sono di ostacolo sia alla vita pubblica che artistica di Brešan e le rare rappresentazioni sono vissute e percepite dal pubblico meno indottrinato come una vittoria contro i “poliziotti dello spirito”. La portata della vittoria era tale che il valore intrinseco dell'opera rappresentata diventava del tutto secondario e la stessa critica sospendeva il giudizio per non turbare il successo morale della rappresentazione. A distanza di anni i critici hanno riesaminato le tragedie grottesche e rivisto il giudizio: oggi queste opere sono ritenute il frutto del periodo migliore dello scrittore, colme di personaggi brillanti, battibecchi straordinari, trame interessanti, in altre parole, la testimonianza eccezionale di un'epoca tramontata.

Il testo che apre la seconda raccolta delle tragedie grottesche,⁸ nato in tempi meno sospetti, è *Videnje Isusa Krista u kasarni V. P. 2507* (L'apparizione di Gesù Cristo nella caserma V. P. 2507). Il testo di Brešan risale al 1973, ma all'epoca era inimmaginabile pensare che una trage-

⁶ I. BREŠAN, *Nečastivi na filozofskom fakultetu*, «Prolog», VII, 26 (1975).

⁷ È il sottotitolo dell'opera: *la moralità in sette quadri*.

⁸ I. BREŠAN, *Nove groteskne tragedije (Videnje Isusa Krista u kasarni V. P. 2507, Arheološka iskopavanja kod sela Dilj, Anera, Hidrocentrala u Subom dolu)*, Prolog, Zagreb 1989.

dia grottesca, in cui si porta Gesù davanti ad una macchina militare, potesse essere pubblicata. Il Gesù del nostro autore non è altro che un povero ragazzo del luogo, malato di mente, che la notte si aggira per la caserma nelle vesti del Nazareno: i vertici della caserma lo catturano e gli fanno un processo pubblico, architettando una sceneggiata che ripropone tutti i termini della Passione evangelica. Ma nonostante il testo sia dato alle stampe nel 1989, non mancano nuove accuse contro l'autore, al punto che l'edizione dell'intera raccolta viene messa in discussione, a causa di una serie di incomprensioni tra il drammaturgo e la casa editrice. Alla fine, l'opera viene stampata con acclusa la protezione di una sorta di "parafulmine" per l'opera stessa, ossia la glossa scritta da un altro grande scrittore e drammaturgo croato, anch'egli scrittore "pericoloso", Slobodan Šnajder, a sua volta censurato nel corso degli anni Novanta:

Tema Brešanovog teksta nije JNA; pogotovo ne JNA u gotovo demonskom doživljaju njezinih mladih današnjih kritičara. Naravno, tema Brešanove drame jest i JNA, ukoliko se ona još želi tabuirati, spram društva zatvoriti u mehanički oklop neprobojne šutnje, neorganizirane discipline i današnjem trenutku posve neprimjerenog besvjesnog kolektivizma. Ali to nikako nisu interesi jedne moderne armije. No, dade se dakako zamisliti da će interesi jedne ma kako moderne armije i oni umjetnički uvijek biti u nekom smislu konfliktni. Uostalom, na to se moramo navići. Konfliktni interesi još uvijek ne podrazumijevaju uzajamnu demonizaciju njihovih zastupnika. Kad ćemo se na to navići?⁹

La terza raccolta di Brešan, *Utware* (I fantasmi),¹⁰ nei suoi tre drammi tratta in modo comico i residui movimenti rivoluzionari del regime jugoslavo, una certa paranoia e paura di fronte al potere istituzionalizzato e il

⁹ S. ŠNAJDER, *Glosa uz Isusa...*, cit. in I. BREŠAN, *Videnje Isusa Krista u kasarni V. P. 2507*, cit., p. 63; «Il tema del testo di Brešan non è l'esercito popolare jugoslavo (JNA); soprattutto non la JNA nell'accezione demoniaca dei nostri giovani critici di oggi. Certamente, il tema del dramma di Brešan è anche la JNA, se essa vuole essere un tabù, chiudersi nei confronti della società dietro lo scudo meccanico di un silenzio impenetrabile, di disciplina disorganizzata e di collettivismo incosciente del tutto inadeguato al tempo attuale. Ma questi non sono, in nessun modo, gli interessi di un esercito moderno. Tuttavia, si può immaginare che gli interessi di un esercito, per quanto moderno sia, e quelli artistici saranno sempre in un certo senso conflittuali. In ogni caso, ci dobbiamo abituare a ciò. Gli interessi conflittuali non comportano ancora la demonizzazione reciproca dei loro rappresentanti. Quando ci abitueremo a questo?»

¹⁰ I. BREŠAN, *Utware (Kratki kurs dugog propadanja, Utware, Nihilist iz Velike Mlake)*, Biblioteka ITD – Znanje, Zagreb 1997.

problema dell'eterno conformismo politico. Il “giardino d'ispirazione” che Brešan coltiva con tanta cura rimane identico anche dopo i cambiamenti politici in Croazia e l'avvenuta indipendenza perché, come argutamente osserva il dalmata, «Sve je ostalo isto. Promijenili su se samo nazivlje, nomenklatura i neki socijalni odnosi koji, zapravo, nimalo ne utječu na ljudku narav. Svaka ideja i ideologija mogu se iskoristiti radi zadovoljavanja osobnih interesa i potreba».¹¹

Potopljena zvana (Le campane sommerse), testo incluso nella successiva raccolta, *Spletke* (Gli intrighi) del 1998,¹² rappresenta la prima collaborazione di Brešan con lo *Hrvatsko narodno kazalište* (Teatro nazionale di Zagabria), il centro della vita culturale e politica in Croazia, definito da Boris Senker, docente di teatrologia all'Università di Zagabria «groblje političkog teatra»,¹³ e che è rimasto una soglia invalicabile per il drammaturgo dalmata. Il tema centrale è la questione della religione fatta oggetto di manipolazione politica. Sotto torchio finiscono i rappresentanti del clero cattolico e di quello ortodosso, nonché quelli del governo comunista, tutti marionette nelle mani del giovane arrampicatore sociale Zlodre.¹⁴ Concludendo, si potrebbe dire che gli anni Novanta segnano l'inizio di un periodo relativamente tranquillo per la produzione del drammaturgo, ma è altresì vero che ancora si fanno sentire i funzionari di turno, le menti “illuminate” della salvaguardia nazionale che lo ritengono uno scrittore difficile da mettere in riga. Per dirlo alla maniera di Brešan: tutto rimane identico, cambiano solo gli epiteti.

La poetica di Brešan: la contemporaneità rilegge la tradizione

L'*opus* drammaturgico del nostro autore è caratterizzato da due costanti. La prima si rispecchia nel “prestito” della trama, mentre la seconda si traduce negli elementi teatrali usati ogni volta che si mette in azione il

¹¹ I. BREŠAN, *Strah je vječna tema*, cit.; «Tutto è rimasto uguale, sono cambiati solo gli epiteti, la nomenclatura e qualche rapporto sociale, che non influenzano minimamente la natura umana. Ogni idea e ideologia possono essere usate per soddisfare gli interessi e le necessità personali».

¹² I. BREŠAN, *Spletke (Potopljena zvana, Veliki manovri u tjesnim ulicama, Julije Cezar)*, Naklada društva hrvatskih književnika, Zagreb 1998.

¹³ B. SENKER, *Zapisi iz zamačenog gledališta*, Matica hrvatska, Zagreb 1996, p. 39; «Il cimitero del teatro politico».

¹⁴ Zlodre già dal nome svela la sua attitudine caratteriale, in quanto “zlob” in croato significa “il male”.

meccanismo diabolico culminante nella danza delle streghe, che conclude le sue opere migliori.

Adriana Car-Mihac, nel suo articolo *Što je hrvatska postmoderna drama hrvatskoj književnosti?* (Cos'è il dramma postmoderno croato per la letteratura croata?), individua le caratteristiche salienti del postmodernismo nell'opera di Brešan ovvero: frammentazione, decanonizzazione, ironia, ibridizzazione e carnevalizzazione. Inoltre sottolinea come in numerosi testi di Brešan sia fortemente presente il fenomeno dell'intertestualizzazione.¹⁵

Le *Groteskne tragedie* si basano su testi classici: la *Passione di Cristo* si ritrova nel *Videnje Isusa Krista u kasarni V.P. 2507*; l'*Amleto* di Shakespeare nella *Predstava Hamleta*; il *Tartufo* di Molière nella *Hidrocentrala u Subom dolu* (La centrale idroelettrica nel paese di Valle secca); la *Fedra* di Racine nell'*Anera*; il *Faust* di Goethe nel *Nečastivi na filozofskom fakultetu* e *L'ispettore generale* di Gogol' nella *Svečana večera u pogrebnom poduzeću* (La cena galante alle pompe funebri).

Secondo la tipologia dei fenomeni di intertestualizzazione e dei rapporti interletterari, analizzati da Pavle Pavličić nel libro *Intertekstualnost i intermedijalnost* (L'intertestualità e l'intermedialità),¹⁶ Brešan usa una intertestualizzazione di tipo diacronico, con le relative implicazioni poetiche. L'intertestualizzazione diacronica, spiega lo studioso, si stabilisce con i testi di epoche passate e di poetiche differenti. Questo legame implica, come sua componente essenziale, la distanza temporale che esiste tra i due testi, e proprio tale distanza è l'elemento principale per esprimere il legame tra i testi come poeticamente funzionali.

L'autore Brešan crede nei postulati poetici trasmessi dai testi originari e nelle sue opere trionfano gli antichi valori poetici, per esempio, il senso e il compito della letteratura e la gerarchia dei generi. Egli condivide con i testi classici, per lo più, il genere e il tema, la composizione interna degli atti e delle scene e i segmenti dell'azione scenica, sulla falsariga di Aristotele e di Lessing, ma con una differenza significativa: lo stile.

Il testo nei drammi di Brešan è diviso in modo uniforme in atti, scene e quadri. I segmenti dei drammi sono di analoghe dimensioni, composti in modo simmetrico e tra loro legati in modo armonioso. L'autore, però, lavorando sul palinsesto drammatico, introduce le modifiche formali ca-

¹⁵ Cfr. A. CAR-MIHAC, *Što je hrvatska postmoderna drama hrvatskoj književnosti?*, in *Krležini dani u Osijeku 1999. Hrvatska dramska književnost i kazalište i hrvatska književnost (Zbornik radova) / Hećimović, Branko (ur.)*, Zagreb – Osijek 2000.

¹⁶ P. PAVLIČIĆ, *Intertekstualnost i intermedijalnost*, Zavod za znanost o književnosti, Zagreb 1988.

ratteristiche del dramma del XX secolo. Così, per esempio, nella *Predstava Hamleta* il drammaturgo dalmata inserisce frammenti delle trasmissioni radio contemporanee che commentano l'azione drammatica in modo efficace, in *Hidrocentala u Subom dolu* introduce un "intermezzo" «pred zavorenim zastorom u osvijetljenom gledalištu». ¹⁷ Queste tecniche tratte dal teatro epico mettono in discussione la struttura classica delle sue opere. Per tutte queste ragioni, il drammaturgo Brešan dimostra di essere un autore contemporaneo molto sensibile alle correnti artistiche del suo tempo.

Anche i personaggi dell'autore dalmata portano "il marchio del tempo e dello spazio" e con il loro linguaggio trasformano la trama comica o tragica del palinsesto letterario fino al limite del grottesco. I personaggi di Brešan sono la chiave della sua percezione del presente, il fulcro del rapporto che intrattiene con la realtà attuale. Si potrebbe dire che sono sia il prodotto che l'effetto collaterale del tempo storico che vivono. Inoltre, nel lavoro del drammaturgo la collocazione spazio-temporale coincide con quella della trama, ovvero, il potere di cui si parla è quello specifico del dopoguerra jugoslavo, dove domina l'ideologia marxista in opposizione all'ideologia che ha perduto la posizione di potere ufficiale, quella cattolica.

L'altra spinta alla creazione drammatica per lo scrittore dalmata deriva dalla sua inclinazione alla "teatralizzazione del teatro", espediente primario che gli permette, dal passato al presente, di decodificare la realtà in cui vive (il riproporsi del male in un circolo vizioso).

La teatralizzazione, secondo la studiosa Anne Ubersfeld, è ogni luogo del testo o ogni momento della rappresentazione, dove il teatro si dichiara esplicitamente come finzione e non come realtà. ¹⁸ Per comprendere il fenomeno bisogna distinguere i due spazi: realtà ed illusione. In Brešan, questa scansione trova la sua sede nel testo stesso, principalmente nelle didascalie, dove l'autore lascia emergere le parole dal palinsesto. In questo modo avviene l'incontro tra il personaggio della letteratura e il personaggio della "realtà" di Brešan. Il personaggio di Brešan per un solo istante "recita" Amleto, Faust e Fedra, determinando una momentanea e radicale scissione dello spazio, quindi il teatro nel teatro.

¹⁷ I. BREŠAN, *Hidrocentala u Subom dolu*, cit., p. 241; «davanti al sipario abbassato sul palco illuminato».

¹⁸ Cfr. A. UBERSFELD, *Lire le theatre*, Éditions sociales, Paris 1982; trad. in serbo-croato *Čitanje pozorišta*, a cura di M. Miočinović, Vuk Karadžić, Beograd 1982.

Quando invece all'interno della finzione di Brešan i personaggi discutono del corrispondente palinsesto classico, possiamo parlare del fenomeno della «metafinzione», approfondito dalla studiosa croata Lada Čale Feldman,¹⁹ che lo individua nella *Predstava Hamleta*, dove esistono dei commenti espliciti su Amleto e su Shakespeare; nell'*Anera*, quando la protagonista descrive l'emozione che la lettura di *Fedra* le suscita e, infine, nel *Nečastivi*, dove il protagonista lascia cadere dalle mani, sbigottito, il libro del *Faust*, ritenendo frutto dell'immaginazione i parallelismi e le similitudini tra la trama goethiana e la sua situazione personale.

I personaggi in cerca dell'attualità

Forse risulterà più comprensibile parlare della poetica di Brešan e del tempo in cui essa nasce prendendo in esame il primo, nonché il più famoso testo, *Predstava Hamleta*, in relazione con i suoi personaggi calati nel nuovo contesto storico.

L'opera si apre con un'assemblea del Fronte popolare nel piccolo paese sperduto dell'entroterra dalmata, dove si discute della rinascita culturale. Il potente locale Bukara, segretario del partito, nonché direttore della cooperativa agricola, ordina al maestro Škunca di mettere in scena l'*Amleto*, adattando il testo. Il tema dell'*Amleto*, dunque, passa dalla fittizia e nobile Elsinore al mondo triviale di un paese inventato, Mrduša Donja, ma conserva tutti gli elementi portanti e i rapporti intrinseci del testo shakespeariano. In questo modo il drammaturgo croato ottiene una fabula basata sulle prove di uno spettacolo amatoriale e sul furto nella cooperativa agricola, del quale viene accusato un innocente; quindi un evento plausibile in un piccolo paese remoto dell'entroterra dalmata. Ma proprio i rapporti shakespeariani svelano una verticale metafisica che congiunge l'elevato al triviale, l'eterno al futile, il fatale all'accidentale.

Il testo segna una svolta nella letteratura e nella drammaturgia croata. Con la sua struttura solida, diventa un modello dentro il quale si iscrivono le coordinate di un assetto drammaturgico denominato "il grottesco croato". Secondo il teatrologo Mrkonjić, *Predstava Hamleta*, sottotitolata *Groteskna tragedija u pet slika*,²⁰ rappresenta un importante contributo per il

¹⁹ Cfr. L. ČALE FELDMAN, *Brešanov teatar*, Teatrolgijska biblioteka, Zagreb 1989, pp. 22-23.

²⁰ *Tragedia grottesca in cinque quadri*. Sembra che il sostantivo (tragedia) designi il genere, con tutte le sue caratteristiche strutturali, mentre l'aggettivo (grottesca) suggerisce una certa deviazione dal genere, avvicinandolo al grottesco. La realtà messa in scena è anch'essa grotte-

pluralismo nella drammaturgia croata,²¹ che si allontana dall'egemone teatro ideologico che caratterizzava i decenni precedenti.²²

Il fenomeno grottesco, che è conseguenza diretta della trasposizione temporale, si verifica sin dal primo impatto col testo:

Nezapaćmćena Predstava "Hamleta" u selu Mrduša Donja općine Blatnik, održana u organizaciji Mjesnog aktiva Narodnog fronta, Poljoprivredne zadruge i Mjesnog aktiva Partije, uz samoprijegoran rad i nesebićno zalaganje ovih drugova:

MATE BUKARICE

rećenog BUKARE, upravitelja zadruge i sekretara Mjesnog aktiva Partije, u ulozu kralja Klaudija;

MILE PULJIZA

rećenog PULJE, predsjednika Mjesnog aktiva Narodnog Fronta, u ulozu Polonija;

ANĐE

njegove kćeri, u ulozu Ofelije;

MARE MIŠ

rećene MAJKAĆE, seoske krćmarice, u ulozu kraljice Gertrude;

MAĆKA

predsjednika Upravnog odbora Zadruga, u ulozu Learta;

JOCE ŠKOKIĆA

rećenog Škoke, seoskog momka, u ulozu kraljevića Hamleta;

ANDRE ŠKUNCE

seoskog ućitelja, kao rećisera predstave;

ŠIMURINE

komentatora i tumać predstave i ostalih seljaka i seljanki iz Donje Mrduše²³

sca, ma la visione data dall'autore è tragica, perché la rete della finzione letteraria dove si intreccia l'universo grottesco è una grande tragedia, per esempio *Amleto* o *Faust*.

²¹ Z. MRKONJIĆ, *Jedna nova tradicija: groteska*, «Prolog», XIII, 50 (1981), pp. 15-18.

²² È il teatro iscrivibile nelle coordinate della poetica real-socialista che ha al centro delle trame il conflitto di classe oppure la dittatura del proletariato. I suoi maggiori rappresentanti sono Mirko Božić (1919-1995) e Ivan Raos (1921-1987).

²³ I. BREŠAN, *Predstava Hamleta*, cit., p. 9; «Immemorabile rappresentazione di "Amleto" nel paese di Mrduša Donja, comune di Blatnik, tenuta presso l'organizzazione dell'Attivo comunale del fronte popolare, dalla cooperativa agricola e dall'Attivo comunale del partito, grazie all'opera piena di abnegazione e all'impegno disinteressato dei seguenti compagni: MATE BUKARICA / soprannominato BUKARA, amministratore della cooperativa agrico-

La presentazione così concepita, con l'introduzione dei personaggi e le didascalie, sorprende per la sua implicita sovrapposizione con lo schema "ideale" del testo drammatico. L'autore non si presenta come neutrale e onnisciente, ma usando l'idioma dell'entroterra dalmata nelle sue scelte lessicali e la parlata politicizzata nella sintassi e nell'intonazione, crea con ciò uno dei fattori di costruzione-distruzione della realtà. I rapporti tra i personaggi del dramma parafrasato e del dramma rappresentato si mostrano identici. Il momento nel quale Joco Škokić e Mate Bukarica si svelano come veri Amleto e Claudio è potenzialmente drammatico, ma la tensione drammatica trabocca nel grottesco quando si interrompe la situazione drammatica dell'*Amleto*, che viene seguita o ripetuta sul piano del contenuto dalla situazione drammatica di Mrduša. L'autore non prosegue da dove si è interrotto nell'*Amleto*, ma si collega alla realtà paesana imbevuta di *Amleto*, battezzando il fenomeno del teatro nel teatro. Così la rappresentazione dell'*Amleto* avviene nella realtà, i paesani cominciano il loro spettacolo:

ŠIMURINA: I unda, drugovi i drugarice, kad je kralj vidija sve ovo, počeša ti se malo otraga. I jedanput tako izađe ti Amlet prida nj, pa mu reče...

Otvaraju se vrata s lupom i na pozornicu upada Škoko.

ŠKOKO: Jeli tute oni Bukara?

BUKARA: Jesam, evo me. Šta očeš?

ŠKOKO: Tražija sam te po cilom selu. Rekli su mi da si tute... I dobro je da si tute... da svi čuju. Jutros je došla milicija na našu kuću. Odveli su moga ćaću... vezanog. Čuješ li... vezali su ga ki nikog bandita.

BUKARA: Pa šta to meni govoriš? Šta se to mene tiče?

ŠKOKO: Još kako te se tiče! Ti si ga da zatvoriti... I sad ćeš mi, tute, ovako pred svima, reći zašto. Šta je napravija moj ćaća da ga milicija triba vezanog u zatvor goniti ²⁴

la e segretario dell'Attivo comunale del partito, nel ruolo di re Claudio; MILE PULJIZ /sopranominato PULJO, presidente dell'Attivo comunale del fronte popolare, nel ruolo di Polonio; ANĐA/Sua figlia, nel ruolo di Ofelia; MARA MIŠ/sopranominata MAJKAČA, locandiera paesana, nel ruolo della regina Gertrude; MAČAK/Presidente del comitato direttivo della Cooperativa agricola, nel ruolo di Laerte; JOCO ŠKOKIĆ/sopranominato ŠKOKO, il giovane del paese, nel ruolo del principe Amleto; ANDRO ŠKUNCA/Maestro del paese, regista dello spettacolo; ŠIMURINA/Commentatore e interprete dello spettacolo e degli altri paesani e paesane di Mrduša Donja».

²⁴ *Ivi*, pp. 21-22; «ŠIMURINA: E poi, compagni e compagne, quando il re ha visto tutto questo, si è grattato di dietro. E d'un tratto ti vien fuori Amleto, si fa avanti e gli dice... *La porta si apre con un frastuono e sul palcoscenico irrompe Škoko*. ŠKOKO: È qui quel Bukara?

È compito del maestro Škunca trascrivere il testo nei decasillabi della tradizione popolare, adeguandolo allo spirito della poetica real-socialista, ovvero: accorciare, semplificare, ideologizzare. La sua versione diventa grottesca, con una critica implicita a Shakespeare stesso:

MAČAK: Drugovi, ja bi se nešto nadoveza na diskusiju druga sekretara... Ja mislim da bi taj Amlet triba bit jedan pozitivan drug i rukovodilac, koji se bori za prava radnog naroda. Ne može on tute da bude niki princ, pristolonaslidnik, šta ti ga ja znam, ki šta je bija, rećemo kaziti, drug... ovaj... kralj Petar. To nije na liniji naše Partije. Trebalo bi to prominiti. [...]

BUKARA: [...] Dobro govori drug Mačak. Nije kralj Petar bija za radni narod, nego je radija protivu njega. Taj drug iz Amleta nepravilno postavlja svari. [...]

BUKARA: Ako taj Amlet, družje, širi niku reakcionarnu propagandu, onda mi to možemo i moramo... Amlet triba da bude prestavnik radnika i seljaka. Ti to imaš da popraviš!

MAČAK: Ja mislim, drugovi, da je taj šta je napisa toga Amleta surađiva za rata s četnicima!²⁵

Come si può constatare, le scene dell'*Amleto* corrispondono agli eventi e alle relazioni interpersonali dei personaggi della vita reale. Bukara/Claudio manda in prigione l'innocente padre del giovane Škoko/Amleto. I due Amleti si intrecciano a tal punto che la realtà del primo diventa quasi la realtà dell'altro. La differenza consiste nell'assenza della

BUKARA: Sì, ci sono. Cosa vuoi? ŠKOKO: Ti ho cercato per tutto il paese. Mi hanno detto che eri qui... Ed è bene che tu ci sia... che tutti sentano. Stamattina è arrivata la polizia a casa mia. Hanno preso il mio babbo... legato. Mi senti... lo hanno legato come un bandito. BUKARA: Perché lo stai dicendo a me? Cosa c'entro io? ŠKOKO: C'entri e comel! Tu l'hai fatto imprigionare... E adesso, qui, davanti a tutti, mi dirai perché. Cosa ha fatto mio babbo per essere portato via legato, dalla polizia, in prigione?»

²⁵ *Ivi*, pp. 35-36; «MAČAK: Compagni, io aggiungerei qualcosina sulla discussione del compagno segretario... Credo che 'sto Amleto ha da essere un compagno positivo, un dirigente che combatte per i diritti del proletariato. Non può essere un principe, un successore al trono o che so, come quello, dico per dire, compagno...quello là... re Pietro. Non è nella linea del nostro partito. Bisognerebbe cambiare. [...] BUKARA: [...] Parla bene il compagno Mačak. Il re Pietro non era per il proletariato, ci lavorava contro. Questo compagno dell'*Amleto* non mette le cose nel modo giusto. [...] BUKARA: Se questo Amleto, compagno, diffonde una propaganda reazionaria, allora possiamo e dobbiamo cambiarlo... Amleto deve essere il rappresentante dei lavoratori e dei contadini. Tu devi aggiustarlo! MAČAK: Io credo, compagni, che quello che ha scritto 'sto Amleto collaborava durante la guerra con i *četnici*».

vendetta dell'Amleto paesano e nella mancanza della punizione del colpevole. Tutto finisce con un buio profondo e totale, alla fine dell'ultimo atto, un buio definito dalla studiosa Mira Muhoberac «Metafizički apsolut pretvoren u jedno veliko Ništa»:²⁶

Seljaci započnu kolo oko Bukare, koje se u početku okreće polako i kao sapeto nekim strahom, a idući prema kraju sve se više oslobađa i ubrzava ritam. Bukara plješće u taktu igranja kola. [...] Kolo se vrti sve brže, vrtoglavije, luđe. [...] Zamračenje.

GLAS BUKARE: Ko je ugasija sviću?

GLAS ŠKUNCE: Svjetlo... Upalite svjetlo... Svjetlo...

Svršetak²⁷

Conclusioni

La funzione del tempo in Brešan si snoda, così come viene esposto nella premessa di questo lavoro, in tre diverse direzioni, che ci suggeriscono alcune considerazioni conclusive.

Un'attenta analisi dei testi teatrali, nonché delle messe in scena delle opere di Brešan, rende evidente il rapporto intrinseco che corre tra il tempo storico e l'*opus* drammaturgico, in quanto l'accoglienza, la popolarità e la fortuna delle opere di Brešan, nonché le estenuanti critiche mosse alle medesime, sono diretta e inevitabile conseguenza degli accadimenti storici dell'epoca in cui l'autore vive e crea. L'attualità – il momento contingente – diventa l'elemento dominante dell'azione drammatica anche per l'auditorio: è lo spettatore che confronta il linguaggio di Shakespeare, Goethe o Racine e quello di Brešan e nel contempo conosce e riconosce il contesto politico che determina gli eventi in scena.

Gli innumerevoli procedimenti stilistici, anche oltre lo specifico teatrale, quali intertestualizzazione, decanonizzazione, frammentazione, meta-teatro, metafinzione, espedienti del teatro epico, sono significativi indici

²⁶ M. MUHOBERAC, *Teorija groteske i suvremena hrvatska drama*, «Prolog», XV, 57 (1983), p. 14; «L'assoluto metafisico che viene trasformato in un immenso Nulla».

²⁷ I. BREŠAN, *Predstava Hamleta*, cit., p. 86; «I paesani cominciano il girotondo attorno a Bukara, che inizialmente gira piano, come legato dalla paura e andando verso la fine si libera sempre di più, in crescendo. Bukara applaude al ritmo del ballo. [...] Il girotondo gira sempre più velocemente, vertiginosamente, come impazzito. [...] Buio. VOCE DI BUKARA: Chi ha spento la luce? VOCE DI ŠKUNCA: Luce... Accendete la luce... Luce... Fine».

della capacità creativa e dell'attualità dell'universo poetico del drammaturgo croato. Dunque, non a caso, l'autore si crea uno spazio unico nel panorama contemporaneo attraverso il suo *collage* teatrale: all'insegna sia della rottura che della continuità con il canone della tragedia greca, del moderno dramma borghese, dell'intera arte teatrale dell'Occidente, Ivo Brešan rilegge la tradizione come adattamento, rivisitazione, rifacimento, immersione nell'attualità e nella storia contemporanea. Il fenomeno del grottesco²⁸ inaugurato sulle scene del secondo dopoguerra è stato un importante propulsore per le nuove tendenze nella drammaturgia croata. I personaggi tragici, comici e grotteschi usciti dal cappello di Brešan, nel loro ruolo di detentori di una sensibilità e cultura proprie dell'entroterra dalmata e non solo, le precise categorie sociali esistenti (il potente del partito, il popolo minuto e illetterato, l'intellettuale inetto, l'arrampicatore sociale), in quanto creature della contemporaneità, risultano temibili perché reali.

²⁸ Il primo testo grottesco nella drammaturgia croata è di gran lunga antecedente a Brešan. Si tratta della farsa grottesca dal titolo *Kralj Gordogan* (Re Gordogan, 1943) scritta durante l'occupazione nazista da Radovan Ivšić (1921) e messa in scena nel 1953. L'opera verte sulla smansiosa voglia di governare, intesa come volontà di distruggere, cancellare e devastare, mettere sotto tutela gli uomini, la lingua e lo spazio, e come tale non piacque ai vertici comunisti, tanto da causare l'esilio volontario di Ivšić, che si trasferì a Parigi. La sua assenza da Zagabria stende un velo di oblio sulla sua figura e sul suo lavoro, fino agli anni Ottanta e alla conseguente riscoperta teatrale.

VIVIANA NOSILIA

L'INFANZIA NELLE TERRE DI CONFINE

Non pochi sono i bambini-personaggi e i bambini-narratori che popolano opere della letteratura polacca legata a vario titolo con le zone di confine o per la provenienza degli autori o dei loro antenati, o per l'ambientazione, o per i temi affrontati.

I confini in oggetto sono fortemente connotati nella memoria storica e nell'immaginario collettivo dei Polacchi. Nella parte orientale mi riferisco ai cosiddetti *Kresy*, terre situate un tempo nell'orbita dello Stato polacco-lituano, dal quale sono state separate in più riprese, finché, in base all'assetto territoriale stabilito dopo la Seconda guerra mondiale, sono confluite nelle Repubbliche Sovietiche di Lituania, Bielorussia e Ucraina, oggi divenute Stati autonomi. Nella parte occidentale la zona di mio interesse è costituita dalle cosiddette *Ziemie Odzyskane* (Terre Recuperate), i territori sottratti alla Germania e conferiti alla Polonia a titolo di parziale compensazione per i territori persi ad est. La fissazione e il consolidamento delle frontiere in nome della concezione degli Stati-nazione furono accompagnati da deportazioni in massa di popolazioni, allo scopo di adeguare la composizione etnica ai nuovi confini, nonché di disperdere gruppi di soggetti avvertiti come potenzialmente pericolosi per il nuovo Stato, impedendo che si riunissero e coalizzassero.¹

Molti scrittori del Novecento sono dunque vissuti in un territorio che aveva subito continui cambiamenti di dominazioni e frontiere e che era caratterizzato inizialmente da un contesto multietnico. Molti erano nati in un territorio contraddistinto da una significativa presenza polacca, o, dopo il 1918, appartenente alla Polonia, e, pertanto, sentito come *smój*

¹ Non posso qui soffermarmi sull'esposizione degli eventi storici. Rimando a un libro disponibile in una lingua occidentale: T. SNYDER, *The Reconstruction of Nations, Poland, Ukraine, Lithuania, Belarus, 1569-1999*, Yale University Press, New Haven – London 2003.

(proprio), come patria, e d'un tratto si ritrovarono fuori dai confini nazionali. Erano divenuti stranieri.

Oltre al loro vissuto, gli scrittori disponevano (e dispongono ancora oggi) di un riferimento letterario molto preciso e autorevole per quanto riguarda il rapporto tra infanzia e territori dell'*olim Rzeczpospolita Obojga Narodów* (Repubblica delle Due Nazioni): si tratta del *Pan Tadeusz* (Parigi 1834) di Adam Mickiewicz (1798-1855). L'opera nel suo complesso offriva una visione dei *Kresy* che influenzò in modo determinante il successivo discorso letterario su queste terre e che è riassunta in modo pregnante dai versi del cosiddetto epilogo dell'opera. La patria del poeta è definita «*krój lat dziecińczych*» (il paese degli anni d'infanzia, v. 68).² Essa è per così dire compendiata nell'istituzione del *dwór szlachecki* (tenuta nobiliare), che costituiva il simbolo stesso della presenza polacca in quelle zone. Lo spazio descritto è molto ristretto, delimitato da alberi, torrenti, dal confine con la tenuta dei vicini: è un mondo piccolo, a portata di bambino, popolato da presenze umane rassicuranti, come la madre e i buoni vicini, un mondo connotato da valori particolari. I *Kresy* sono dunque rappresentati in questo caso come centro della polonità (*polskość*), come luogo in cui sono custoditi gli autentici valori polacchi.

Nell'epilogo troviamo le radici del concetto di piccola patria (*mała ojczyzna*), che tanta parte avrà nella letteratura polacca del XX secolo sulle terre di confine. Lo spazio fisico, ma soprattutto spirituale, dei confini viene rievocato più efficacemente attraverso frammenti piuttosto che con affreschi totalizzanti.

Come tentativo di rievocare e salvare con la letteratura «*na paryskim bruku*» (sul selciato di Parigi, v. 1)³ tutto ciò che altrimenti non si poteva più recuperare, *Pan Tadeusz* è un paradigma di riferimento che proietta in qualche modo la sua ombra sulla maggior parte della letteratura dei confini delle epoche successive, in particolare per quella riguardante l'area settentrionale dei *Kresy*.

Poste queste premesse, vorrei proporre una riflessione sulla narrazione dell'infanzia nelle terre di confine sulla scorta di una limitata panoramica di opere di diversi autori. La presenza di tanti narratori e protagonisti bambini nella letteratura legata ai confini non è, secondo noi, dovuta a

² A. MICKIEWICZ, *Pan Tadeusz czyli ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*, opracował S. Pigoń, aneks opracował J. Maślanka, Biblioteka Narodowa, Seria I, 83, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków 1996¹¹, p. 590.

³ *Ivi*, p. 587.

circostanze puramente biografiche e suscita una serie di interrogativi. Occorre chiedersi quale sia il valore aggiunto che l'infanzia acquista nelle zone di confine e, per converso, che cosa aggiunga la prospettiva infantile alle narrazioni sui confini. Inoltre, sono da esaminare le scelte stilistiche e di genere degli autori. È inoltre interessante osservare come cambi nel corso delle generazioni la visione e la rappresentazione delle zone di confine e dell'infanzia ivi trascorsa. Qui, purtroppo, potrò presentare solo una breve rassegna che mi auguro possa servire da stimolo per ulteriori studi, di ben altro spessore.

Iniziamo la panoramica da due scrittori nati lo stesso anno (1892) in due terre fra loro molto diverse, la cui infanzia si dipanò a cavallo fra Ottocento e Novecento: Melchior Wańkowicz (1892-1974) e Bruno Schulz (1892-1942). A circa cento anni dalla pubblicazione di *Pan Tadeusz* essi diedero alle stampe opere con protagonisti bambini.

Nel 1934 Wańkowicz pubblicò in volume⁴ *Szczęśliwe lata* (Gli anni verdi), un'opera in prima persona di tipo memorialistico tradizionale, stilizzata secondo il modello della *gawęda* (conversazione amichevole, conviviale).⁵ L'autore rievoca episodi della sua infanzia, trascorsa fra i possedimenti della famiglia materna nella regione di Kaunas (in polacco Kowno) e quelli della famiglia paterna nell'odierna Bielorussia settentrionale, entrambi posti nella zona di dominazione russa.

Rispetto al paradigma di *Pan Tadeusz*, Wańkowicz si pone per molti aspetti in una linea di continuità, ad esempio per la vena di umorismo che percorre tutta la sua opera, l'attenzione per le pietanze, le scene di caccia, ecc. Anche l'ambientazione in un luogo ristretto e limitato, la tenuta nobiliare, rimanda al poema di Mickiewicz nel suo complesso e, in particolare, all'epilogo. La rievocazione di personaggi, luoghi, usi, oggetti, cibi, parole è uno strumento per preservare e tramandare l'ombra, se non la sostanza, di una realtà venuta meno. In *Szczęśliwe lata*, tuttavia, tale rievocazione si fa più irriverente, tanto da suscitare il disappunto di alcuni lettori.⁶

⁴ L'opera era stata già pubblicata sulla rivista «Słowo», cfr. *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik bibliograficzny*, IX, opracował zespół pod redakcją J. CZACHOWSKIEJ i A. SZALAGAN, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 2004, p. 34.

⁵ Sull'uso della *gawęda* da parte di Wańkowicz si veda A. WIERCINSKI, *Reportaże gawędowe Melchiora Wańkowicza (o cyklu "Znowu sięjemy...")*, in *Barok i barokowość w literaturze polskiej*, red. nauk. M. KACZMAREK, Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Powstańców Śląskich w Opolu, Opole 1985, pp. 107-118, in part. p. 109.

⁶ M. WAŃKOWICZ, *Szczęśliwe lata*, Rój, Warszawa 1935², pp. 5-10.

Il piccolo Melchior cresceva in un contesto multietnico, multiconfessionale e linguisticamente misto in cui la tenuta nobiliare rappresentava il baluardo della polonità, benché di una polonità intesa in una sua declinazione particolare, quella dei *Krepy*. A dispetto di ogni idealizzazione, i rapporti fra i polacchi e la componente autoctona, lituana o bielorrussa, non erano idilliaci, anzi: spesso emergevano brutalità, crudeltà, ingiustizie. La prospettiva infantile qui fornisce un alibi per non giudicare: Wańkiewicz racconta la propria storia, senza la pretesa di inserirsi nel filone della letteratura socialmente impegnata. L'ordine del mondo, diviso fra *pan* (signore) e *chłop* (contadino), viene accettato così com'è. Trovano naturalmente spazio, nei paragrafi conclusivi di ciascun capitolo, le riflessioni dell'autore adulto, ma sono come note a margine.

Fu presso la casa editrice varsaviana di Wańkiewicz, Rój, che nel 1933 (ma con data 1934) vide la luce la raccolta di racconti *Sklepy cynamonowe* (Le botteghe color cannella) di Bruno Schulz. L'ambientazione dei racconti è la Galizia sotto la dominazione austriaca, terra multietnica in cui s'incontrano la componente polacca, ucraina, austriaca e, soprattutto nelle città, ebraica.⁷ Nello specifico, l'ambiente dei racconti di Schulz è quello dei commercianti ebrei della città di Drohobyč. La rievocazione dell'età infantile è qui avvolta in una dimensione mitica: sono soggetti a mitizzazione sia la città,⁸ sia il padre del narratore, che passa da una metamorfosi all'altra.⁹ L'infanzia nella sua dimensione mitopoietica anima e trasfigura la città e i suoi abitanti, conferendole un'aura surreale. Il linguaggio forbito e complesso del narratore contrasta con la prospettiva infantile. Mentre in *Szczenięcie lata* le parole inconsuete sono termini che Wańkiewicz aveva voluto in un certo modo salvare, tramandare, appartenenti alla realtà locale in cui era vissuto, talora con accezioni specifiche impiegate presumibilmente dai soli abitanti della tenuta,¹⁰ in *Sklepy cynamonowe* Schulz impiega neologismi e forestierismi che contribuiscono alla trasfigurazione della realtà.

⁷ V.E. PROKOP-JANIEC, *Schulz a galicyjski tygiel kultur*, in *Czytanie Schulza*, pod redakcją J. JARZEBSKIEGO, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 8-10 czerwca 1992, TIC, Kraków 1994, pp. 95-107.

⁸ V.J. JARZEBSKI, *Czasoprzestrzeń mitu i marzenia w prozie Brunona Schulza*, in ID., *Powieść jako autokreacja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, pp. 170-226.

⁹ Evidente l'affinità con Kafka, si veda ad esempio E. KURYLUK, *Franz Kafka i Bruno Schulz: karaluchy i krokodyle*, «Zeszyty literackie», XXVI, 3 (2008), pp. 102-106.

¹⁰ Per esempio *traktament* (nel senso di medicamento). Cfr. M. WAŃKOWICZ, *Szczenięcie lata*, Biblioteka dwudziestolecia, Czytelnik, Warszawa 1957, p. 60.

In due modi diversissimi fra loro, Wańkowicz e Schulz raccontano un'infanzia che cade nel difficile periodo di passaggio verso la modernità, fra la ricerca di una conciliazione fra passato e presente e l'orientamento verso il futuro.

Vorrei ora prendere in esame tre scrittori nati prima della Seconda guerra mondiale e che hanno vissuto la loro infanzia, tutta o in parte, nel primo dopoguerra, esaminando loro opere con protagonisti bambini pubblicate negli anni Cinquanta. Si tratta di *Dolina Issy* (La valle dell'Issa, pubblicato a Parigi nel 1955 e in Polonia solo nel 1981) di Czesław Miłosz (1911-2004), *Dziura w niebie* (Un buco nel cielo, 1959) di Tadeusz Konwicki (1926), *Życie duże i małe* (Vita grande e piccola, 1959)¹¹ di Wilhelm Mach (1917-1965).

Le prime due opere sono ambientate nei *Kresy* settentrionali, in territori che dopo la Seconda guerra mondiale furono svincolati da ogni legame con la Polonia e attribuiti alla Lituania.¹² In entrambe la collocazione spaziale e temporale degli eventi corrisponde a quella dell'infanzia dei rispettivi autori, tuttavia in entrambi i casi la narrazione è condotta principalmente in terza persona, fatto che allontana dal consueto approccio memorialistico. Entrambi i piccoli protagonisti – Tomasz in *Dolina Issy* e Polek in *Dziura w niebie* – compiono in queste terre il loro processo d'iniziazione alla vita e all'età adulta, affrontando una serie di riti di passaggio.¹³ Proprio su queste opere di ambientazione lituana pesa maggiormente il modello di Mickiewicz.

Anche *Dolina Issy* vide la luce *na paryskim bruku*;¹⁴ le coordinate spaziali sono quelle, limitatissime, definite dall'epilogo di *Pan Tadeusz*. Il centro attorno al quale ruotano gli eventi è la tenuta nobiliare, ma quanto diversa da quella descritta da Mickiewicz! Come afferma Kowalczyk, la saldezza della casa nobiliare viene minata, non tanto per un impoverimento,

¹¹ Adotto la traduzione del titolo di S. De Fanti. Cfr. S. DE FANTI, *Dal 1956 al nuovo secolo*, in *Storia della letteratura polacca*, a cura di L. MARINELLI, Einaudi, Torino 2004, p. 436.

¹² I luoghi natali di Miłosz dopo il Trattato di Riga si vennero a trovare in uno staterello indipendente con capitale Kaunas, mentre quelli di Konwicki erano in un'area dipendente dalla Polonia, si veda T. SNYDER, *The Reconstruction of Nations*, cit., pp. 63-64.

¹³ D.T. LEBIODA, *Ryty przejścia. Nad Doliną Issy Czesława Miłosza*, in *Z problemów prozy. Powieść inicjacyjna*, pod red. W. GUTOWSKIEGO i E. OW CZARZ, Duet, Toruń 2003, pp. 352-374; J.Z. MACIEJEWSKI, *Aspekty inicjacyjne powieści Dziura w niebie Tadeusza Konwickiego*, in *Z problemów prozy*, cit., pp. 394-400; A. SOBOLEWSKA, *Współczesna powieść inicjacyjna: Konwicki, Wałpole, Vesaas*, «Twórczość», XLVII, 5 (1991), pp. 73-87.

¹⁴ A. POPRAWA, *Ocalanie. Czas w "Dolinie Issy" Czesława Miłosza*, «Przegląd Powszechny», C, 7-8 (1987), pp. 179-180.

quanto piuttosto per la perdita del ruolo di riferimento socio-culturale che le era proprio e che così bene aveva descritto Wańkowicz; essa non riesce più a svolgere efficacemente quel ruolo di baluardo della polonità che il lettore conosceva anche da *Nad Niemnem* (Sul Niemen, 1888) di Eliza Orzeszkowa¹⁵ o da *Devajtis* (1888-1889) di Maria Rodziewicz. La nobiltà polacca cerca di difendersi dalle conseguenze della riforma agraria della neonata Repubblica Lituana, ma è mossa da motivazioni più economiche che patriottiche e si trova di fronte non più contadini dall'identità indefinita, bensì persone influenzate dalla propaganda politica di stampo nazionalista e bolscevico.¹⁶ I vicini non sono più buoni, come nell'epilogo di *Pan Tadeusz*, anzi: uno di loro rischia di uccidere il piccolo Tomasz gettando una granata all'interno della casa padronale.¹⁷

Quest'ambiente di tensioni è quello in cui cresce il giovane protagonista, che, a differenza dei suoi antenati, impara a leggere e scrivere in polacco da un giovane nazionalista lituano,¹⁸ e non solo non si diletta nell'arte venatoria, ma addirittura resta sconvolto dall'uccisione accidentale di uno scoiattolo.¹⁹ Anche la dimensione magica della Lituania viene stravolta, realizzando un rovesciamento rispetto al paradigma dettato da *Ballady i romanse* (Ballate e romanze, 1822) di Mickiewicz: la gente semplice riesce a vedere le creature magiche che popolano quei luoghi mitici, ma, anziché restarne affascinata, ne rimane atterrita e confida nelle superstizioni e nelle atrocità per difendersi.

Gli ideali del Gran Principato di Lituania sono ormai presenti nella vita di Tomasz solo attraverso i libri. La realtà è cambiata irrevocabilmente e a Tomasz non resta altra scelta che andarsene nella Polonia etnica, adeguandosi ai principi stabiliti dai Grandi del pianeta.

Anche in *Dziura w niebie* di Konwicki la narrazione è condotta in terza persona, ma, rispetto a *Dolina Isy*, è una narrazione più a misura di bambino. Konwicki ammicca qui alla letteratura per ragazzi e in particolare a *A Pál utcai fiúk* (I ragazzi della Via Paal, 1907) di Ferenc Molnár.²⁰ Il ricorso ai dialoghi sia fra gli adulti, sia fra i ragazzini, è amplissimo: gli e-

¹⁵ Cfr. A.S. KOWALCZYK, *Milosza "Dolina Isy" wobec horyzontu oczekiwania odbiorcy*, «Przegląd Powszechny», CII, 3 (1985), pp. 408-411.

¹⁶ *Ivi*, pp. 413-416.

¹⁷ Cfr. Cz. MIŁOŻ, *Dolina Isy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981, pp. 78-84.

¹⁸ Cfr. *ivi*, p. 34.

¹⁹ Cfr. A.S. KOWALCZYK, *Milosza "Dolina Isy"*, cit., p. 417.

²⁰ Cfr. J. MACIEJEWSKI, *Aspekty inicyjacyjne*, cit., pp. 395-396.

venti, dunque, sono disvelati a partire da una prospettiva interna, una prospettiva che è però parziale, limitata.

Anche in *Dziura w niebie* i luoghi dell'infanzia sono popolati da misteriose presenze, manifestazioni, tuttavia, di un fantastico dal volto umano, costituito da cospiratori politici vagamente definiti e luoghi di riunioni segrete. La prospettiva infantile, che non è in grado di comprendere la realtà spesso triste e crudele degli adulti, potenzia l'alone di mistero di questi personaggi e luoghi. Tuttavia, una figura che è vera manifestazione del fantastico, è presente: si tratta di un misterioso viaggiatore, tornato in quelli che erano i suoi luoghi d'origine... per impiccarsi. Il misterioso personaggio altri non è che Polek stesso da adulto, che ha maturato la consapevolezza dell'impossibilità del ritorno.²¹ Il confronto bambino-adulto fa emergere tragicamente la dicotomia fra la situazione di radicamento del bambino, che non sospetta che un giorno dovrà lasciare quei luoghi, e la condizione di sradicamento dell'adulto, che prende coscienza della vanità di ogni tentativo di ritorno e non trova una risposta per la propria ricerca di senso.

Un ritorno solo parzialmente riuscito è quello descritto da Wilhelm Mach in *Życie duże i małe*, in cui il protagonista adulto torna nei luoghi dell'infanzia per la veglia funebre del padre.

I luoghi in cui è ambientata l'opera coincidono con quelli in cui nacque e visse i primi anni l'autore: si tratta della regione di Rzeszów, nel sud-est della Polonia, territorio cui Mach ritorna frequentemente nella sua produzione letteraria.²² Il periodo in cui si svolge l'infanzia di Stefek non coincide con quello dell'infanzia dello scrittore, nato nel 1917. Gli eventi revocati sono quelli tragici dell'*Akcja Wisła* (Operazione Vistola) del 1947, allorché molti cittadini considerati ucraini – fra cui molti rappresentanti della minoranza slavo-orientale dei *lemky* – dai territori sud-orientali furono trasferiti forzatamente in quelli nord-occidentali, recentemente recuperati.²³

L'opera è narrata in prima persona, ma con l'intersecarsi di due punti di vista diversi: quello del narratore adulto, che interviene con riflessioni e commenti “col senno di poi” e ha una visione più ampia degli eventi, e

²¹ Cfr. *ivi*, p. 396.

²² Cfr. W. MACH, *Szykie literackie*, II, Czytelnik, Warszawa 1971, pp. 377-380; A. FIUT, *Dowód nietożsamości. Proza Wilhelma Macha*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1976, pp. 98-100.

²³ Cfr. *ivi*, pp. 48-49; T. SNYDER, *The Reconstruction of Nations, Poland, Ukraine, Lithuania, Belarus, 1569-1999*, cit., pp. 195-201.

quello del piccolo Stefek, testimone inconsapevole di molti fatti che non comprende.²⁴ E il dilemma di fondo del romanzo è appunto questo: è preferibile il punto di vista del bambino Stefek, che non conosce tutta la verità, ha una visione limitata della realtà, sente di vivere in un mondo fiabesco,²⁵ oppure quello dell'adulto Stefan, che ha una conoscenza senz'altro più ampia, ma che deve con ciò accettare anche verità amare, come il fatto che il padre, che da fanciullo egli considerava un eroe, fosse stato in realtà un bracconiere? Del resto, anche la pretesa conoscenza complessiva della realtà è illusoria, come dimostra il fatto che alcuni misteri restano irrisolti, e non solo per il narratore adulto, bensì anche per il lettore.²⁶

Il narratore è in attesa di divenire padre a sua volta: accingendosi ad assumere il ruolo di genitore, Stefan ha bisogno di prendere coscienza della propria vita e riflette così sull'infanzia, che, come afferma Fiut, per Mach è il periodo in cui «si è compiuto tutto ciò che è più importante nella vita umana. [...] Nell'infanzia è stata codificata tutta la vita futura dell'uomo ed è sorta la matrice di tutte le sue più importanti autorealizzazioni».²⁷

Dunque in *Dolina Isy* troviamo una partenza, in *Dziura w niebie* un fallito ritorno, in *Życie duże i małe* un ritorno riuscito solo in minima parte. Queste sono opere scritte dopo Jalta da scrittori che avevano vissuto la loro infanzia prima. I territori settentrionali da cui venivano Konwicki e Miłosz dopo Jalta furono esclusi definitivamente dalla Polonia, il territorio da cui veniva Mach era rimasto all'interno della Polonia, ma non sarebbe stato più possibile ritrovarvi la stessa realtà d'un tempo, perché le deportazioni avevano depauperato la zona della sua peculiarità e della sua caratteristica varietà.

È importante sottolineare che nel 1955 Miłosz pubblicò l'opera all'estero e dovette aspettare il Nobel per poterla ristampare in patria; nella Polonia Popolare non si poteva assolutamente affrontare l'argomento dei *Kresy*, né quello dell'Operazione Vistola. Konwicki e Mach poterono stampare le loro opere in Polonia solo grazie al "Piccolo Disgelo" del 1956, e non senza una certa cautela. Mach, in particolare, era uno scrittore perfettamente allineato: nella sua opera, grazie alla prospettiva infantile e alla scelta di concentrarsi sulle vicende dei protagonisti

²⁴ A. FIUT, *Dowód nietożsamości. Proza Wilhelma Macha*, cit., pp. 43 sgg.

²⁵ *Ivi*, pp. 98-101. Ma si leggano anche le pagine conclusive del romanzo: W. MACH, *Życie duże i małe*, Czytelnik, Warszawa 1974⁴, pp. 152-154.

²⁶ S. LICHANŃSKI, *Mach unwieńczonej laurem*, «Nowe Książki», 14 (1959), p. 857.

²⁷ A. FIUT, *Dowód nietożsamości. Proza Wilhelma Macha*, cit., pp. 78-79.

sti, non si avverte alcuna denuncia, al massimo una vena di nostalgia. Gli eventi sono presentati come una superiore necessità storica.

Fra gli scrittori nati prima dell'accordo di Jalta e che presentano personaggi bambini una figura particolare è quella di Andrzej Turczyński (1938). Nato a Lublino in una famiglia dei *Kresy*, fu deportato dai Sovietici con la madre e la sorella in Kazachstan.²⁸ La sua esperienza biografica viene artisticamente trasfigurata in alcuni racconti. Nel 1998 furono raccolti e ripubblicati col titolo *Tryptyk ruski* (Trittico ruteno) tre racconti: *Upadek w Tartarię* (La caduta nella Tartaria, uscito in rivista nel 1984), *Chłopiec na czerwonym koniu* (Il fanciullo sul cavallo rosso, pubblicato nel 1991) e *Spalone ogrody rozkoszy* (I giardini del piacere bruciati, uscito in volume nel 1998). Il piccolo protagonista dei racconti è sottoposto ad un viaggio durissimo al termine del quale si ritroverà in un orfanatrofio che assomiglia molto ad un *gulag* per bambini. Il mondo russo è presentato, però, non solo attraverso le figure dei bolscevichi che deportano la gente, bensì anche attraverso la risoluta nonna Aleksandra, autentica moscovita.

Non posso qui analizzare nei dettagli le opere menzionate; sottolineo solo che la prospettiva infantile adottata da Turczyński nel descrivere gli eventi atroci che segnano il viaggio gli consente di presentare i fatti in un modo estremamente crudo e arido, freddo, perché i bambini sono ancora privi della capacità di distinguere il bene dal male e compiono acriticamente atti anche moralmente riprovevoli. Il quadro che offre l'autore è talvolta surreale, benché tristemente ispirato dalla realtà del tempo. Nelle opere di Turczyński incontriamo un'infanzia dolorosamente stravolta.

Il passare del tempo vede il progressivo estinguersi delle generazioni nate in un'epoca in cui i *Kresy* appartenevano alla Polonia, mentre sulla scena letteraria si affacciano i loro discendenti. Come si pongono nei confronti di quelle terre e del mito creatosi attorno ad esse gli scrittori nati dopo la fine della Seconda guerra mondiale?

Sulla rivista di Danzica «Tytuł» nel 1991 è apparsa una conversazione letteraria dal significativo titolo *Dzieciństwo po Jaltie* (L'infanzia dopo Jalta),²⁹ ripresa nel 1993 da Małgorzata Czermińska per condurre

²⁸ Andrzej Turczyński: *bio-bibliografia*, opracowała A. ŚWIETLIĆKA, Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich, Słupsk 2003, p. 5, <<http://bibliotekacyfrowa.eu/dlibra/doccontent?id=264&dirids=1>> [18.05.2009].

²⁹ *Dzieciństwo po Jaltie*, «Tytuł», 3 (1991), pp. 3-21.

un'analisi di alcuni libri pubblicati poco prima da scrittori nati nel 1945 o successivamente.³⁰

La diversità del modo di trattare l'infanzia vissuta nelle zone di confine fra gli scrittori nati prima e dopo Jalta è colta in modo puntuale da Stefan Chwin nel corso della succitata conversazione letteraria.

Ale te dzisiejsze powroty do dzieciństwa na pograniczu są jednak inne niż w przypadku pisarzy starszej generacji. [...] Tam to były powroty do rzeczywistości w dzieciństwie doznawanej bezpośrednio, oni stykali się z różnymi kulturami stykając się z żywymi ludźmi. Teraz jest to powrót na ślady, literatura śladów.³¹

Un'altra differenza è esplicitata da Pawel Huelle, che sottolinea come la nuova generazione si sia ritrovata a vivere in una realtà monoculturale e non abbia potuto sperimentare direttamente l'ambiente cosmopolita e multiculturale che un tempo aveva caratterizzato Vilnius o Leopoli.³²

Inoltre, come osserva Czermińska, l'infanzia di questi scrittori più giovani non è statica, bensì in movimento, caratterizzata dagli spostamenti dolorosi causati dagli eventi post-bellici, è un'infanzia vissuta durante un trasloco o subito dopo un trasloco di certo non voluto.³³

Aleksander Jurewicz (1952) in *Lida* (1990), coniugando la prosa con struggenti versi liberi, rievoca proprio il viaggio affrontato per trasferirsi dalla città bielorusa Lida in Polonia durante la seconda ondata di rimpatri verso la Polonia negli anni 1955-1959. Il piccolo Alik era nato in una terra che, al tempo in cui vi erano vissuti i suoi nonni e genitori, si chiamava Polonia e che dopo Jalta era diventata parte della Repubblica Socialista Sovietica Bielorussa. Il ritorno in Polonia del bimbo e dei genitori avrebbe contribuito a ricostituire l'ordine tanto agognato dai Grandi, ma che un fanciullo di cinque anni non poteva capire.

L'opera descrive il trauma del distacco dalla terra d'origine, dalle persone che vi erano rimaste, dalla cultura peculiare del luogo, un trauma

³⁰ M. CZERMIŃSKA, *Centrum i kresy w prozie pisarzy urodzonych po wojnie*, «Akcent», XIV, 4 (1993), pp. 76-83.

³¹ *Dzieciństwo po Jalcie*, cit., p. 4; «Ma i ritorni di oggi all'infanzia sulle zone di confine sono tuttavia diversi da quelli degli scrittori della generazione più vecchia. [...] Quelli erano ritorni ad una realtà esperita direttamente nell'infanzia, essi s'incontravano con diverse culture, incontrando persone vive. Adesso questo è un ritorno sulle orme, una letteratura delle orme».

³² *Ibidem*.

³³ M. CZERMIŃSKA, *Centrum i kresy w prozie pisarzy urodzonych po wojnie*, cit., p. 77.

che non potrà essere superato nemmeno quando, dopo il 1989, l'adulto Aleksander tornerà in visita a Lida; come sottolinea Czerwińska, si tratta solo di una visita, non di un ritorno.³⁴ Il protagonista, anziché ritrovare in seguito allo spostamento la propria vera patria, finisce per essere solo doppiamente straniero: non viene accettato da bambino nella città polacca in cui va a vivere, dove gli altri ragazzini guardano con diffidenza e disprezzo i nuovi arrivati provenienti dall'Est, e da adulto viene considerato diverso anche nel villaggio natale, dove è accolto con calore, ma non ritrova più la stessa realtà che aveva lasciato e non può evitare che gli venga ricordata la sua lunga assenza. Jurewicz cerca di trovare un punto di vista «dal quale la visione del bambino e dell'adulto che torna nei suoi panni di fanciullo siano quasi identiche».³⁵ La rievocazione del passato, più dolorosa che idealizzata ed idealizzante, e la riflessione sulle sue conseguenze vengono affidate ad allocuzioni del narratore adulto a se stesso bambino, con amare anticipazioni sul futuro.³⁶

Invece l'io narrante di *Dwa miasta* (Due città, 1991) di Adam Zagajewski (1945), *alter ego* dell'autore, fin da piccolo si sente perfettamente integrato a Gliwice, dove la sua famiglia è stata trasferita forzatamente da Leopoli, e proprio questo fatto gli impedisce di sentirsi integrato nell'ambiente degli emigrati provenienti da Leopoli, che vedono in questa sua totale accettazione di Gliwice una sorta di tradimento.³⁷ Il muro di divisione si erge in questo caso fra il narratore bambino, che non ha memoria di Leopoli, poiché ne è stato portato via quando aveva appena quattro mesi, e le generazioni che erano vissute in quella città e non riuscivano ad adattarsi a Gliwice. Il ricordo ossessivo di Leopoli contraddistingue la vita dei polacchi trasferiti a Gliwice ed è riflesso da Zagajewski nella celebre poesia *Jechać do Lwowa* (Andare a Leopoli, 1985). Il narratore viene educato nel mito di Leopoli, Leopoli che resta per lui, appunto, un mito, senza addentellati con la realtà concreta, se non sotto forma di oggetti portati da quel mondo lontano.³⁸

Proprio gli oggetti sono uno dei principali mezzi attraverso cui i fanciulli di famiglie trasferitesi nelle *Ziemie Odzyskane* dai *Kresy* scoprivano la

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ A. JUREWICZ, *Historia, szczegóły, przymiotniki*, «Tytuł», 2 (1992), p. 32.

³⁶ Ciò rammenta l'incontro fra Polek ed il suicida in *Dziura w niebie*, che però li originava un dialogo, o meglio, uno pseudo-dialogo, poiché le domande di Polek non ricevono risposta.

³⁷ A. ZAGAJEWSKI, *Dwa miasta*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2007², p. 28; V. I. BARTOŚ, *Mit Galilji w Dwóch miastach Adama Zagajewskiego*, «Kresy», 4 (2001), p. 252.

³⁸ *Ivi*, pp. 252-253.

cultura dei loro antenati e quella di coloro che avevano abitato prima di loro le città in cui si erano venuti a trovare.³⁹ Zagajewski divide gli oggetti in tre categorie: quelli aristocratici, consistenti nei pochi beni portati da Leopoli, provenienti da case di nobili; quelli borghesi, cioè quelli abbandonati dai tedeschi che avevano dovuto lasciare la Polonia per trasferirsi, anche loro forzatamente, in Germania; e quelli socialisti, cioè quelli più recenti, fabbricati sotto il nuovo regime.⁴⁰

Il narratore degli schizzi raccolti da Stefan Chwin (1949) in *Krótkie historia pewnego żartu* (Breve storia di uno scherzo, 1991) descrive meticolosamente oggetti ed edifici di Danzica ed Oliwa, in particolare quelli costruiti e abbandonati dai tedeschi cacciati da quella città, cercando di conciliare l'immagine tramandata dalle tracce lasciate dagli abilissimi artigiani ed artisti con quella tramandata dai racconti sui campi di concentramento e le atrocità belliche. Allo stesso modo, il narratore contrappone la sua fascinazione d'infanzia per il maestoso Palazzo della Cultura di Varsavia, dono dei sovietici, al carattere farsesco delle parate organizzate dal regime.

L'infanzia del narratore trascorre serenamente fra Danzica e Oliwa, ma da adulto egli matura la consapevolezza di essere finito lì per uno strano scherzo del destino, per la decisione del tutto improvvisa, impreveduta e presa alla leggera da parte di suo padre di scendere a quella fermata del treno durante il trasferimento forzato da Vilnius.⁴¹

Sempre un oggetto rappresenta il motivo di discussione fra i genitori di un altro narratore che racconta della sua infanzia a Danzica, quello del racconto *Stół* (Il tavolo), che apre la raccolta *Opowiadania na czas przeprowadzki* (trad. it. *Lumache, pozzaanghere, pioggia. Racconti per il periodo del trasloco*, 1991)⁴² di Paweł Huelle (1957), scrittore nato a Danzica da una famiglia proveniente da Leopoli. Un tavolo fabbricato da un artigiano tedesco catalizza su di sé le emozioni e le idiosincrasie scatenate dalla guerra finita di recente e offre lo spunto per una discussione su chi, fra i nazisti e i sovietici, avesse maggiormente inferito sui Polacchi. Il giovane narratore, lungi dal porsi questi interrogativi, in *Przeprowadzka* (Il trasloco) rimane semplicemente affascinato dalla musica della vicina tedesca, una di quelli che erano

³⁹ L'importanza degli oggetti è sottolineata da Chwin in *Dzieciństwo po Jalcie*, cit., pp. 12, 17.

⁴⁰ A. ZAGAJEWSKI, *Dwa miasta*, cit., pp. 22-23.

⁴¹ M. CZERMIŃSKA, *Centrum i kresy*, cit., pp. 79-80.

⁴² Una scelta di racconti di Huelle, fra cui tutti quelli contenuti in questa raccolta, è uscita in italiano: cfr. P. HUELLE, *Lumache, pozzaanghere, pioggia. Racconti per il periodo del trasloco*, trad. it. di V. Verdiani, Feltrinelli, Milano 1995.

rimasti in Polonia. Anche Huelle, come Chwin, presenta un'immagine di narratore perfettamente integrato e felice a Danzica.

Fra gli oggetti tedeschi che suscitano più entusiasmo nei piccoli protagonisti ci sono le armi e i reperti bellici, che eccitano i ragazzini in *Weiser Dawidek* (trad. it. *Cognome e nome Weiser Dawidek*, 1987)⁴³ e sono avidamente ricercati dai bambini nel cimitero tedesco in *Lida*.

Proprio i cimiteri sono l'emblema della tragedia scaturita da queste migrazioni forzate: cimiteri abbandonati dalle popolazioni partite e profanati da quelle appena arrivate come in *Lida*,⁴⁴ lapidi con le scritte ormai leggibili a stento, come in *Weiser Dawidek*, e il ricordo doloroso delle tombe di famiglia dei leopolitani trasferiti a Gliwice rimaste ad Est.⁴⁵

Come si è visto, per le nuove generazioni i *Kresy* non costituiscono più una memoria personale; la loro rievocazione avviene ripercorrendo la storia della famiglia, dei propri avi, come in *Biały kamień* (La pietra bianca, 1994) di Anna Bolecka (1951), in cui sono descritte le vicende del bisnonno dell'autrice, morto nel 1938 e vissuto in un villaggio ucraino. Curiosamente, si assiste ad una idealizzazione dell'armonia fra le diverse componenti etniche e religiose che popolavano il villaggio, idealizzazione che non si ritrova nelle succitate opere di scrittori che erano realmente vissuti nei *Kresy*. L'equilibrio viene poi distrutto dagli eventi storici, ma la sua esistenza iniziale non viene messa in discussione. Questa è una dimostrazione di come i *Kresy* continuino a funzionare nella memoria collettiva e nella letteratura polacca come mito, sempre più avvolti da un'aura mitica.

Da quanto esposto possiamo trarre alcune conclusioni.

Nell'esaminare opere immerse nella dimensione dell'infanzia la tradizionale divisione fra *Kresy* settentrionali (caratterizzati da una visione arcadica) e meridionali (caratterizzati da violenza e avvolti in un'atmosfera avventurosa) tracciata dalla critica diviene più sfumata, fin quasi a scomparire: i *Kresy* settentrionali diventano l'ambientazione di sconvolgimenti e ricordi dolorosi, mentre la rievocazione di quelli meridionali si vela di tenera nostalgia.

La dimensione dell'infanzia permette di presentare in una forma marcata, con sconcertante evidenza, i modi di pensare e le idee striscianti, non sempre esplicitate dagli adulti, sollevando il velo dell'ipocrisia e dei

⁴³ P. HUELLE, *Cognome e nome: Weiser Dawidek*, trad. it. di V. Verdiani, postfazione di F.M. Cataluccio, Feltrinelli, Milano 1990.

⁴⁴ M. CZERMIŃSKA, *Centrum i kresy*, cit., p. 78.

⁴⁵ I. BARTOŚ, *Mit Galiji w Dwóch miastach Adama Zagajewskiego*, cit., p. 249.

pudori dettati da condizionamenti culturali e morali. I bambini ripetono gli stereotipi inculcati loro dagli adulti. Sia in *Dziura w niebie*, sia in *Weiser Dawidek* un bambino ebreo viene emarginato dagli altri, che ripetono lo schema di comportamento osservato negli adulti, riproponendolo in modo esplicito, senza remore né freni. Turczyński estremizza appunto questa situazione.

L'infanzia è caratterizzata da una minore tendenza alla riflessione su di sé rispetto all'età adulta: certamente, i protagonisti bambini si rendono conto di essere trattati diversamente dagli altri, ma non sono ancora ossessionati dall'esigenza di autodefinirsi a tutti i costi secondo categorie nazionali precise, di determinare con esattezza la propria identità in risposta alle esigenze del nuovo ordine.

E forse, dunque, la nostalgia che si avverte nella maggior parte delle opere con protagonisti bambini legati alle zone di confine sia della generazione pre-Jalta, sia di quella post-Jalta è una nostalgia per un periodo in cui non si era costretti a definirsi in base ad una P o una U scritta sui documenti tedeschi, ritenuti particolarmente affidabili in virtù della precisione ed efficienza germaniche.⁴⁶

⁴⁶ T. SNYDER, *The Reconstruction of Nations*, cit., p. 192.

SARA PAOLINI

IL TEMPO NARRATO NEL *DIARIO DI UNO SCRITTORE*
DI F. M. DOSTOEVSKIJ, LUOGO DI MEMORIA E DI GIUDIZIO

Dnevnik pisatelja (Diario di uno scrittore) di F.M. Dostoevskij si colloca al di fuori del territorio specifico della narrativa, in una dimensione liminare, tra pubblicistica e letteratura, lontano dai generi codificati. Malgrado l'indiscussa notorietà dell'autore, va rilevato che l'opera, assai conosciuta e piuttosto diffusa in Russia, lo è scarsamente al di fuori dei suoi confini. È difficile anche soltanto spiegare sinteticamente che cosa sia *Dnevnik pisatelja*. Lo si potrebbe definire un *corpus* di testi dal contenuto assai eterogeneo, editi con due diverse modalità: il *Diario* del 1873 è una serie di articoli, della dimensione di un *fel'eton*,¹ apparsi sul settimanale «Grazhdanin» in una sorta di “rubrica del direttore” intitolata appunto *Dnevnik pisatelja*; il *Diario* del 1876, 1877, 1880 e 1881 è invece una vera e propria pubblicazione mensile indipendente, della quale Dostoevskij è autore, redattore ed editore unico. In quest'ultimo caso si tratta di fascicoli rigorosamente strutturati, suddivisi in capitoli (da due a quattro), a loro volta frazionati in un numero variabile di sottocapitoli numerati. Il *Diario di uno scrittore* quindi non è una raccolta, nasce come opera che aspira all'unità e alla coerenza; è una scrittura in prima persona, il discorso del narratore Dostoevskij, che non coincide *tout court* con Dostoevskij soggetto storico. Tale discorso non ha per oggetto una “storia”, bensì la trascrizione dell'evoluzione del pensiero del suo autore, stimolato da un dinamico processo di interazione con la contemporaneità e il passato, personale e collettivo. Il *Diario* quindi non è un testo narrativo, se non a livello di singoli segmenti, quali il racconto, l'episodio, l'aneddoto. Non

¹ Viene utilizzata la versione traslitterata del termine *fel'eton*, anziché il termine francese *feuilleton* dal quale chiaramente deriva, in quanto nella lingua russa, oggi come nell'Ottocento, identifica un articolo di giornale di carattere prevalentemente satirico, tutt'altra cosa rispetto al romanzo d'appendice che ormai evoca la parola francese.

c'è nell'opera, presa nella sua totalità, un organico sviluppo semantico, e perciò, in relazione ad essa, sarebbe forse più appropriato parlare non di tempo narrato, ma semplicemente di tempo dell'oggetto dell'enunciazione.

Per sua natura la scrittura diaristica è una scrittura intrisa densamente di temporalità. Gianfranco Folena parla del genere diario come «costruzione dell'esperienza individuale nel tempo», «espressione primaria della coscienza, in quanto collocazione di se stessi nel tempo».² Per definizione un diario è una serie di notizie, scritte in genere a intervalli regolari, su fatti e vicende che in qualche modo lambiscono l'esistenza del suo autore-narratore, nonché sugli stati d'animo e le riflessioni che li accompagnano. È un testo discontinuo, nel quale ogni frammento reca un'indicazione che fissa la scrittura nel tempo. Anche *Dnevnik pisatelja* costituisce una sequenza di frammenti formalmente e semanticamente finiti, sia come rubrica, sia come mensile indipendente; è un diario "in pubblico", una scrittura *in fieri* che si concede al lettore passo dopo passo. Non siamo di fronte al tipo di dialogismo che convenzionalmente caratterizza il genere diaristico: in *Dnevnik pisatelja*, in particolare dopo l'apparizione dei primi fascicoli del 1876, l'interazione col pubblico diventa un fenomeno extra-letterario, un processo che vanta uno statuto di realtà. Per quanto riguarda il *Diario*-rubrica, il riferimento cronologico – la datazione del numero di «Grazdanin» nel quale appare – non localizza temporalmente l'atto della scrittura, bensì quello della comunicazione narratore-lettore. Nel monogiornale mese ed anno, che a grandi caratteri dominano la prima pagina di ogni fascicolo, nell'intenzione dell'autore avrebbero dovuto invece segmentare il tempo narrato, l'oggetto dell'enunciazione. Dostoevskij presentava così il primo numero del suo monogiornale al principio del 1876: «Отчет о действительно выжитых в каждый месяц впечатлениях, отчет о виденном, слышанном и прочитанном».³ Il *Diario* esce l'ultimo giorno del mese e dovrebbe rife-

² G. FOLENA, *Premessa*, in *Le forme del Diario. Quaderni di retorica e poetica*, a cura di G. FOLENA, Liviana Editrice, Padova 1985, p. 7.

³ F.M. DOSTOEVSKIJ, *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*, Nauka, Leningrad 1972-1990, XXII, p. 136; «Un resoconto delle impressioni veramente vissute nell'arco di un mese, un resoconto di quanto visto, sentito e letto». Tutte le citazioni dalle opere e dagli scritti di Dostoevskij sono tratte da questa edizione; si indicheranno direttamente nel testo, tra parentesi, il volume e le pagine. Per quanto riguarda la traduzione italiana, fatta eccezione per questa prima citazione (in cui la traduzione è mia), farò riferimento a F.M. DOSTOEVSKIJ, *Diario di uno scrittore*, trad. it. di E. Lo Gatto, Sansoni Editore, Firenze 1981 (riedi-

rire eventi, riflessioni e quant'altro è maturato nel suo corso. Chi legge non sa precisamente a quando risalga la scrittura, ma dà per scontato che la stesura del testo sia avvenuta a ridosso del passaggio in stampa, negli ultimissimi giorni del mese. In più occasioni Dostoevskij lascia intendere che proprio queste sono le modalità con cui prende forma un fascicolo. Aprendo il *Diario* del novembre 1876 si legge:

Я прошу извинения у моих читателей, что на сей раз вместо «Дневника» в обычной его форме даю лишь повесть. Но я действительно занят был этой повестью большую часть месяца. Во всяком случае прошу снисхождения читателей (XXIV, 5).⁴

È la prefazione a *Krotkaja* (La mite), la *povest'* che di fatto occupa l'intero fascicolo di quel mese. Dostoevskij comunica al lettore di non aver avuto materialmente il tempo di occuparsi d'altro e quindi di non aver nulla da comunicargli al di là del prodotto della propria attività creativa. Numerosi sono nel *Diario* i riferimenti metaletterari, alla temporalità della scrittura, alle dinamiche che regolano l'atto di produzione del testo. Ne è un esempio l'*incipit* del fascicolo di giugno 1876:

Прошлый, майский № «Дневника» был уже набран и печатался, когда я прочел в газетах о смерти Жорж Занда (умерла 27 мая – 8 июня). Так и не успел сказать ни слова об этой смерти (XXIII, 30).⁵

Ne uspel, dice Dostoevskij, non ho fatto in tempo: la notizia gli era giunta quando ormai non si potevano più apportare modifiche al numero in preparazione, così egli si ritrova a parlare di George Sand con molto ritardo, ad un mese dalla sua morte. Quest'ultimo stralcio oltre che illustrare la presenza nell'opera di una temporalità dell'atto scrittoria rigida e vincolante, con la quale l'autore si trova spesso a combattere e dalla quale si sente fin troppo condizionato, introduce il concetto del "ritardo", cen-

zione Bompiani, Milano 2007), riportando tra parentesi la dicitura "Lo Gatto" seguita dal numero di pagina.

⁴ «Chiedo scusa ai miei lettori se questa volta, invece del *Diario* nella sua forma consueta, do soltanto un racconto. Ma effettivamente sono stato assorto in questo racconto la maggior parte del mese. Chiedo comunque l'indulgenza dei lettori» (Lo Gatto, 633).

⁵ «Il numero scorso, quello di maggio, del *Diario* era già stato composto e in corso di stampa, quando lessi sui giornali la notizia della morte di George Sand (27 maggio – 8 giugno). Così non ho avuto tempo di dire una parola su questa morte» (Lo Gatto, 445).

trale a livello di temporalità del narrato. La forma *pozдно*, è tardi, torna con insistenza. *Dnevnik pisatelja* si trova a rincorrere il tempo che fluisce, tenta di estrarne le essenze, di cristallizzarlo in una serie di fermi immagine, nei quali si intrecciano inscindibilmente destini particolari e collettivi, l'individuale e lo storico. La scrittura diaristica è registrazione, memoria, e ancor più ci si aspetterebbe che lo fosse in un contesto non puramente finzionale. Il *Diario di uno scrittore* invece – va ribadito – non documenta la realtà storica, ma esclusivamente la realtà intellettuale dell'autore. È uno specchio deformante: l'autore ha eletto un angolo di prospettiva e quello che propone è un passato/presente/futuro dalle coordinate spazio-temporali del tutto soggettive.

A livello di oggetto della narrazione, il *Diario* è “fisiologicamente in ritardo”, in quanto ciò che verrà consegnato alla memoria deve prima sedimentare nell'animo del suo autore ed essere valutato. Dostoevskij seleziona il materiale oggetto della comunicazione, acquisisce e soprattutto giudica prima di sottoporlo all'attenzione del lettore; non porta alla sua conoscenza dei fatti, ma la propria interpretazione degli stessi. Basti pensare che spesso si trova a commentare, come nel caso della morte di George Sand, eventi, processi o casi di cronaca che decisamente non sono più “la notizia del giorno” (*zloba dnja*). Introduce così l'articolo sul processo Kroneberg (febbraio 1876):

Я думаю, все знают о деле Кронеберга, производившемся с месяц назад в с.-петербургском окружном суде, и все читали отчеты и суждения в газетах. Дело слишком любопытное, и отчеты о нем были замечательно горячие. Опоздав месяц, я не буду подымать его в подробности, но чувствую потребность сказать и мое слово по поводу (XXII, 50).⁶

Del processo Kairova dirà (maggio 1876):

Подымать историю Каировой (кажется, всем уже известную) слишком поздно [...]; но *по поводу* этого «дела» все-таки стоило бы сказать хоть одно словцо, хотя бы даже и поздно. Ибо ничто не

⁶ «Credo che tutti conoscano il processo Kroneberg, svoltosi un mese fa al tribunale circondariale di Pietroburgo, e credo che tutti abbiano letto i resoconti e i giudizi dei giornali. La causa era straordinariamente interessante e i resoconti appassionantissimi. Essendo in ritardo d'un mese, non lo tratterò dettagliatamente; tuttavia sento il bisogno di dire anche la mia parola in proposito» (Lo Gatto, 278).

прекращается, а потому ничто и не поздно; всякое дело, напротив, продолжается и обновляется, хотя бы и минуло в своей первой инстанции [...] (XXIII, 6).⁷

Il *Diario* considerato nella sua globalità, con la sua segmentata linearità, con il suo inesorabile scandire mesi ed anni, costituisce la materializzazione stessa del tempo; il divenire, il mutamento, l'evoluzione, di eventi o pensieri, si incarnano in questa forma di scrittura. Una scrittura che è nel contempo, qualora si prendano in considerazione i singoli "fotogrammi" – rubriche o fascicoli – la negazione del tempo stesso, il tentativo di sottrarre fatti e persone alla sua azione obliante, traducendoli in significati che abbiano un valore ora e sempre. Si arriva così a capire perché, nel contesto appena delineato, chi scrive dia poca importanza al "quando", cerchi al contrario di smussare continuamente i riferimenti cronologici, prediligendo l'approssimazione e l'indefinitezza. In primo piano si trova il presente del momento della comunicazione col lettore – il presente che l'autore e il lettore suo contemporaneo vivono e condividono – un presente insistito, quasi palpabile nel continuo cercare la simulazione della coincidenza fra atto enunciativo e ricettivo. Si riscontrano a questo proposito alcuni procedimenti ricorrenti: Dostoevskij ora interrompe un discorso per ribattere a un'obiezione, inserita col discorso diretto, ora anticipa il pensiero del lettore, commenta la sua supposta reazione alla lettura di alcuni passi (*Nečto o vran'e*, Sulla menzogna); arriva talvolta ad un discorso di carattere quasi teatrale, come in *Sreda* (L'ambiente), dove si odono risuonare voci e risa. Tutto ciò di cui Dostoevskij sceglie di parlare è legato a questo presente secondo i più svariati rapporti logici, e non ha valore nella sua specificità, nella sua determinatezza spazio-temporale, bensì in senso assoluto, per la portata emblematica, per il solo fatto di essere stato, in quanto indizio di fenomeni storico-socio-culturali di vasta portata. Tuttavia, in un diario – diceva Folena – chi parla può al limite tralasciare il "dove", non il "quando". Ecco che allora Dostoevskij ricorre massicciamente a determinazioni temporali di scarsa concretezza, rese necessarie dal contesto, ma di fatto del tutto trascurabili, prive di reale spessore semantico. Brandelli di memoria, piccoli episodi, aneddoti, volti, conversazioni arricchiscono continuamente il tessuto del discorso, nel

⁷ «Per risollevarne la questione Kairova (a quanto pare a tutti già nota) è troppo tardi; [...] tuttavia, a proposito di questa "causa" varrebbe la pena di dire almeno qualche parola, anche se in ritardo. Perché nulla finisce, e perciò non è mai troppo tardi; ogni caso, al contrario, continua e si rinnova, anche se è risolto in prima istanza; [...]» (Lo Gatto, 410).

quale l'autore ricorre all'elemento autobiografico soprattutto per conferire solidità alle proprie argomentazioni. Ad introdurli troviamo espressioni di carattere indefinito: *odnaždy, raz, kogda-to* (una volta, un giorno), *na dnyach* (giorni fa), *nedavno* (di recente). La trattazione, in molte circostanze, prende spunto da ciò che lo scrittore legge sui giornali, dalle lettere dei corrispondenti o da qualcosa che gli viene personalmente raccontato. Quasi mai, tuttavia, per quanto egli sia in possesso di riferimenti precisi, questi entrano nel *Diario*;⁸ il più delle volte Dostoevskij preferisce collocare il narrato in un passato imprecisato:

*Однажды, разговаривая с покойным Герценом, я очень хвалил ему одно его сочинение [...] (XXI, 108; il corsivo in questa serie di citazioni è mio).*⁹

Я читал когда-то, что во Франции, давно уже, один адвокат [...] (XXI, 8).¹⁰

⁸ Nei quaderni d'appunti del 1876-1877 i numerosissimi riferimenti ad articoli di giornale sono molto puntuali, seguiti solitamente da un breve accenno al contenuto. Un esempio dal primo taccuino del 1876 (XXIV, 71):

«Московские ведомости», № 301, среда, 26 ноября. Из брошюры “Pro Nihilo” отрывки и передовая статья на эту тему.
 «Голос», 26 ноября, № 327. Дело Овсянникова.
 «Голос», 27 ноября, № 328». [...]
 «Голос», 28 ноября, № 329 – Дело Овсянникова.
 (Записочка одного застрелившегося) [...]
 «Голос». Суббота, 29 ноября, № 330. Дело Овсянникова.
 «Московские ведомости», № 303, 28 ноября. Передовая статья о Герцеговинском восстании.

«Moskovskie vedomosti», № 301, mercoledì, 26 novembre. Brani del fascicolo “Pro Nihilo” ed articolo di fondo su questo tema.
 «Golos», 26 novembre, № 327. Il caso Ovsjannikov.
 «Golos», 27 novembre, № 328». [...]
 «Golos», 28 novembre, № 329 – Il caso Ovsjannikov.
 (Il bigliettino di uno che si è sparato) [...]
 «Golos», sabato, 29 novembre, № 330. Il caso Ovsjannikov.
 «Moskovskie vedomosti», № 303, 28 novembre. Articolo di fondo sull'insurrezione in Erzegovina.

Sui quaderni d'appunti del *Diario di uno scrittore* cfr. S. PAOLINI, *I quaderni d'appunti del Diario di uno scrittore di F. M. Dostoevskij: un dialogo a distanza tra scrittura per frammenti e prosa strutturata*, in *Forme brevi, frammenti, intarsi*, a cura di S. GENETTI, Fiorini, Verona 2006, pp. 135-152.

⁹ «Una volta, conversando col defunto Herzen, facevo molti elogi di una delle su opere [...]» (Lo Gatto, 7; il corsivo in questa serie di citazioni è mio).

[...] слышал *на днях* один удивительно фантастический рассказ [...] (XXI, 33).¹¹

Недавно в одной из наших влиятельнейших газет, в очень скромной и очень благонамеренной статейке [...] (XXI, 13).¹²

Недавно, то есть несколько месяцев тому назад, в одном из наших знатнейших монастырей случилось, говорят, что [...] (XXI, 82).¹³

И вот *недавно* – впрочем, уже с месяц назад – прочел я в «Русском мире» следующие любопытные строки [...] (XXI, 125).¹⁴

Lo scrittore predilige inoltre determinazioni temporali che abbiano una relazione col momento presente, come «*poltara goda nazjad*» (un anno e mezzo fa), «*let desjat' nazjad*» (circa dieci anni fa). Non si tratta che di pochi esempi a fronte di decine di ricorrenze delle espressioni temporali sopra evidenziate, sufficienti tuttavia a rilevare un approccio alla notizia dal quale traspare nitidamente la prospettiva adottata da chi scrive: egli per certo non ha nella trasmissione d'informazione il proprio fine. Il fatto è uno strumento, si fa tramite per la dimensione interiore, appiglio per la riflessione, occasione per considerazioni di carattere generalizzante. Talvolta Dostoevskij si affida alla memoria del lettore, cerca – come con i processi Kroneberg e Kairova – di sfruttare le sue conoscenze pregresse:

История этой женщины, впрочем, известна, слишком недавняя. Ее читали во всех газетах и, может быть, еще помнят (XXI, 20).¹⁵

Кстати, помните ли вы процесс Джунковских? Этот процесс очень недавний и рассматривался в Калужском окружном суде всего лишь

¹⁰ «Ho letto *un giorno* che in Francia, molto tempo fa, un avvocato [...]» (Lo Gatto, 287).

¹¹ «[...] *giorni fa* ho sentito un racconto straordinariamente fantastico [...]» (Lo Gatto, 45).

¹² «*Poco tempo fa*, in uno dei nostri giornali più influenti, in un articolo modestissimo e pieno di buone intenzioni [...]» (Lo Gatto, 16).

¹³ «*Recentemente*, cioè alcuni mesi addietro, in uno dei nostri più aristocratici monasteri è accaduto, a quel che si racconta, che [...]» (Lo Gatto, 121).

¹⁴ «Ed ecco che *di recente* – del resto, sarà già un mese – m'è capitato di leggere nel «*Russkij Mir*» le seguenti curiose righe [...]» (Lo Gatto, 190).

¹⁵ «La storia di questa donna, del resto, è nota perché è troppo recente. È stata letta in tutti i giornali, e forse c'è ancora chi la ricorda» (Lo Gatto, 25).

10-го июня текущего года. На него, среди грома текущих событий, весьма может быть, немногие и обратили внимание (XXV, 181).¹⁶

Lo scrittore è pienamente consapevole del fatto che chi legge il *Diario* in fascicolo è ancora suggestionato da quanto apparso di recente nella stampa, mentre chi lo leggerà in volume, a distanza di tempo, riceverà il fatto esclusivamente nella sua valenza simbolica.

Fin qui si è parlato di due elementi della temporalità del narrato nel *Diario di uno scrittore*: il presente, nel quale e sul quale viene condotta la comunicazione col lettore – che è riflessione, valutazione e giudizio – e il passato, usualmente prossimo, dai contorni sfumati, indefiniti, secondario in rapporto al presente dell'enunciazione. Ciò non significa comunque che l'oggetto di *Dnevnik pisatelja* sia un "adesso" svincolato dalla Storia, privo di riferimenti al tempo ufficiale. Tralasciando il fatto che anche nel *Diario* in un ristretto numero di casi s'incontrano una data, un mese, un anno – tanto raramente però da non alterare la nostra percezione di un atteggiamento ben preciso dell'autore verso la temporalità – è interessante notare come Dostoevskij stabilisca un proprio, personalissimo, sistema di coordinate temporali. Se nel corpo del discorso appaiono poco significativi i rimandi al tempo "del calendario" (non si parla quindi degli elementi paratestuali, della datazione che compare in prima pagina), il testo è però costellato di riferimenti a eventi e persone che scandiscono rigorosamente il flusso temporale nella dimensione in cui si colloca la voce narrante. Paul Ricoeur, approfondendo la configurazione del tempo nel racconto di finzione, parla di «tempo monumentale» e di «tempo delle figure d'Autorità»: ¹⁷ anche nel *Diario di uno scrittore* il tempo ufficiale si

¹⁶ «A proposito: vi ricordate del processo Džunkovskij? Questo processo è molto recente ed è stato dibattuto nel tribunale circondariale di Kaluga il dieci giugno di quest'anno. Molto probabilmente, nel temporale degli avvenimenti in corso, pochi vi hanno fatto attenzione» (Lo Gatto, 984).

¹⁷ Analizzando la temporalità del romanzo di Virginia Woolf *Mrs. Dalloway*, Ricoeur scrive: «[...] è importante notare che il tempo ufficiale di fronte al quale i personaggi si trovano non è soltanto quello degli orologi, ma tutto ciò che ha connivenza con esso. È in concordanza con esso tutto ciò che nel racconto evoca la storia monumentale, per parlare come Nietzsche, e anzitutto l'ammirabile splendore del marmo della capitale imperiale (luogo "reale", nella finzione, di tutti gli avvenimenti e delle loro risonanze interiori). Questa storia monumentale, a sua volta, secerne quello che oserei chiamare un *tempo monumentale*, di cui il tempo cronologico non è altro che l'espressione udibile; da questo tempo monumentale dipendono le figure di Autorità e di Potere che costituiscono l'altro polo rispetto al tempo vivo [...]. Tempo degli orologi, tempo della storia monumentale,

materializza in fatti o personaggi che simboleggiano processi e fenomeni, e che consentono a Dostoevskij di parlare di un prima e di un dopo, di contrapporre “ora” ad “allora”.

“Ora” significa innanzitutto il dopo 19 febbraio 1861, che nel testo ricorre innumerevoli volte e sempre come «19 febbraio» senza l’indicazione dell’anno: è la data dell’abolizione della servitù della gleba. Il 19 febbraio segna il passaggio dalla vecchia alla nuova Russia – «l’inizio della nostra rinascita» dice lo scrittore – ma anche il principio di un’evoluzione sociale e culturale dai risvolti drammatici, la cui fenomenologia Dostoevskij si propone di indagare proprio attraverso il *Diario*. Pietro il Grande è l’altro punto di riferimento fondamentale: con lui è iniziato il processo storico che ha dato vita a quella che ora per Dostoevskij è la «vecchia Russia», la Russia plasmata dalle riforme petrine, giudicata servile nei confronti dell’Europa, che ha rincorso ed imitato a lungo in modo del tutto passivo. Per lo scrittore i «duecento anni di europeismo» e «di distacco dalla terra» sono stati «duecento anni di schiavitù», «di depravazione e sofferenze», «di cupa ignoranza», «di malattia», «di improduttiva impotenza». Nell’opera il ricorrere del numerale *dva* nelle espressioni *dvesti let* (duecento anni), *dva veka* (due secoli), *dvuchsotletnij/dvuchvekovoj* (bicentenario) è quasi martellante.

“Ora” e “allora” nel *Diario* acquisiscono inoltre un significato specifico in rapporto a eventi capitali della vita dello stesso autore, *in primis* l’esperienza del patibolo/bagno penale. La vicenda personale dello scrittore viene proiettata su quella collettiva: il prima è il tempo della gioventù, dell’infatuazione per il socialismo, suo e di un’intera generazione; il dopo è il tempo della maturità, del superamento degli entusiasmi, dell’involuzione della figura dell’intellettuale di orientamento liberale. *Togda*, allora – il termine torna insistentemente nei brani di memorie, Dostoevskij ama l’iterazione – era il tempo di forti personalità, il tempo in cui si leggevano Herzen e Belinskij, ma anche i romanzi di George Sand. Richiamare alla memoria i due grandi intellettuali russi equivale a contrapporre epoche e generazioni; straordinarie le potenzialità evocative e lo spessore semantico dei loro nomi, così come del nome Pietro o della data «19 febbraio».

Il tempo permea il tessuto del *Diario di uno scrittore*, un tempo che appare come rielaborato, vissuto e interiorizzato dal suo autore, scandito da

tempo delle figure d’Autorità: il medesimo tempo!», P. RICOEUR, *Tempo e racconto*, II, *La configurazione del racconto di finzione*, Jaca Book, Milano 1987, p. 177.

quegli eventi personali e storici che egli ha eletto a fatti capitali. La temporalità segna quest'opera dostoevskiana ad ogni livello, ma è a quello del narrato, in particolar modo, che essa schiude l'essenza della sua unicità. In *Dnevnik pisatelja* il tempo narrato tende, aspira all'eternità, è l'eterno presente dei significati, dei quali avidamente si nutre la sua dimensione profetica.

ILARIA REMONATO

DALLO SPAZIO ALLA COSCIENZA: IL RESPIRO DEL TEMPO
NELLA SCRITTURA DI VALENTIN RASPUTIN

Il presente lavoro è dedicato all'analisi della percezione e della rappresentazione artistica del tempo nella scrittura di Valentin Grigor'evič Rasputin (nato nel 1937 a Ust'-Udà, un villaggio della Siberia orientale tra Irkutsk e Bratsk, sulle rive del fiume Angara). Sono state prese in considerazione le quattro *povesti* *Den'gi dlja Marii* (I soldi per Maria, 1967), *Poslednij srok* (L'ultimo termine, 1970), *Živi i pomni* (Vivi e ricorda, 1974) e *Proščanie s Matëroj* (letteralmente "Addio a Matera", trad. it. *Il villaggio sommerso*, 1976). Queste opere, composte nel breve arco di nove anni, hanno decretato il clamoroso successo e la fama di Rasputin nell'Unione Sovietica dell'epoca, dopo l'ingresso nell'Unione degli Scrittori (1967). Anche grazie alla loro contiguità temporale, i testi presentano varie affinità sul piano contenutistico e stilistico, che danno la possibilità di tracciare un percorso a partire da alcune immagini ricorrenti legate alla tematica del tempo. Sul piano generale, all'interno di ciascuna opera si intrecciano diverse linee temporali, che rimandano anche a differenti modelli di rappresentazione della temporalità in letteratura:

a) Un primo modello è costituito dal tempo-cornice della trama: si tratta dello sfondo storico, ovvero della linea di successione cronologica delle storie narrate. Gli eventi avvengono negli anni Sessanta nei *Soldi per Maria* e nell'*Ultimo termine*; nei primi quattro mesi del 1945 in *Vivi e ricorda*; verso la fine degli anni Sessanta in *Addio a Matëra*. Soprattutto in quest'ultima *povest'* il tempo esterno, civile e collettivo del regime sovietico – un flusso lineare, associato al progresso e all'industrializzazione – si contrappone nettamente alla visione arcaica degli anziani abitanti, mentre i giovani condividono lo slancio verso il futuro.

b) La seconda modalità è legata alla percezione del tempo dei personaggi: è il flusso interiore della coscienza, il cui tratto comune prevalente

è la dilatazione, la sospensione in una dimensione di attesa; si tratta di una temporalità apparentemente bloccata, chiusa su se stessa, caratterizzata da un'estrema lentezza rispetto ai ritmi consueti del quotidiano. In tutte e quattro le opere l'esperienza individuale del tempo si pone per diversi aspetti in forte antitesi rispetto a quella comunitaria del villaggio, espressione dell'eterno ritorno dei cicli naturali. Questa frattura, nella maggior parte dei casi non voluta né compresa appieno, crea un senso di straniamento nel singolo, che si trova in conflitto con se stesso e con quanto lo circonda.

c) La terza immagine temporale che emerge dai testi è di natura stilistico-formale e riguarda il ritmo della scrittura, quello che io chiamo il “respiro del tempo”: la prosa di Rasputin, infatti, procede per quadri e dà continuamente la sensazione di essere calibrata sugli istanti, sulle pulsioni vitali del lettore. In modo simile a quanto accade nelle opere di Tolstoj, la narrazione si irradia in cerchi concentrici attorno ai pensieri dei protagonisti, scava fra le loro contraddizioni e i loro interrogativi di fondo e tende a metterne a nudo gli incessanti roveli interiori. Il frequente ricorso al discorso indiretto libero accentua l'impressione di estrema verosimiglianza psicologica ed evidenzia l'effetto di una scrittura cadenzata sui ritmi spirituali dell'essere umano. Come nei film di Tarkovskij, anche la fitta presenza di *flashback* si inserisce pienamente nel flusso narrativo, non appare puramente esornativa o superflua, non crea pause né secchi sbalzi temporali, bensì dà sostanza e spessore immediato al mondo interiore dei personaggi.¹

1.

Un primo aspetto della rappresentazione della temporalità che accomuna le quattro opere di Rasputin riguarda il rapporto simbiotico fra spazio e tempo; tutte le storie, infatti, sono ambientate in Siberia, nel microcosmo di un villaggio rurale lungo il corso del fiume Angara. Per questo motivo, fra l'altro, l'autore è stato associato dalla critica sovietica alla corrente della *derevenskaja proza*, la cosiddetta “prosa contadina”, accanto ad autori come Fedor Abramov, Viktor Astaf'ev, Vasilij Belov e Vasilij

¹ Sui ritmi e sulle dinamiche temporali nel racconto cinematografico si rimanda a F. CARMAGNOLA, *Plot, il tempo del raccontare nel cinema e nella letteratura*, Meltemi, Roma 2004.

Šukšin.² Il contesto spaziale, ricco di suggestioni autobiografiche, ha un ruolo molto rilevante nella narrazione, in quanto delinea i tratti di un vero e proprio cronotopo in cui i personaggi trovano le proprie radici. Nei minuscoli villaggi di Atamanovka e Matëra la vita scorre immutata da secoli, l'intenso rapporto con un ambiente naturale duro e ostile dal punto di vista climatico, ma al contempo maestoso e generoso influisce a un livello profondo sulla *mirovosťrenie* degli abitanti. Ogni loro azione, ogni pensiero appare intriso del rapporto con la ruvida concretezza della natura, ai loro occhi essa partecipa alle loro vicende e ne condiziona la percezione del tempo, come se fosse realmente in grado di riflettere i diversi stati d'animo degli esseri umani. Si pensi ad esempio al *Leitmotiv* del vento, che nei *Soldi per Maria* torna più volte fra le righe a scandire le ore e le riflessioni di Kuz'ma, e sembra quasi accompagnarlo nel suo mesto viaggio:

Кузьма хорошо знает, что ветер поднялся только сегодня и что еще ночью, когда он вставал, было спокойно, и все-таки не может отделаться от чувства, что ветер дует давно, все эти дни. [...]

Он знает, что надо ехать, и все-таки ехать боится. А тут еще ветер. Конечно, ветер не может иметь никакого отношения ни к истории с Марией, ни к поездке в город, он дует сам по себе, как дул, наверно, и в прошлом и в прозапрошлом году, когда у Кузьмы с Марией было все хорошо, и тем не менее Кузьма не может отделаться от чувства, что одно с другим связано и ветер дует не зря.³

A un'immersione tanto intensa nello spazio naturale corrisponde la concezione del tempo della comunità contadina, che appare emanata e generata dallo spazio in un rapporto di corrispondenza biunivoca; è come se la vastità e l'incommensurabilità della *tajga* siberiana proiettassero

² Sugli aspetti tematici e stilistici che avvicinano le opere dello scrittore siberiano ad altri testi della *derevenskaja proza* si vedano fra gli altri E. STARIKOVA, *Sociologičeskij aspekt sovremennoj "derevenskoj prozy"*, «Voprosy literatury», 7 (1972), pp. 12-35; L.F. ERŠOV, *Valentin Rasputin i social'no-filosofskaja proza 1970-1980-ch godov*, «Russkaja literatura», 1 (1987), pp. 145-155; A.F. LAPČENKO, *Čelovek i pamjat' v povestjach V. Rasputina*, in ID., *Čelovek i zemlja v russkoj social'no-filosofskoj proze 70-ch godov*, Izd. Leningradskogo Universiteta, Leningrad 1985, pp. 14-44; M. LEVINA, *Apofoez bespačvennosti. "Ontologičeskaja" proza v svete idej russkoj filosofii*, «Voprosy literatury», 5 (1991), pp. 3-29 e V. ČALMAEV, *Uroki "derevenskoj prozy"*, in *Istoria sovsedkoj literatury: novyj vzgljad*. Po materialam Vsesojuznoj naučno-tvorčeskoj konferencii, 11-12 maja 1989g., Nauka, Moskva 1990, pp. 3-34.

³ V.G. RASPUTIN, *Den'gi dlja Marii*, in ID., *Izbrannye proizvedenija v dvuch tomach*, I, Molodaja gvardija, Moskva 1984, pp. 35, 50; trad. it. *I soldi per Maria e altri racconti*, Raduga, Mosca 1988.

un alone di eternità, di mancanza di limiti e confini anche sul piano temporale. Si tratta di una dimensione ciclica e ricorsiva, modulata sull'avvicinarsi delle stagioni, apparentemente immobile e uguale a se stessa da secoli; il villaggio è inserito in un *continuum* spazio-temporale che rimanda a una visione circolare, per certi versi arcaica e universale, in cui i ritmi naturali segnano il fluire armonico della vita umana.⁴ In tutti e quattro i testi i confini del villaggio coincidono con l'orizzonte degli affetti, delle tradizioni popolari tramandate di generazione in generazione: da Anna dell'*Ultimo termine* a Dar'ja di *Addio a Matëra* gli anziani si pongono come i custodi e i depositari di questa concezione del tempo, che accanto al duro lavoro di campagna e al maestoso fluire dell'Angara rappresenta simbolicamente l'essenza della loro identità e della loro esistenza:

Жары на острове, посреди воды, не бывает; по вечерам, когда затихал ветерок и от нагретой земли исходило теплое парение, такая наступала кругом благодать, такой покой и мир, так густо и свежо сияла перед глазами зелень, еще более приподнявшая, возвысившая над водой остров, с таким чистым, веселым перезвоном на камнях катилась Ангара и так все казалось прочным, вечным, что ни во что не верилось – ни в переезд, ни в затопление, ни в расставание.⁵

L'antico equilibrio, tuttavia, non appare intatto, ma incrinato, minacciato da più parti, dall'esterno e dall'interno; Rasputin infatti ritrae il microcosmo rurale del villaggio siberiano in un momento critico, di transizione, in cui la continuità spazio-temporale si trova per varie ragioni a un bivio, e tutto un mondo di valori familiari e punti di riferimento comuni viene messo in discussione, sino all'immagine tragica della sua totale distruzione in *Addio a Matëra*. Pagina per pagina, nei quattro testi la dimensione circolare ed eternizzante del tempo viene evocata attraverso una serie di dicotomie, con la contrapposizione dialettica di elementi direttamente legati alla percezione spaziale dei personaggi. Proprio dalle loro riflessioni, infatti, affiorano fra le righe alcune opposizioni binarie ricorrenti, che sottendono differenti idee della temporalità e sembrano rimbalzare da una *poest'* all'altra dando vita a una rete di echi; fra queste spiccano in particolare: campagna *vs* città (con il termine *derevnja* utilizzato

⁴ Sulla pregnanza del motivo mitico si veda anche C. DE LOTTO, *Dal cosmo al caos. Il mito di Matëra*, La Press, Fiesso d'Artico 1984, in part. pp. 10-23.

⁵ V.G. RASPUTIN, *Proščanie s Matëroj*, in ID., *Živi i pomni. Povesti. Rasskazy*, Eksmo, Moskva 2002, p. 216; trad. it. *Il villaggio sommerso*, Editori Riuniti, Roma 1980.

spesso nella doppia accezione di villaggio rurale e campagna); immobilismo *vs* dinamismo; aspetti duri e primitivi della vita rurale *vs* comodità cittadine; eterno *vs* ultimo (con attributi chiave come *neskončaeomyj, večnyj vs poslednij*); paesaggio naturale *vs* cantieri industriali; vecchiaia *vs* gioventù; passato *vs* futuro; ritmo circolare, rituale *vs* linearità del progresso; ordine cosmico *vs* caos; tradizione *vs* innovazione; vita *vs* morte. I nuclei semantici in questione compaiono di volta in volta in una luce positiva o negativa a seconda del punto di vista e della situazione emotiva del singolo personaggio: se Kuz'ma e Maria, Anna e Nastëna, Dar'ja e Katerina rappresentano la coscienza pensante dell'antico mondo rurale russo, altre figure come i figli di Anna, Sonja, Petrucha e il giovane Andrej appaiono proiettate nella speranza della modernità, del progresso, e sono portatrici di una visione cronologico-lineare del tempo piuttosto vicina a quella sovietica. I toni elegiaci con cui vengono evocati i paesaggi naturali della Siberia e i ritmi del villaggio natale lasciano trasparire la posizione dell'autore, che tuttavia tende a mettere costantemente in primo piano le ambivalenze, le angosce, le contraddizioni e le debolezze dei protagonisti.

2.

Un secondo aspetto che avvicina la rappresentazione artistica del tempo nelle quattro opere è la presenza, in ciascun testo, di una brusca cesura nel consueto flusso temporale, di un evento *clou* che segna un arresto, una sospensione dei ritmi naturali nella percezione dei personaggi. Nelle varie vicende compare un termine (*srokë*), una scadenza ineluttabile che produce una profonda alterazione nei rapporti con la realtà circostante, segnando un limite, una sorta di spartiacque fra un "prima" sereno e armonico e un "dopo" inquietante, apparentemente sospeso e bloccato nella dimensione del presente. Gli eventi chiave che determinano questa paralisi sono legati nella maggior parte dei casi all'incombere della fine, di un tragico momento di non ritorno nel ciclo vitale dei personaggi; si tratta di situazioni diverse, accomunate tuttavia dalla tendenza alla cristallizzazione e all'interiorizzazione del tempo nella coscienza dei singoli:

a) Nei *Soldi per Maria* l'ammanco di mille rubli durante una revisione dei conti dell'emporio getta nel panico la donna che vi lavora e il marito Kuz'ma, al quale vengono concessi cinque giorni di tempo per trovare i soldi. Da questo momento inizia il mesto pellegrinaggio dell'uomo per il

paese, la sua angosciata ricerca dei soldi costellata da presagi funesti e da una percezione sempre più straniata e rallentata del tempo quotidiano:

Темнота. Все еще ночь, по-прежнему кругом ни огонька и ни звука, и среди этого мрака и безмолвия с трудом верится, что ничего не случится и в свой час придет рассвет и наступит утро.⁶

Nei suoi pensieri tormentosi e ricorrenti ogni minuto sembra non voler scorrere, i bioritmi stessi tendono a bloccarsi e la realtà esterna appare svuotata, irretita e priva di consistenza, radicalmente separata dalla sua interiorità. La spada di Damocle dell'assottigliarsi del tempo rimasto lo spinge infine, declinata ormai ogni altra possibilità, a mettersi in viaggio verso l'odiata città per rivolgersi al fratello, l'ultima via d'uscita ai suoi occhi. I cinque giorni concessi *in extremis* dal revisore rappresentano metaforicamente un'astrazione, una sorta di corridoio extra-temporale, un periodo sospeso fra il quieto ordine della vita familiare e il caos della disgrazia incombente.

b) Nella seconda opera, *L'ultimo termine*, il *turning point* è costituito dalla consapevolezza della prossimità della morte della protagonista Anna, che sentendo vicina la sua fine cerca in ogni modo di resistervi, di procrastinarla, di sospendere il normale flusso temporale allo scopo di ricongiungersi per l'ultima volta con i figli lontani e in particolare con la minore, Tat'jana. Il suo apparente recupero di energie vitali inganna i figli che, ormai troppo distanti mentalmente e spiritualmente dal mondo della madre, dopo qualche giorno se ne vanno dalla casa natia, mentre l'amata Tančora non arriva. "L'ultimo termine" a cui allude il titolo diventa quindi il tempo dell'attesa, una dimensione estrema, presa in prestito, sospesa fra la vita e la scadenza ineluttabile della morte. Purtroppo l'ostinata violazione di un ordine naturale a cui Anna sente profondamente di appartenere si rivela vana: in questo tempo "rubato" non si realizza una vera comunicazione con i figli, la donna non riesce a trasmettere loro quella che ritiene la propria eredità morale e spirituale. L'anomala dilatazione temporale, i pochi giorni in cui prevale la lucida attesa a contatto con la morte permettono tuttavia all'autore di ricostruire con tocchi magistrali la parabola della vita di Anna, dipanando il filo rosso delle sue esperienze in un commosso intreccio di sogni e ricordi:

⁶ V.G. RASPUTIN, *Den'gi dlja Marii*, cit., p. 33.

С приходой Мирониhi старуха повеселела, [...] что-то принесла Мирониha, что-то она расскажет? Столько не видались, а жизнь без остановок шла вперед, жизнь вон какая широкая, на все города и деревни, на всех людей ее достает, и все сходится ровно-ровно, без остатка. До прошлого года у старухи на тумбочке стояло радио, и она сама крутила на нем черное, как пуговка, колесико: в одном месте поют, в другом плачут. [...] И тогда ей не жалко было умереть, ей чудилось, что эти песни поют у кого-то на поминках, после того как снесли в землю гроб, и она про себя подтягивала им, провожая незнакомую освободившуюся душу, которую не иначе как и встречать на том свете будут таким же старинным пением.⁷

c) In *Vivi e ricorda* l'evento *clou* che mette in moto le vicende e segna un punto di non-ritorno nel flusso temporale è l'arrivo improvviso del soldato Andrej Guskov durante la Seconda guerra mondiale. La storia si svolge nel gennaio del 1945: il protagonista diserta il rientro al fronte dall'ospedale e si aggira nei pressi del villaggio natale, finché la sua presenza non viene intuita dalla moglie Nastëna. Da questo momento ha inizio un periodo di quattro mesi, un altalenarsi di incontri segreti e ricordi, di istanti "rubati", illegittimi agli occhi dei compagni e della patria, e di conseguenza intrisi di una profonda angoscia per l'enormità della trasgressione commessa. Anche in questo caso il tempo dell'individuo si contrappone a quello della comunità: l'isolamento fisico in cui si trova a sopravvivere Andrej accentua ed espande il rallentamento della sua percezione, che si esprime concretamente nella lentezza dei suoi gesti e nella spaesante perdita di cognizione del tempo. Le meditazioni accorate sulla tragicità della propria posizione e sulle possibili vie d'uscita che gli si prospettano pervadono la sua visione dilatata della temporalità, mentre la paura e il senso di colpa distruggono a poco a poco il suo equilibrio:

Андрей замечал: здесь он почему-то дуреет, чувствует себя совсем по-другому, чем внизу. Там было спокойней, привычней, там он не вылезал из своей шкуры, жил и думал, крепя и прокладывая жизнь немудренными зарубками: что делать, куда пойти завтра, как достать одно, второе, чем утолить голод? Не заглядывал далеко и старался не помнить издалека, светя в памяти лишь то, что началось отсюда, и эта

⁷ V.G. RASPUTIN, *Poslednij srok*, in ID., *Izbrannye proizvedenija v dvuch tomach*, I, cit., p. 216; trad. it. *L'ultimo termine*, Garzanti, Milano 1977.

обрубочная, теперешняя, на живот и дыхание жизнь его устраивала. А здесь он разлаживался, разбалчивался, накатывали ненужные мысли, которые не смотать, не свернуть, сколько ни мотай, постанывало запретное, запертое на десять замков, запоздалое, дурацкое раскаяние.⁸

Se l'isolamento di Andrej è prima di tutto fisico, di natura spazio-temporale, quello di Nastëna nel villaggio è mentale e spirituale, dato che non può rivelare niente a nessuno, e infatti un termine ricorrente in modo ossessivo nelle sue riflessioni è *pustota*, vuoto. La scadenza fatale coincide infine con il palesarsi della gravidanza della donna, che impone una convulsa e per certi versi preannunciata accelerazione agli eventi, precipitando il loro corso sino al baratro finale nell'Angara.

d) In *Addio a Matëra* l'avvenimento culminante attorno a cui ruota la narrazione è la decisione presa dall'alto di abbandonare e inondare l'isola di Matëra entro la metà di settembre, a causa della costruzione di una centrale idroelettrica che sta sorgendo più a valle sulle rive del fiume. La *povest'* racconta gli ultimi mesi di vita degli anziani abitanti del villaggio, impregnati della triste consapevolezza dell'ineluttabilità della scomparsa di tutto un mondo, ovvero del denso *continuum* spazio-temporale in cui si è sviluppata la loro esistenza. In questo testo l'idea della sospensione del tempo raggiunge la sua massima estensione per durata, intensità e profondità; l'elegia del tempo perduto di Matëra e la lenta agonia del minuscolo villaggio vengono espresse attraverso il flusso di coscienza dei protagonisti, fra cui spicca l'anziana Dar'ja, la cui percezione spazio-temporale appare ispessita e ulteriormente dilatata dalla consapevolezza dell'incombere dell'epilogo. L'ultimo periodo, che oscilla fra i ritmi consueti della vita e una fine giorno per giorno più vicina, è scandito dagli interrogativi ricorrenti, dal peso agrodolce dei ricordi e da un'intensa, indimenticabile preparazione al commiato dall'ambiente naturale:

Воротца на кладбище были распахнуты, а сразу за воротцами, на первой же полянке, чернела большим пятном выжженная земля. Дарья вскинула голову и не увидела на могилах ни крестов, ни тумбочек, ни оградок – то, чему помешали старухи в начале лета, выступив войной против незнакомых мужиков, потихоньку под один огонь и дым сделано было теперь. Но теперь Дарья не почувствовала ни

⁸ V.G. RASPUTIN, *Živi i pomni*, in ID., *Živi i pomni. Povesti. Rasskazy*, cit., p. 60; trad. it. *Vivi e ricorda*, ediz. e/o, Roma 1986.

возмущения, ни обиды – один конец. Много чего было видано и вынесено с той поры – сердце закаменело. Дождалась она, значит, еще и этого – ну и ладно, что дождалась, так ей написано на роду. Озлиться нельзя: она шла к своим, а идти туда со смутливой, несогласной душой не годится, пришлось бы поворачивать назад. Один, один конец...⁹

Come si è visto attraverso questo breve *excursus* fra i testi, l'immagine di un "tempo in prestito",¹⁰ sospeso in vari modi nell'attesa di una scadenza ultima, coincide in tutte e quattro le opere con la percezione individuale della coscienza dei protagonisti. Si tratta quindi di un'esperienza interiore della temporalità, del divenire umano colto in sé e per sé, che si stacca dalla realtà circostante e rimanda a una pura durata dagli echi bergsoniani e proustiani.¹¹ Non appare privo di rilievo il fatto che in tre *povesti* su quattro il *turning point* si collochi in autunno, la stagione di mezzo che prelude ai rigori del lungo inverno russo, una dimensione di pausa e di declino, indefinita e da sempre associata metaforicamente alla decadenza e alla morte. Sullo sfondo della rarefatta atmosfera autunnale il ritmo lento dei pensieri sembra avvolgere le scelte e gli avvenimenti in un limbo di incertezze, mentre l'alternarsi di giorno e notte coglie quasi di sorpresa i personaggi.

Il motivo di un tempo limitato, condannato a concludersi definitivamente, traspare già dai titoli delle opere e dai termini ricorrenti nel tessuto testuale: da *Poslednij srok*, in cui l'aggettivo *poslednij* (ultimo) proietta sul sostantivo *srok* (termine) una serie di connotazioni significative, ad *Addio a Matëra*, in cui la dimensione nostalgica della fine e del commiato pervadono costantemente la narrazione. È interessante sottolineare che in tutti e quattro i testi gli eventi *clou* tanto paventati e attesi cadono sostanzialmente fuori dal perimetro della trama: solo l'*Ultimo termine* si chiude con la morte effettiva della vecchia Anna, che viene però liquidata in una riga, in modo quasi didascalico, senza alcun appello o commento consolatorio. *I soldi per Maria* si conclude in città, con la prima neve sulla

⁹ V.G. RASPUTIN, *Proščanie s Matëroj*, cit., p. 352.

¹⁰ Per le varie implicazioni del concetto di "tempo in prestito" si vedano le riflessioni di H. WEINRICH, *Il tempo stringe. Arte ed economia della vita a termine*, il Mulino, Bologna 2006, in part. pp. 181-192.

¹¹ Come scrive Augé, l'idea di un "tempo puro" è di per sé storica, e si configura spesso come proiezione della coscienza soggettiva; cfr. M. AUGÉ, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004, pp. 37-39.

soglia del fratello e il sottile filo di speranza nel sorriso di Kuz'ma. In *Vivi e ricorda* non sappiamo cosa ne sia stato di Andrej, se il suo dilaniato tempo terreno sia terminato e in quale modo: il sacrificio di Nastëna, coscienza vitale e morale del testo, sembra oscurare qualsiasi altro significato, segnando la vera fine del tempo della storia. In *Addio a Matëra* non assistiamo all'inondazione dell'isola e del villaggio: gli avvenimenti degli ultimi mesi ne hanno già svuotato a poco a poco l'essenza, hanno estirpato le radici di quel mondo destinandolo all'abbandono e all'oblio. Ecco perché il finale rappresenta un'apertura a una realtà *altra*, un'evasione dei vecchietti rimasti tenacemente attaccati alla terra in un luogo indefinito e surreale, fuori dal tempo e dallo spazio. L'essenziale, quindi, non è l'arrivo della scadenza, il compiersi dell'evento in sé, ma la dimensione dell'attesa, la dilatazione temporale che favorisce il lento dipanarsi di riflessioni e ricordi dei personaggi, mentre l'affresco della loro esistenza viene messo a nudo dall'anomalia e dalla tragicità della situazione. Il flusso incessante dell'introspezione psicologica viene reso stilisticamente da Rasputin attraverso la fitta presenza del discorso indiretto libero, un reticolo di pensieri ed emozioni che cattura il lettore con il suo ritmo lirico e lo spinge a condividere gli interrogativi senza tempo dei protagonisti.¹² In ogni parola, in ogni frase che torna ripetutamente a scandire i monologhi interiori risuona il rintocco del tempo della coscienza, una pura durata che conferisce un respiro epico alle inquietudini dei singoli.

3.

Un altro motivo rilevante che si collega e si intreccia a più riprese con la tematica del tempo è quello della memoria: come si è già osservato, i ricordi costituiscono un elemento onnipresente nelle quattro opere, tanto da assumere un valore emblematico sul piano compositivo. Le numerose analessi disseminate fra le righe contribuiscono a evidenziare l'effetto artistico di sospensione del tempo nella coscienza individuale, dato che arrestano momentaneamente l'evolversi delle vicende interpolandovi una serie di aperture all'indietro. Gli episodi salienti della vita precedente

¹² Per alcune riflessioni sull'uso del discorso indiretto libero nella scrittura di Rasputin si rimanda a I. REMONATO, *The shadow of time in Valentin Rasputin's writing: some observations on Free Indirect Discourse*, in *Novye napravlenija v izučenii leksikologii, slovoobrazovanija i grammatiki načala XXI veka*, Materialy meždunarodnogo simpoziuma 4-5 maja 2009 goda, izd. Povolžskoj gosudarstvennoj social'no-gumanitarnoj akademii, Samara, pp. 219-225.

vengono rievocati dai personaggi con le tinte stemperate della nostalgia; gioie e dolori affiorano a tratti attraverso il filtro selettivo della memoria, e come si è accennato non hanno mai un ruolo esornativo, superfluo o puramente formale. Grazie all'intenso fluire dei ricordi, infatti, la scrittura tende a dissolvere i confini fra passato e presente; la verosimiglianza psicologica crea un vero e proprio andirivieni fra le due dimensioni temporali, che coesistono nei pensieri del singolo. Le dinamiche insite nella memoria, eclettica e ricorsiva per sua natura, sembrano aprire una galleria immaginaria nel discorso narrativo, un corridoio virtuale in cui presente, passato e futuro dialogano e si sovrappongono. Il passato si proietta in modo naturale sul presente, lo motiva e lo sostanzia: i protagonisti ci vengono mostrati come i "prodotti spirituali" complessi di quelle esperienze, che stanno alle radici della loro percezione spazio-temporale e della loro identità. I ricordi diventano così una sorta di "cardine emotivo" della narrazione, il *trait d'union* di fondo nella discontinuità del tempo terreno degli esseri umani coinvolti, ciò che li àncora a se stessi e li spinge a far fronte a un presente difficile e angoscioso. Come vecchie istantanee, i quadri delineati dai fiotti della memoria riportano in vita con forza frammenti del passato; le vicende che emergono di volta in volta dal velo protettivo del tempo non sono sempre positive o facilmente sopportabili: vi è molta lucidità nei racconti e nelle autoanalisi dei singoli personaggi, soprattutto nel caso della vecchia Anna, che riflette con pacata amarezza su una serie di eventi dolorosi. Per sua figlia Ljusja, invece, l'irrompere dei ricordi coincide con il ritorno improvviso e a tratti traumatico di un passato rimosso, lontano, relegato ai margini della coscienza assieme all'immagine della campagna natale:

Люся поднялась и, отряхиваясь, еще раз взглянула на огород среди поля, словно хотела удостовериться, что все это было не сейчас, не только что, а давным-давно, больше двадцати лет назад. Освобождаясь от стоящей перед глазами картины с Игренькой, она медленно побрела вверх, в гору, откуда перед тем спустилась, но поняла в нем, что оно пришло не для того только, чтобы показать, как это было тяжело и горько, но и с какой-то своей, затаенной, бердящей мыслью, которую она не распознала. Люсю овхватила досада и неудовольствие собой, тем, что она поддалась какому-то незнакомому, пугающему ее

своей пытанностью чувству, и она решила идти быстрее, чтобы ходьбой освободиться от него.¹³

4.

L'ultimo aspetto dell'analisi in cui culmina idealmente il percorso proposto è legato all'immagine apocalittica e dirompente della fine del tempo (*konec vremeni*), che con modalità diverse compare nelle vesti di *Leitmotiv* in tutte e quattro le *povesti* di Rasputin, sino a diventarne quasi un emblema, un distillato tematico. Come si è visto, la sospensione del tempo soggettivo della coscienza implica metaforicamente un arresto, una paralisi del consueto flusso temporale, con una netta frattura fra la dimensione interiore del singolo e quella esterna. La deviazione dai ritmi naturali è dettata dalla presenza di un termine ben preciso, che sembra racchiudere in una morsa il lasso di tempo rimasto e porta alla sua ulteriore dilatazione attraverso le dinamiche introspettive della memoria. La precarietà e l'intensa consapevolezza di quest'ultimo periodo, illuminato dalla vivida luce dei ricordi, preannunciano l'incombere di un brusco e fatale annullamento di un'intera concezione della temporalità umana. Sui densi giorni che delimitano le parabole narrative aleggia l'ombra implicita della scadenza, la minaccia perturbante di una fine che assume valenze diverse nell'ambito dei quattro testi: nei *Soldi per Maria* e in *Vivi e ricorda* il punto di non-ritorno ha carattere individuale, è legato ad avvenimenti specifici che sconvolgono il corso dell'esistenza di due coppie e le spingono istintivamente a isolarsi. Nel primo caso la proroga di cinque giorni permette a Kuz'ma di riflettere sul proprio destino e di cercare soluzioni all'interno e all'esterno del villaggio, allo scopo di scongiurare l'effettiva disgrazia e riportare la situazione in equilibrio. Nel secondo caso gli incontri clandestini che scandiscono il tempo a termine di Andrej e Nastëna sono pervasi sin dall'inizio da presagi sinistri, e appaiono segnati dalla necessità di un radicale distacco dalla comunità. Nell'*Ultimo termine* e in *Addio a Matëra* invece la morte di Anna e l'abbandono definitivo dell'isola e del suo spesso *continuum* spazio-temporale non sanciscono soltanto la conclusione del tempo individuale, ma anche il crepuscolo di un'intera civiltà, la fine del modo di intendere la vita nell'antico villaggio rurale:

¹³ V.G. RASPUTIN, *Poslednij srok*, cit., p. 207.

Так отчего бы и им не омыться под конец жизнью, что велась в Матёре долгие-долгие годы, не посмотреть вокруг удивленными и печальными глазами: было. Было, да сплыло. Смерть кажется страшной, но она же, смерть, засеивает в души живых щедрый и полезный урожай, и из семени тайны и тлена созревает семя жизни и понимания. [...] Попробуй разберись. Вот стоит земля, которая казалась венчай, но выходит, что казалась, – не будет земли. Пахнет травами, пахнет лесом, отдельно с листом и отдельно с иголкой, каждый кустик веет своим дыханием; пахнет деревом постройки, пахнет скотиной, жильем, навозной кучей за стайкой, огуречной ботвой, старым углем от кузницы – из всего дождь вымыл и взяла разные терпкие запахи, всему дал свободный дых. Почему, почему при них, кто живет сейчас, чичего этого не станет на этой земле? Не раньше и не позже. Спроста ли? Хорошо ли? Чем, каким утешением унять душу?¹⁴

La condivisione quotidiana di gioie e dolori, la continuità generazionale fra vivi e morti, il culto dei luoghi e delle proprie radici che caratterizzano le esistenze degli anziani diventano immagini sbiadite e lontane agli occhi dei giovani, affascinati dalla progressione lineare del tempo, come Andrej, o destinati a recidere drasticamente i legami con la terra d'origine, come Il'ja e Ljusja. Il motivo del distacco del singolo dall'orizzonte spazio-temporale della comunità torna più volte nell'opera di Rasputin, tanto che, come ha scritto Mauro Martini, a una lettura complessiva si può vedere in essa «una stupenda riflessione letteraria sulla fine, inesorabile e irreparabile, della possibilità stessa di comunità, della condanna dell'essere umano a vivere in una dimensione esclusivamente individuale, dell'elevato grado di illusione presente in ogni sforzo di ripristinare quello che è soltanto il fantasma della comunità autentica».¹⁵

Nei quattro testi il tema della fine del tempo si intreccia a più riprese con il motivo della morte, che affiora costantemente fra le righe e rappresenta il limite per eccellenza, l'inevitabile “ultimo termine” del tempo terreno dei protagonisti. Le allusioni alla morte aumentano di frequenza e intensità mano a mano che la linea temporale dei racconti si assottiglia, costringendo i personaggi a rapportarsi lucidamente con l'idea della fine,

¹⁴ V.G. RASPUTIN, *Proščanie s Matëroj*, cit., p. 303.

¹⁵ M. MARTINI, *Oltre il disgelo. La letteratura russa dopo l'Urss*, Bruno Mondadori, Milano 2002, p. 130.

attorno alla quale si concentrano sempre di più i loro pensieri. La consapevolezza e la valutazione dei modi in cui hanno trascorso il loro tempo divergono: se le anziane Anna e Dar'ja contrappongono al sipario imminente lo scrigno dei propri ricordi, di un'esistenza familiare integra e coerente, in profonda continuità con la terra e con le generazioni precedenti, personaggi più giovani come Andrej e Nastëna si scontrano in maniera drammatica con l'incompiutezza del loro percorso esistenziale, con i fili bruscamente spezzati dalla guerra e dalle scelte compiute. Da un lato vi è l'accettazione della morte come naturale punto d'arrivo nel ciclo umano e universale, mentre dall'altro l'intenso desiderio di vita e di amore contrastano crudelmente con l'oscuro incombere di una fine prematura. Su questo piano si può cogliere appieno la differenza fra la continua dilazione del termine di Andrej, che sposta in là la scadenza procrastinando la propria fine, e il gesto disperato di Nastëna, travolta dalla tensione di un conflitto che non è più in grado di sostenere. La tragica fine della donna assume connotazioni ambivalenti: se appare senza dubbio negativa e fallimentare, in quanto costituisce una drastica e innaturale interruzione del ciclo vitale, allo stesso tempo libera Nastëna da un'angoscia insopportabile e le permette di rimanere fedele fino in fondo alla promessa fatta al marito. In tutte e quattro le *povesti*, la percezione femminile del tempo si rivela diversa da quella maschile, è di natura emotiva, possiede una carica istintiva e immediata, meno condizionata dai filtri razionali, e trae le proprie origini da una sensibilità ricca e sfaccettata. Così, grazie alla *pietas* delle sue compaesane, Nastëna viene sepolta nel cimitero comune, nello spazio della comunità da cui il suo gesto sacrilego l'avrebbe formalmente esclusa; la profonda solidarietà umana delle donne sa andare oltre la portata trasgressiva del suicidio, arrivando a comprendere l'estrema disperazione di quella che è e rimane una di loro.

Nelle ultime due opere le idee della morte e della fine del tempo vengono associate alle acque dell'Angara, un elemento naturale, tradizionalmente legato al ciclo eterno delle stagioni e portatore di vita e lavoro nel contesto siberiano. In entrambi i casi il fiume diventa metaforicamente strumento di distruzione, il mezzo risolutivo che pone un sigillo simbolico sulla fine del tempo: Nastëna vi si getta, in una scena decisiva ed esplicita nella sua tragicità; la morte dei vecchietti di Matëra compare invece in chiave sfumata, viene lasciata in sospeso, solo evocata sullo sfondo dell'inondazione che cancellerà l'isola. In questo evento apocalittico attorno a cui ruota il racconto degli ultimi mesi risuonano gli echi biblici del diluvio universale, che proietta sin dall'inizio delle ombre ambigue sul

fiume: se durante l'esistenza secolare del villaggio l'acqua accompagnava, sosteneva e scandiva le occupazioni rurali, nella fase finale si ammantava di una fitta nebbia, acquista un aspetto sinistro e devastante, sino a trasformarsi in una forza oscura che sembra vendicarsi delle decisioni umane cancellando definitivamente ogni traccia di tempo e vita.

In *Addio a Matëra* all'espressione *konec vremena* spesso si affianca o addirittura si sovrappone il concetto di un limite spaziale (*keraj sveta*): la fine del tempo ciclico, strettamente legato ai ritmi della terra, coincide con la scomparsa definitiva del villaggio e dell'isola; la loro omofonia non è casuale, in quanto esprime simbolicamente il segno di una doppia appartenenza, quasi a sancire una sostanziale equivalenza fra i due luoghi. Il tessuto linguistico-semanticamente della *povest'* è letteralmente impregnato di termini e locuzioni che alludono alla fine del tempo, alla sua mancanza, al suo assottigliarsi e al suo arresto incombente, come *prišlo vremena*, era venuto il tempo, *uže pozdno*, ormai è tardi, *poslednij den'*, l'ultimo giorno, *vremeni net*, non c'è più tempo, *teper' pered smert'ju*, adesso prima della morte e *odin konec*, la fine è una sola. Lo stillicidio della dimensione circolare del tempo non è legato soltanto alla percezione o al punto di vista degli abitanti, ma diventa uno dei fili conduttori del testo a livello complessivo: la brusca scomparsa di uno spazio naturale che ha vissuto inalterato per secoli porta con sé la fine oggettiva del suo tempo. Prevalde un senso di rottura e dispersione definitiva: l'ordine cosmico ripiomba nel caos a causa di una decisione del tutto anomala ed eversiva, che interrompe il flusso armonico dell'esistenza.

Gli anziani protagonisti dell'opera non vogliono e non riescono a staccarsi dalla terra natale, per loro rinunciare alla continuità con il passato in cui affondano le radici equivale a morire; non c'è futuro senza Matëra:

Полтора месяца осталось. Всего-навсего полтора месяца – не заметишь, как и пролетят. И непривычно, жутко было представить, что дальше дни пойдут уже без Матëры-деревни. Будут всходить они, как всегда, и протягиваться над островом, но уже пустынным и прибранным, откуда не поднимутся в небо человечьи глаза: где там, рано или поздно, красное солышко? Походят, походят осенние дни над Матëрой-островом, приглядываясь, что случилось, отчего не несет с острова дымом и не звучат голоса, пока в свой час один из

дней, на какой это падет, не сможет отыскать на своем извечном месте и острова.¹⁶

Come la vecchia Anna, Dar'ja Pinigina e i suoi compaesani – uno sparuto gruppetto che rappresenta simbolicamente l'ultimo baluardo dell'antica comunità rurale – si trovano ad affrontare la fine imminente e innaturale del tempo ciclico, che coincide *tout court* con la loro esperienza soggettiva della temporalità. La distruzione del cronotopo dell'isola corrisponde infatti a un annullamento totale di tutto ciò che sono, alla cancellazione della loro storia e di un'identità profonda, intrinsecamente legata ai luoghi.¹⁷ La scena finale, su cui domina l'addio straziante del Padrone dell'isola, si può interpretare allora come una rinuncia alla vita, come l'amara resa dei vecchietti impotenti di fronte alla catastrofe del loro mondo; allo stesso tempo, tuttavia, – si tratta di una suggestione – vi si può intravedere una scelta nello spirito oblomoviano, un estremo atto di resistenza in nome della propria identità e autenticità di esseri umani al di là di ogni razionalità e istinto di sopravvivenza. Sulla scia dell'*Oblomov*, fra le righe di *Addio a Matëra* pare affiorare la vecchia *mat'* Russia patriarcale e rurale, con i suoi ritmi e i suoi valori senza tempo, con la forza dei suoi legami con la terra e la tradizione; è il patrimonio umano, sembra suggerire Rasputin, è l'eredità morale e spirituale della vita passata che va salvaguardata e risparmiata dalla fine.

¹⁶ V.G. RASPUTIN., *Proščanie s Matëroj*, cit., p. 312.

¹⁷ Su questo aspetto si vedano anche a B. PANKIN, *Proščanija i nstreči s Matëroj*, in ID., *Strogaja literatura*, Sovetskij pisatel', Moskva 1980, pp. 58-85; R. SCHÄPER, *Die Proza V.G. Rasputins. Erzählverfahren und etisch-religiöse Problematik*, Sagner, München 1985; V. IVERNÌ, *Literatura i vremeja*, «Kontinent», 15 (1978), pp. 291-312.

CRISTINA SANTOCHIRICO

UNA PASSEGGIATA ATTRAVERSO LA STORIA DI BELGRADO:
DORĆOL DI SVETLANA VELMAR-JANKOVIĆ

Strašno volim da skitam po prošlosti, i mislim da je to nešto što, lično meni, predstavlja veliko duhovno zadovoljstvo i bogaćenje.
(Svetlana Velmar-Janković)¹

Il titolo di questo contributo prende spunto dalla frase riportata in epigrafe, e in particolar modo dal verbo di cui l'autrice si serve per descrivere il proprio rapporto con il passato: *skitati*, che si può tradurre come passeggiare, o ancora meglio, come vagare, errare, gironzolare. Si tratta di un verbo che di solito si associa ai vagabondi per scelta, ma che ben si addice anche ai viaggiatori, e che potrebbe accompagnare il passo lento del *flâneur* per le vie di una città sconosciuta. Mi sembra che proprio questa figura offra un'interessante chiave di lettura per interpretare il rapporto della Velmar-Janković con la storia: come infatti il *flâneur* si aggira con sguardo curioso per la città nel tentativo di comprenderne l'essenza, allo stesso modo la scrittrice passeggia attraverso la storia del suo paese, spinta da una profonda curiosità intellettuale. Entrambi alla fine arriveranno alla stessa meta: «veliko duhovno zadovoljstvo i bogaćenje».

Svetlana Velmar-Janković è nata a Belgrado nel 1933; conclusi gli studi in letteratura francese, ha collaborato per anni con la rivista «Književnost» ed è stata redattrice della casa editrice Prosveta per la prosa e la pubblicistica jugoslava contemporanea. Tutt'oggi vive e lavora a Belgrado.

La sua esperienza esistenziale e il suo lavoro di intellettuale l'hanno resa testimone e narratrice della vita di questa città che, per il ruolo privile-

¹ Cit. in D. JOVANOVIĆ-ĐEDOVIĆ, *Čitajući vašu knjigu*, Mali nemo, Pančevo 2001, p. 85; «Amo profondamente passeggiare per il passato e ritengo sia qualcosa che, per me personalmente, rappresenta un motivo di grande soddisfazione e di arricchimento spirituale».

giato che ricopre all'interno della sua opera, viene ritenuta la vera protagonista dei suoi libri. Belgrado non costituisce semplicemente lo sfondo paesaggistico della narrazione né viene considerata solo come entità fisica e geografica, ma viene piuttosto percepita come luogo nel tempo, e dunque riscoperta nelle sue numerose stratificazioni storiche. D'altronde l'interesse per la storia è uno dei motivi ricorrenti nell'opera di Svetlana Velmar-Janković, e il tempo (inteso come tempo storico) è una categoria fondamentale per comprendere e interpretare la sua poetica. Nel recensire il romanzo *Bezđno* (1995), Mihajlo Pantić sottolinea l'importanza della storia come elemento fondante nella poetica della scrittrice, e individua il ruolo che viene attribuito alla letteratura: «podsetiti na minula vremena, oživeti ih, oteni od zaborava».²

Buona parte della produzione di Svetlana Velmar-Janković si caratterizza proprio per la costante presenza di riferimenti alla storia nazionale e di Belgrado. È proprio per *Bezđno*, definito da David Norris «a historical novel in the best sense of the word»,³ che la scrittrice ottiene nel 1995 il premio Nin, il più prestigioso riconoscimento letterario per la prosa in Serbia. La trama ricostruisce la vicenda personale e politica del principe Mihajlo Obrenović negli anni cruciali del suo ritorno in Serbia. Il titolo, *Bezđno* (L'abisso) veniva spesso citato negli ambienti intellettuali belgradesi degli anni Novanta come perfetta metafora per la situazione corrente del paese, che attraversava proprio in quel frangente uno dei momenti più bui della sua storia.

Nei romanzi *Ožiljak* (1956) e *Lagum* (1990), che possiamo ricondurre al genere della cronaca familiare, l'esperienza personale e autobiografica della scrittrice si intreccia con i motivi della storia nazionale. In entrambi i casi al centro della narrazione c'è il destino di una famiglia della borghesia belgradese, travolta dai drammatici cambiamenti che si verificano durante e dopo la Seconda guerra mondiale.

Infine con *Nigdina* (2000) l'autrice affronta il periodo degli anni Novanta, in particolare le conseguenze psicologiche della guerra e i bombardamenti Nato del 1999. La storia e il tempo hanno un ruolo importante anche nelle raccolte di racconti dedicati ai due più antichi quartieri della capitale *Dorćol* (1981) e *Vračar* (1994).

² M. PANTIĆ, *Aleksandrijski sindrom 3*, Matica Srpska, Novi Sad 1999, p. 111; «rievocare i tempi passati, farli rivivere, sottrarli all'oblio».

³ D. NORRIS, *Belgrade. A cultural and literary history*, Signal books, Oxford 2008, p. 84.

Nel 2006, in occasione del bicentenario della liberazione di Belgrado,⁴ è stata data alle stampe una nuova versione di *Dorđol*, rivista e aggiornata, uscita a 25 anni di distanza dalla prima edizione, datata 1981.

Come nota David Norris nel suo studio *Balkanski mit*, «il libro viene pubblicato alla svelta subito dopo la morte del presidente Tito, in un periodo in cui molti tabù letterari vengono abbattuti».⁵ Gran parte di questi tabù si riferiscono alla storia della Federazione jugoslava, e soprattutto alla fase cruciale in cui i comunisti arrivano al potere. È cosa risaputa che a scrivere la storia sono i vincitori: è quindi naturale che i vertici del partito si preoccupino di produrre una versione edulcorata e propagandistica degli avvenimenti relativi alla Seconda guerra mondiale, che giustifichi e legittimi a posteriori le modalità della scalata al potere. L'esercito di liberazione partigiano viene mitizzato, descritto come impeccabile nella condotta morale, votato alla difesa della popolazione civile, ma al tempo stesso impietoso nel cacciare l'occupante straniero e nel punire i traditori collaborazionisti. Questa impostazione manichea che demarca nettamente la linea di confine tra bene e male influenzerà tutta la letteratura e la cinematografia del primo periodo socialista.

Con la morte di Tito e l'allentarsi della censura arriva finalmente il momento di restituire alla città la sua storia vera: tale operazione si carica inevitabilmente di un forte valore ideologico perché, innescando un processo di rivisitazione del passato, finisce per mettere in discussione la versione dei fatti ufficiale, che per i più corrisponde alla verità.

Come rappresentante della classe media Velmar-Janković si propone di ri-narrare gli anni della Seconda guerra mondiale, ma da una prospettiva diversa, che sveli il lato oscuro della liberazione di Belgrado e renda conto delle ingiustizie perpetrate dai partigiani: la persecuzione della borghesia, l'accanimento contro la classe media e l'*intelligencija*, gli espropri, le umiliazioni, le difficoltà di chi viene privato di tutto quello che aveva e si ritrova a vivere in un nuovo ordine sociale, ostile e avverso.

Questo bisogno di rivangare il passato, alla ricerca di colpe e responsabilità accertate, nasce come esigenza personale del singolo individuo, ma gradualmente assume il valore di un imperativo morale che coinvolge tutta la collettività. Solo attraverso il recupero del passato e l'esercizio

⁴ La città era stata liberata nel corso della prima rivolta serba, nel 1806.

⁵ D. NORRIS, *Balkanski mit*, trad. in serbo-croato di T. Slavnić, Geopoetika, Beograd 2002, p.171 (ediz. orig. *In the Wake of the Balkan Myth: Questions of Identity and Modernity*, Macmillan, London 1999).

della memoria è possibile riaffermare e preservare la propria identità di individui nel contesto nazionale.

Una precisazione si rende inevitabile: il culto della storia nazionale e la mitizzazione del passato si sono rivelate attitudini pericolose nell'ambito della cultura serba, e hanno generato mostri – il riferimento è ovviamente al nazionalismo degli anni Novanta.

Nel caso della Velmar-Janković la critica al sistema socialista non va intesa in chiave politica, quanto piuttosto sociale, come scontro di classi su base culturale. In questo scontro ad avere la peggio è la borghesia cittadina belgradese, massima espressione di quella classe media che si riconosceva nei valori della civiltà europea. Di conseguenza l'opera della scrittrice rimane estranea a qualsiasi forma di estremismo nazionalistico, e non si presta a manipolazioni di alcun tipo.⁶

Nel suo interesse per la storia Velmar-Janković non si concentra tanto sulle questioni politiche, filosofiche e nazionali, quanto piuttosto sui destini esistenziali dei singoli individui. Nell'intervista rilasciata a Miloš Jeftić durante una trasmissione radiofonica a cura di Radio Beograd, la scrittrice afferma: «Kao pisac, mene je istorija obuzela pre svega kao istorija ljudskih sudbina».⁷

Sempre nella stessa intervista, l'autrice racconta che verso la fine degli anni Sessanta comincia a documentarsi sulla storia del XIX secolo, ma con piglio amatoriale, per *hobby*, senza immaginare che avrebbe poi finito per occuparsi di quel periodo storico anche nella sua opera letteraria. Durante la lettura di questo materiale storiografico rimane particolarmente colpita da alcune immagini relative al periodo delle rivolte serbe di inizio Ottocento.⁸ Affascinata dalla forza e potenza di queste scene, decide di rielaborare attraverso la scrittura i destini di quei personaggi storici, interpretandoli attraverso il filtro della propria esperienza personale.

⁶ Per approfondimenti cfr. D. ŽUNIĆ, *Svetlana Velmar-Janković: Lagum (1991)*, in ID., *Nacionalizam i književnost*, DIGP Prosveta, Niš 2002, pp. 285-306.

⁷ M. JEFTIĆ, *Lagumi Svetlane Velmar-Janković*, Partenon, Beograd 1997, p. 89; «Come scrittore la storia mi interessava innanzitutto come storia dei destini umani».

⁸ La prima rivolta serba viene capeggiata da Đorđe Petrović, detto Karadorđe, e ha inizio nel 1804. Dopo una serie di galvanizzanti successi, tra cui va annoverata la presa di Belgrado del 1806, i Turchi si riorganizzano militarmente, e nel 1813 riprendono la città, mettendo in fuga la popolazione serba. Nel 1815 comincia la seconda rivolta serba, guidata da Miloš Obrenović, che si destreggia molto più abilmente sul piano diplomatico che non sul campo di battaglia, e che si mostra pronto al compromesso e ad accordi con i Turchi. Nel 1817 riceve il titolo di Knez (principe), e ottiene alcuni importanti autonomie per la popolazione serba. Karadorđe e Miloš Obrenović sono i capostipiti delle due dinastie che regneranno, alternandosi, sulla Serbia fino alla Seconda guerra mondiale.

È proprio così che nasce la raccolta di racconti *Doríol*.

Il termine *Doríol* è l'evoluzione della parola turca “*dort-jol*”, che significa “crocevia”, il punto di incrocio tra quattro vie o tra quattro angoli.

Attraverso la citazione riportata in apertura del libro,⁹ tratta da un testo del 1937 – *Stari Doríol* di Milan Kostić – veniamo a sapere che un tempo così veniva chiamata la zona di Belgrado che si estende al di sotto dell'attuale via Cara Dušana, e che a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo era abitata per lo più da popolazione non serba – Turchi, Ebrei, Greci. All'inizio del XX secolo il termine passa a indicare tutte le vie del versante che discende verso il Danubio, da Kalemegdan fino a Francuska ulica, e da Vasina ulica fino alla riva.

Le vie di questo quartiere sono intitolate a figure storiche che hanno avuto un ruolo di rilievo nella lotta per l'indipendenza nazionale. Alcuni di essi hanno preso parte al primo tentativo di liberazione di Belgrado nel 1806, come ad esempio Vasa Čarapić, Uzun Mirko o Zmaj od Noćaja, mentre Gospodar Jevrem, Gospodar Jovan e Kneginja Ljubica sono rispettivamente i fratelli e la moglie di Knez Miloš, che guida la seconda rivolta, quella del 1815. Vi sono poi altri personaggi, che hanno avuto un grande ascendente nella vita culturale serba (come Dositej Obradović¹⁰ e il poeta Jovan Jovanović Zmaj)¹¹ o che hanno sostenuto con le loro attività commerciali e finanziarie lo sviluppo di Belgrado (Jovan Dobrača, Ilija Kolarac, Kapetan Miša Anastasijević).

Questa sovrapposizione tra la dimensione spaziale e quella storico-temporale della città, che si esprime nel connubio tra ciascuna via e il personaggio di cui porta il nome, sta alla base dei racconti che compongono il volume *Doríol*.

Ogni racconto ha per titolo il nome di una via, e ricostruisce la vicenda esistenziale della figura storica a cui la via è dedicata. L'ordine dei racconti, organizzati secondo un principio geografico, suggerisce una struttura simbolica: prima vengono infatti prese in esame le vie che tagliano il pendio orizzontalmente, per sbucare a Kalemegdan, poi quelle che scen-

⁹ Cfr. S. VELMAR-JANKOVIĆ, *Doríol*, Stubovi Kulture, Beograd 2006, p. 5.

¹⁰ Dositej Obradović (1742-1811), illuminista, riformatore della lingua serba, filosofo, traduttore. In italiano è comparsa di recente la traduzione di *Život i priklučenja*, l'autobiografia letteraria: D. OBRADOVIĆ, *Vita e avventure*, trad. it. e cura di M.R. Leto, Argo, Lecce 2007.

¹¹ Jovan Jovanović Zmaj (1833-1904) fu uno dei maggiori esponenti del romanticismo serbo. Viene ricordato prevalentemente per la produzione lirica, ma fu anche autore di versi satirici, politici, e di letteratura per l'infanzia.

dono verso il Danubio, lungo la direzione est-ovest. Sembra quasi che l'autrice voglia condurre il lettore a passeggio per la città, indicando un percorso attraverso la sua storia: l'ultima tappa di questo giro è il racconto conclusivo, dedicato a Stara Čaršija, l'incrocio da cui *Doríol* prende nome, il centro del quartiere, nonché il luogo in cui venivano eseguite le condanne a morte.



Dorćol: mappa.

Il racconto di apertura, che può essere considerato come una sorta di introduzione, prende il titolo da Francuska ulica, la via che segna il confine del quartiere sul lato orientale, lungo un tracciato che segue l'antica linea delle mura fortificate erette a difesa della città, prima dai Turchi poi dagli Austriaci.¹² È la frontiera storica, delle cui vestigia non restano tracce visibili, ma la cui presenza continua a manifestarsi attraverso le varie luci in forma di pulviscolo atmosferico che da ogni angolo della città finisce per posarsi e mescolarsi proprio sul cielo sopra a Trg Republike (Piazza della repubblica), là dove un tempo si ergeva Stambol-Kapija (Porta Istanbul), la più importante delle porte di accesso alla città durante la dominazione ottomana. Nella poetica dell'autrice questo pulviscolo luminoso che nel tempo si è depositato, in diversi strati, proprio su Francuska ulica, è il custode della memoria, non tanto di quella storica – fatta di dati certi e di evidenze – quanto piuttosto di quella “non storica”, più legata al ricordo collettivo, a un sentire che si tramanda di epoca in epoca. Questo pulviscolo ricorda tutto quello che accadde e che continua ad accadere, ed è invisibile agli occhi di chi non si volge mai al passato.

Ma non per loro è stato scritto *Doriol*, come trapela dalle parole conclusive del racconto, in cui l'autrice sembra rivolgersi proprio al lettore che desideri e sappia guardarsi indietro e ricordare:

Ko hoće može u Francuskoj, kako se već nekoliko decenija zove
Pozorišna ulica, da uhvati u šaku pregrst te svetlosne prašine i da onda,
osluškuje glasove iz nepristupačnih prošlosti.¹³

Queste voci dal passato sono quelle dei personaggi che rivivono nelle pagine di *Doriol*. L'autrice immagina di vederli camminare per le vie che portano il loro nome, fantasmi della storia, spiriti della città che anche

¹² Gli Austriaci entrano a Belgrado e vi rimangono dal 1711 al 1739. Nonostante si tratti di un periodo piuttosto breve la città subisce una profonda trasformazione sul piano urbanistico e architettonico, grazie alla quale perde le sue caratteristiche di *varoš* turca e si trasforma in una tipica cittadina mitteleuropea. Quando i Turchi ne riprendono il controllo, procedono a smantellare tutte le innovazioni portate dagli Austriaci, e restituiscono alla città il suo volto di avamposto turco.

¹³ S. VELMAR JANKOVIĆ, *Doriol*, cit., p 13; «In Francuska Ulica, come ormai da alcuni decenni si chiama la via del teatro, chi vuole può afferrare nel pugno una manciata di questo pulviscolo luminoso e allora, tendendo l'orecchio, può sentire le voci da passati irraggiungibili».

dopo la morte si aggirano invisibili per le sue strade, ossessionati dagli stessi dubbi e dilemmi che li tormentavano in vita.

Come ad esempio Gospodar Jevrem, che, inquieto, percorre a cavallo la sua via, senza smettere di tormentarsi per aver tradito il fratello Miloš, schierandosi con i suoi oppositori e costringendolo all'esilio. Nella speranza di poter condividere il dilemma che lo assilla, si ferma davanti al museo di Vuk Karadžić e di Dositej Obradović, aspettando di vederli passare, ma i due non compaiono mai. Più tardi, arrivato all'angolo tra Jevremova e Francuska ulica, si rivolge a Nikola Pašić,¹⁴ affacciato alla finestra di quella che un tempo era casa sua, e pone anche a lui la domanda che continua ad ossessionarlo senza tregua: «Bez izdaje, da li se može?» (Senza tradire, si può?) Ma Pašić, dopo una pausa di riflessione, biascica (o forse no) qualche mormorio incomprensibile, lasciandolo senza una risposta.

Isolamento e incomunicabilità sono temi fondamentali in *Dorćol*. Come Jevrem aspetta invano Vuk e Dositej, così suo fratello Jovan, che “abita” nella via parallela, indugia a lungo sotto la casa di Jovan Skerlić,¹⁵ ansioso di avere uno scambio di opinioni con l'inflessibile critico letterario, ma a dividerli c'è quasi un secolo di differenza, e alla fine ciascuno rimane isolato nella propria era. I personaggi si cercano, vorrebbero ritrovarsi, ma raramente si incontrano e anche in quel caso la comunicazione risulta impossibile. Non c'è possibilità di dialogo e scambio in questa dimensione di sospensione temporale in cui li relega la penna della scrittrice (pensiamo a Zmaj e alla principessa Ljubica, che pur condividendo la stessa via, si scambiano solo un silenzioso e rispettoso saluto), così come non c'era possibilità di una reciproca comprensione nella vita reale. Le parole non dette hanno un peso incommensurabile, come nel caso di Višnjić, il suonatore di *gusla*¹⁶ che con la sua voce e le sue canzoni aveva accompagnato il popolo serbo in tutte le più importanti battaglie contro i Turchi. La sua parola è destinata a rimanere confinata al canto, e il desiderio di aprirsi all'altro rimane frustrato: di fronte a Karadžić a bloccarlo è il bu-

¹⁴ Nikola Pašić (1845-1926), uomo politico, fu per lunghi anni capo del governo nel Regno di Serbia e poi nel Regno di Serbi, Croati e Sloveni. Fu anche fondatore del partito radicale.

¹⁵ Jovan Skerlić (1877-1914) fu docente di letteratura serba presso l'Università di Belgrado, redattore della rivista «Srpski književni glasnik». Viene considerato uno dei più popolari e significativi critici letterari in tutta la storia della letteratura serba.

¹⁶ La *gusla* è uno strumento tradizionale tipico dell'area balcanica, una specie di violoncello a una sola corda. È il suo suono monocorde che fin dal medioevo accompagna il testo dei canti popolari dell'epica serba.

io che lui, bardo cieco – come vuole la migliore tradizione epica – percepisce come un oscuro presagio incombente sul condottiero. L'altra occasione di dialogo mancato è quella con Vuk Karadžić,¹⁷ che trascorre con lui molto tempo nel monastero di Šimatovac, in Fruška Gora, ma, tutto intento a trascrivere i testi delle sue canzoni, non si decide a interrogarlo sulla sua intenzione di scrivere nuovi pezzi; è la domanda che invece Višnjić aspetta e che avrebbe aperto un ponte di comunicazione tra i due. Rimane solo il silenzio, tanti dubbi irrisolti, lo sconforto del vecchio cantore e l'inutile tardivo rimorso di Karadžić.

Incomprensione, divisione, tradimento: oltre che motivi ricorrenti nel testo, sono anche parole chiave per capire come l'autrice si ponga rispetto al passato del suo popolo. Nella sua concezione, che emerge molto chiaramente nelle pagine di *Dorđol*, la storia serba viene vista come un alternarsi di vittorie e sconfitte: se nei momenti più bui e difficili si manifesta una grande capacità di unione e di solidarietà, che permette di conseguire grandi risultati, una volta ottenuta la vittoria si cade inevitabilmente in un vortice di contrasti, rivalità e scontri che portano alla sconfitta.

Si pensi alla dicotomia nella rappresentazione dei due condottieri che guidano le lotte per l'indipendenza: Karađorđe viene descritto come un vero eroe-guerriero, fiero e forte, ma destinato a venir tradito dai suoi stessi compagni, mentre Miloš Obrenović arriva al potere ricorrendo a inganni e intrighi, senza disdegnare compromessi di ogni sorta con i Turchi, in un clima di sospetto in cui cadono le teste di molti uomini a lui vicini, estromessi perché minacciavano il suo potere tirannico.

Questo meccanismo per cui a una grande vittoria segue inevitabilmente una terribile sconfitta si ripropone ciclicamente nella storia serba, come una sorta di maledizione.

Allo stesso modo, quasi a conferma di questa teoria sullo scorrere ciclico del tempo, alcune date si ripetono, come ad esempio quella del 29 novembre, giorno della Repubblica durante il cinquantennio socialista, che coincide con la data della liberazione di Belgrado nella prima rivolta serba del 1806.

Come una maledizione si ripetono a intervalli di tempo più o meno regolari i bombardamenti sulla città: le granate austriache del 1870, quelle della Prima guerra mondiale, e poi durante la Seconda guerra mondiale, il

¹⁷ Vuk Karadžić (1787-1864), linguista scrittore ed etnologo, nonché il maggior riformatore dell'ortografia e uno dei padri della lingua letteraria serba. Viene ricordato per il suo vocabolario, per la grammatica della lingua serba e per aver raccolto e trascritto numerosi canti popolari.

bombardamento tedesco del 1941 e quello americano del 1944. Una catena che non sembra ancora destinata a spezzarsi – nella primavera del 1999 inizia l'operazione della Nato contro la Serbia di Milošević e le bombe ricominciano a cadere su Belgrado.

D'altronde nella storia di questa città discontinuità e distruzioni sono paradossalmente l'unico dato costante: del passato non restano tracce visibili, perché a ogni sconvolgimento nell'ordine sociale o politico segue un riadattamento urbanistico della città. Così come gli Austriaci in ritirata fanno esplodere le fortificazioni da loro erette, costringendo i Turchi a innalzare al loro posto un'alta e imponente palizzata, così Mihajlo Obrenović, quando gli vengono consegnate le chiavi delle città serbe, ordina che venga abbattuta Stambol-kapija, simbolo della dominazione turca. Non sono molti quelli che ricordano, o che vogliono ricordare, le numerose moschee ormai abbattute, i grandi giardini delle case turche, e neppure la collocazione esatta di luoghi ed edifici che avevano una notevole importanza in tempi più o meno lontani.

Dorćol nasce proprio come tentativo di opporsi a questo graduale oblio, perché l'esercizio della memoria sembra l'unica pratica in grado di recuperare il "tempo perduto" della città, di restituirle il suo passato. L'autrice sovrappone i vari piani temporali, fa convivere il presente di oggi con il presente di allora mostrandoci Belgrado attraverso i ricordi dei suoi personaggi: il loro sguardo "straniato", che coglie i cambiamenti occorsi nel tempo, ci aiuta a ricostruire l'antica immagine della città. Veniamo così a sapere che nello spiazzo in cui oggi si trova Studentski Trg, un tempo c'era il cimitero turco; laddove si ergeva Stambol Kapija è stato costruito un centro commerciale che i belgradesi chiamano "Staklenac", mentre al posto di Vidin-Kapija si trova oggi la chiesa di Sveti Aleksandar Nevski.

Talora i personaggi rimangono confusi e disorientati di fronte alla Belgrado moderna: Ilija Kolarac continua a cercare il numero uno di Kastriotina ulica, dove un tempo si trovavano casa sua e la sua *kafana*, per poi rendersi conto che la via ha cambiato nome, e l'edificio in questione è stato distrutto dalle bombe tedesche il 6 aprile del 1941. Altrove lo scarto temporale produce dei curiosi contrasti: pensiamo all'immagine di Gospodar Jevrem che se ne va a cavallo per la sua via, invisibile, passando accanto a ignari automobilisti. In alcuni passi Velmar-Janković strappa un sorriso al lettore descrivendo la perplessità di questi eroi del XIX secolo davanti alle novità della tecnologia: Vasa Čarapić ad esempio constata che le luci del semaforo non servono a scacciare il buio, ma piuttosto impartiscono ordini, indicazioni a cui le persone

obbediscono. La città moderna usa un linguaggio semiotico diverso, ignoto a chi appartiene a un'altra epoca.

Per aiutare il lettore ad orientarsi tra i vari livelli spaziali e temporali, vengono riportati svariati punti di riferimento del presente: i numeri civici delle vie, scuole, istituzioni, luoghi di culto, musei, monumenti, fermate dei mezzi pubblici o dei taxi, ma anche indicatori spaziali meno ufficiali, anche se altrettanto significativi per chi davvero vive la città, come esercizi commerciali di vario genere, negozi, *kafane*, botteghe. Consapevole che «zemlja pamti, kamen i cigla kao da pamte, ali asfalt ne pamti»,¹⁸ l'autrice parla degli edifici rievocando la loro storia: quando sono stati costruiti, i servizi e le istituzioni che ospitano e che hanno ospitato nel passato. E anche quando si tratta di strutture costruite recentemente la scrittrice non esclude che la memoria del suolo vi si possa insediare, come nel caso del centro commerciale in vetro e alluminio di fronte al teatro nazionale, che con la sua apparente fragilità e transitorietà incarna perfettamente lo spirito della contemporaneità.

Del resto Belgrado è una città viva, in continua evoluzione; l'autrice ne è perfettamente consapevole, e la nuova edizione di *Doriol* del 2006 le offre l'occasione di registrare le trasformazioni verificatisi nell'arco degli ultimi venticinque anni.

Le variazioni nell'ordine urbanistico-architettonico del quartiere sono riportate in forma di note al testo originale. Spesso si tratta di ragguagli sul destino di alcuni esercizi commerciali "storici" citati nel testo: per esempio, nella nota di pagina 23 l'autrice ci riferisce, con un misto di rammarico e nostalgia, che la bottega del calzolaio S. Gulić, che allarga e allunga tutti i tipi di scarpe, non esiste più. Al suo posto è stato aperto il bar "Regina", sostituito qualche anno dopo dalla panetteria "Cisko". Una sorte simile tocca alla pasticceria di ulica Zmaj od Noćaja, al cui posto viene aperta prima un'attività commerciale indipendente, che vende sigarette e superalcolici stranieri, e poi una rivendita di articoli per *skaters*.

Apparentemente si tratta di semplici considerazioni sul ritmo frenetico dei cambiamenti che investono la capitale, tanto che l'autrice sembra far fatica a tenere il passo in questa opera di aggiornamento dei dati. Tra le righe, però, si possono individuare alcuni riferimenti al nuovo ordine politico e soprattutto alle conseguenze dei burrascosi anni No-

¹⁸ S. VELMAR-JANKOVIĆ, *Doriol*, cit., pp. 48-49; «la terra ricorda, la pietra e il mattone è come se ricordassero, ma l'asfalto non ricorda».

vanta: ad esempio nel riportare i nomi di queste attività commerciali la Velmar-Janković distingue con una pedanteria che altrimenti le è inconsueta l'uso dell'alfabeto latino da quello cirillico, perché è noto che con l'esplosione del nazionalismo anche gli alfabeti vengono connotati in senso nazionale e strumentalizzati. Quindi non è un caso se una rivendita di *Marlboro* e di costosi superalcolici stranieri abbia per nome una sigla in alfabeto latino, mentre i giovani *skaters* giocano a mescolare i due alfabeti, comunicando così un misto di orgoglio nazionale e apertura all'Occidente.

Più evidente il riferimento alla storia recente nella nota di pagina 25, in cui si segnala che il *buffet* di Gospodar-Jovanova ulica ha lasciato il posto al caffè "Bagdad". Tale nome, secondo la scrittrice insolito per la città di Belgrado, serve probabilmente a suscitare negli abitanti della capitale, che ben ricordano i bombardamenti del 1999, un moto di solidarietà verso il popolo iracheno, che ha subito lo stesso trattamento nel 2003.

Sempre riconducibili alle trasformazioni politiche seguite al crollo della Federazione Jugoslava sono i cambiamenti occorsi ai nomi delle vie – una pratica in verità comune a tutti i paesi dell'Europa dell'Est. Questa operazione è determinata da un'evidente volontà di rottura con il periodo comunista, ad esempio ulica 29 novembra, che celebrava il giorno della Repubblica, diventa bulevar Despota Stevana. In alcuni casi la cancellazione del passato più recente comporta un recupero del passato più antico: così ulica Kralja Petra, che negli anni della Jugoslavia era stata ribattezzata ulica 7 jula, torna alla sua antica denominazione.

Queste aggiunte e rettifiche hanno la funzione di comunicare il senso di provvisorietà e transitorietà che domina la storia della città: nella nota di pagina 45 la scrittrice segnala che sul luogo di cui si parla nel testo del 1981 (l'area su cui sorgeva in passato Stambol-kapija) oggi – venticinque anni dopo – è stato costruito un centro commerciale e posto il monumento a Branislav Nušić. Ma poiché recentemente è stata avanzata la proposta di abbattere il centro commerciale e spostare la statua, è impossibile prevedere quale sarà l'aspetto di quell'area tra altri venticinque anni.

Così come è impossibile prevedere quale sarà l'aspetto complessivo di Belgrado tra venticinque anni. Al turista sprovveduto, che osserva la città senza conoscerne la storia, Belgrado deve apparire come una metropoli schizofrenica, dove è improbabile trovare in una via tre palazzi dello stesso stile architettonico, in cui ogni quartiere sembra un mondo a sé. Negli ultimi dieci anni la capitale della Serbia sta cambiando a ritmi inso-

stenibili, e il lungo periodo di instabilità politica ha reso difficile arginare l'abusivismo e gestire in maniera coerente lo sviluppo urbanistico. Per questo l'autrice sente la necessità di conservare Belgrado attraverso la scrittura e i segni: da questa esigenza nasce *Dorjól*, un libro fatto di grandi suggestioni visive, in cui la Velmar-Janković conferma la sua capacità di rievocare e far rivivere, attraverso la scrittura, il tempo passato.

MARINA SORINA

LETTERATURA RUSSA NELL'ITALIA DEL VENTENNIO:
ANTICIPI E RITARDI

Quanto tempo può impiegare un'opera letteraria, soprattutto una traduzione, prima di arrivare al lettore? La risposta dipende spesso non tanto dal valore letterario reale del libro, dai capricci delle mode o dalle decisioni editoriali, quanto dalle circostanze storiche, dai tempi che corrono. La varietà dei casi è infinita, e alcuni di questi sono emersi durante il mio lavoro di compilazione di una Bibliografia completa delle traduzioni dal russo in italiano, pubblicate tra il 1924 e il 1945.¹ I volumi entrati nella Bibliografia sono 1150, ma avrebbero potuto essere molti di più: tanti altri erano stati concepiti, ma non hanno potuto vedere la luce, perché erano intervenute le circostanze più diverse, a volte addirittura casuali.

Non parlo soltanto degli eventi tragici, come ad esempio un bombardamento che distrugge la tipografia con le bozze già pronte, bruciando anche il manoscritto della traduzione. Come dimostrano gli epistolari dell'epoca, i curatori, gli editori e i traduttori non si fermavano di fronte alle avversità, lavorando anche da sfollati, al confino o sotto i bombardamenti. In tempo di pace, per quanto riguarda le traduzioni dal russo, non era la distanza geografica o il rallentamento degli scambi culturali a causare la mancata realizzazione dei progetti editoriali, visto che le conoscenze personali dei collaboratori delle case editrici con i letterati russi potevano in molti casi agevolare l'individuazione delle novità più interessanti e il reperimento dei testi originali.

Quando si ascoltava il parere dei consulenti, il successo era garantito per lungo tempo. Basti citare la traduzione di *Konarmija* (L'armata a caval-

¹ Cfr. M. SORINA, *La Russia nello specchio dell'editoria italiana nel ventennio fascista: bibliografia, scelte e strategie*, tesi di dottorato discussa nell'a.a. 2008-2009 presso il Dipartimento di Romanistica della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Verona, tutor prof. Cinzia De Lotto.

lo) di Isaak Babel', suggerita da Leone Ginzburg a Franco Antonicelli per inaugurare la collana "Biblioteca Europea", avviata dall'editore Frassinelli nel 1932.² Questa edizione appariva in ritardo rispetto alle edizioni francese e spagnola,³ ma, considerando che si era in pieno regime fascista e le limitazioni imposte dalla censura erano forti, la pubblicazione di un libro che celebrava la cavalleria rivoluzionaria dei Soviet, seppur in ritardo rispetto agli altri paesi europei, era già un buon risultato. L'intuizione del curatore, la bravura del traduttore Renato Poggioli e il coraggio dell'editore furono premiati, tanto che ancora oggi, dopo più di 70 anni di ininterrotto servizio, questa del 1932 rimane l'edizione più diffusa sul mercato. Può sembrare un paradosso, ma negli anni Quaranta *Konarmija* poté sopravvivere in Italia meglio che in patria: dopo l'arresto di Babel' nel 1939, tutte le edizioni di *Konarmija* in Unione Sovietica furono tolte dalle biblioteche e condannate al macero, mentre nell'Italia fascista continuavano a essere vendute e recensite.

Questo è un caso illuminante per chiarire il ruolo del consulente editoriale, spesso egli stesso operativo come traduttore, nella ricerca dei nuovi titoli da pubblicare. Nel campo delle traduzioni e delle proposte di letterature diverse, come scrive Albertina Vittoria,

avendo l'editore bisogno di informazioni che egli stesso non poteva gestire in prima persona, fondamentale fu senza dubbio il ruolo dei traduttori, veri e propri "mediatori di cultura", non semplici conoscitori delle lingue ma studiosi delle letterature e dei contesti complessivi in cui nascevano opere letterarie che sarebbero divenute fondamentali e che avrebbero potuto avere successo nel nostro paese.⁴

Purtroppo, più frequenti erano i casi in cui i suggerimenti dei curatori non venivano seguiti, e le occasioni importanti si perdevano nel fitto intreccio di passaggi tra editore, collaboratori, autori, consulenti, tipografi, censori e così via.

A volte un progetto ben pensato non decollava a causa di difficoltà logistiche contingenti. Così, Ettore Lo Gatto non poté offrire ai lettori ita-

² I. BABEL', *L'armata a cavallo*, trad. it. e pref. di R. Poggioli, Frassinelli, Torino 1932.

³ I. BABEL', *La cavalleria roja*, Biblos, Madrid 1927; ID., *Cavalerie rouge*, trad. it. e pref. di M. Parijanine, Rieder, Paris 1928.

⁴ A. VITTORIA, "Mettersi al corrente con i tempi". *Letteratura straniera ed editoria minore*, in *Stampa e piccola editoria tra le due guerre*, a cura di A. GIGLI MARCHETTI e L. FINOCCHI, Franco Angeli, Milano 1997, p. 208.

liani *My* (Noi) di Zamjatin per un motivo non trascurabile: l'impossibilità di reperire l'originale. Ricorda Lo Gatto nelle memorie:

Avevo sentito parlare del romanzo *Noi*, che fu la pietra dello scandalo quando del romanzo, apparso prima di tutto in inglese e poi in ceco, furono pubblicati alcuni frammenti ritradotti dal ceco o dell'inglese in russo nella rivista «La volontà della Russia» («Russkaja Volja») di Mark Slonim. Io avevo avuto già allora l'idea di dare una traduzione italiana di *Noi*, ma non ero riuscito a procurarmi l'originale per la semplice ragione che in russo non era stato pubblicato.⁵

Il progetto, concepito nel 1929, potrà essere realizzato da Lo Gatto non prima del 1955.⁶ Un quarto di secolo di scarto non sarebbe così grave, se non fosse per una circostanza particolare: *Noi* è uno dei primi romanzi distopici del Novecento. Essendo stato scritto nel 1921-1922, anticipa le più famose opere di Huxley (*Brave New World*, 1932) e Orwell (*Nineteen Eighty-four*, 1948), e l'influenza diretta sui due scrittori successivi è provata, anche perché, essendo stato pubblicato subito in inglese, *Noi* era accessibile ai due scrittori. Tuttavia, nella percezione di un lettore italiano l'ordine di apparizione dei libri è inverso: *Il mondo nuovo* di Huxley esce nel 1933, *1984* di Orwell nel 1950. Zamjatin viene dopo, e pochi lettori si prenderanno la briga di investigare sulle sue vicissitudini editoriali. Il ritardo nella pubblicazione ha fatto sì che la sequenza temporale reale venisse distorta nella percezione dei lettori, confermando l'abituale primato dei paesi anglosassoni in ambito letterario.

In altri casi, un traduttore particolarmente ricco di idee valide non trova l'editore pronto ad accettarle. Nell'epistolario di Boris Jakovenko,⁷ filosofo, scrittore e anche traduttore, si trovano moltissimi progetti: Jakovenko suggeriva di tradurre *Vojna i mir* (Guerra e pace) all'editore Carabba di Lanciano, alcuni racconti inediti di Lev Tolstoj a La Nuova Italia, *Brat'ja Karamazovy* (I fratelli Karamazov) di Dostoevskij, *Bespridannica* (Senza dote) di Ostrovskij e *Gore ot uma* (Che disgrazia l'ingegno!) a Vallecchi, la traduzione già pronta di alcuni testi in prosa di Lermontov alle

⁵ E. LO GATTO, *I miei incontri con la Russia*, Mursia, Milano 1976, pp. 110-111.

⁶ E. ZAMJATIN, *Noi*, trad. it. di E. Lo Gatto, Ed. Minerva Italica, Bergamo-Milano 1955. L'edizione più nota è quella del 1963 per Feltrinelli, coll. "Universale economica".

⁷ Vedi D. RIZZI, *Lettere di Boris Jakovenko a Odoardo Campa*, in *Archivio russo-italiano*, a cura di D. RIZZI e A. ŠIŠKIN, Collana del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Università degli studi di Trento, Trento 1997.

edizioni di «La Voce». Jakovenko cercava di pubblicare anche alcuni classici russi del tutto trascurati, ad esempio Sergej Aksakov, un autore ottocentesco che in Italia non sarebbe stato pubblicato fino a 1946.

Ma la proposta più visionaria di Jakovenko non riguardava l'ambito russo, bensì quello ucraino. Si trattava di Vladimir Vinničenko (1880-1951), scrittore e politico ucraino, nato in una famiglia contadina e morto in esilio in Francia. Nei primi anni del Novecento Vinničenko era la voce più importante e moderna della letteratura ucraina contemporanea, e la sua attività di scrittore non si era fermata nemmeno in esilio. La fama di Vinničenko all'epoca era talmente diffusa da permettere nel 1922 una trasposizione cinematografica tedesca di un suo testo teatrale. Non sappiamo quale opera di Vinničenko avesse in mente il traduttore: avrebbero potuto essere racconti realistici sulla vita dei contadini, romanzi rivolti all'intelligenza ucraina o di utopia sociale, drammi, o libri di memorie. Resta il fatto che la proposta di Jakovenko non trovò accoglienza, e fino al giorno d'oggi nessun volume di Vinničenko è stato pubblicato in Italia.⁸

In altri casi, per individuare i libri interessanti da tradurre bastava seguire attentamente le novità uscite in francese o in tedesco. Così Piero Gobetti proponeva alle edizioni di «La Voce» la pubblicazione del libro di Boris Savinkov *To, čego ne bylo* (Quello che non c'era),⁹ edito in Russia nel 1914 e in Francia nel 1921. La testimonianza di prima mano di un terrorista non privo di talento letterario, realistica e piena di avventure, avrebbe potuto conquistare il pubblico quanto gli scritti del generale Krasnov. Ma il suggerimento di Gobetti non fu ascoltato e, nonostante le traduzioni in Germania (1929), in Francia e negli USA (1931), Savinkov non fu pubblicato in Italia. Per vedere uscire un suo libro l'Italia dovette aspettare il 1976, totalizzando cinquantacinque anni di ritardo. Non so quanto consolatorio possa suonare, ma per tornare in Russia le opere di Savinkov dovettero aspettare addirittura gli anni Novanta.

Alcuni autori russi venivano presentati sulle pagine di riviste letterarie, ma faticavano a trovare un editore. Ad esempio, da Giacomo Antonini, uno dei critici di «Solaria», arrivava il consiglio di pubblicare Aleksej Remizov:

⁸ Va specificato che sia Vinničenko che Jakovenko vissero in esilio in Cecoslovacchia, e questa vicinanza avrà sicuramente influito sulla proposta del traduttore.

⁹ L. BÉGHIN, *Da Gobetti a Ginzburg: diffusione e ricezione della cultura russa nella Torino del primo dopoguerra*, Istituto Storico Belga, Bruxelles 2007, pp. 145-146.

Vi è per ora un'unica traduzione italiana di Remizov, "Sorelle in Cristo" a cura di Renato Poggioli, ediz. "Slavia" Torino. Speriamo che il traduttore e l'editore vorranno aumentare la loro benemerenza pubblicando in seguito "Stratilatov", "La Quinta Piaga", "La Palude" ecc.¹⁰

Il parere del critico cadeva nel vuoto: i tempi non erano propizi per la prosa di Remizov, sperimentale e di difficile resa. Per vedere aggiungersi traduzioni nuove a questa prima edizione del 1930, bisognerà aspettare fino al 1981:¹¹ ancora una volta, cinquant'anni di ritardo.

Un altro esempio di segnalazione di una rivista autorevole che cade nel vuoto è la traduzione di *Pochoždenija fakira* (Le avventure di un fachiro) di Vsevolod Ivanov, uno dei *Serapionovy brat'ja*. Annunciata sulle pagine di «Pan» nel 1934, nella rubrica di notizie culturali russe,¹² è stata poi proposta alla Mondadori da un'agenzia letteraria russa e recensita positivamente da Giacomo Prampolini.¹³ La pubblicazione di questo libro voluminoso e «di notevole valore artistico, con un'atmosfera tutta sua, veramente avventuroso, e affascinante alla lettura»,¹⁴ non fu realizzata né all'epoca, né in seguito.

Nello stesso archivio della Mondadori troveremo tracce di un colpo mancato ancor più eclatante: veniva presa in esame l'edizione di *Zaščita Lužina* (La difesa di Lužin) di Nabokov, suggerita da Rinaldo Küfferle fra il 1930 e 1933. Il traduttore lodava il romanzo, in cui è «impeccabile lo stile, addirittura saturo d'immagini che colpiscono per la loro esattezza, sempre desto e teso d'interesse al dramma, in un crescendo di orchestra piena»,¹⁵ qualità che permettono di riconoscere nel giovane scrittore un maestro della prosa contemporanea. L'entusiasmo del recensore non fu sufficiente a far accogliere la proposta. Non è difficile immaginare quanto potrebbe essere diversa l'immagine della letteratura russa in Italia se si fosse conosciuto Nabokov fin dagli anni Trenta, e quanto possa essere stato grave per una casa editrice trascurare alle origini della carriera uno scrittore destinato a diventare uno dei maggiori prosatori del secolo. Na-

¹⁰ G. ANTONINI, *Appunti su Remizov*, «Solaria», a. IX, 4 (1934), p. 98, nota in calce alla recensione.

¹¹ A. REMIZOV, *Sorelle in Cristo*, trad. it. di R. Poggioli, Slavia, Torino 1930; ID., *Russia scompigliata*, trad. it. di I. Sibaldi, Bompiani, Milano 1981.

¹² *Letteratura russa*, «Pan», a. II, f. 2, v. 3, settembre-dicembre 1934, p. 320.

¹³ Cfr. *Non c'è tutto nei romanzi. Leggere romanzi stranieri in una casa editrice negli anni '30*, a cura di P. ALBONETTI, Fondazione Mondadori, Milano 1994, pp. 346-347.

¹⁴ *Ivi*, p. 349.

¹⁵ *Ivi*, p. 148.

bokov arriverà in Italia comunque, nel primo dopoguerra, grazie alla traduzione di *Kamera obskura* (Camera oscura) pubblicata nel 1947 da Mugolini. Anche Mondadori avrà la sua parte con la pubblicazione di *Lolita* nel 1959, seguita da una ventina di ristampe nei primi tre anni successivi alla prima pubblicazione. Invece *Zaščita Lužina*, col titolo accorciato in *La difesa*, uscirà nel 1968.¹⁶

Il 1968 e gli anni immediatamente successivi si rivelarono cruciali per molti progetti editoriali concepiti durante il Ventennio, che non poterono essere realizzati in precedenza a causa di controlli ideologici di vario genere. La pressione esercitata dall'ideologia dominante del Ventennio aveva abituato gli editori ad autocensurarsi, così, dopo una breve parentesi di libertà nell'immediato dopoguerra, si ricominciò a subire l'influsso di motivi esterni al puro campo editoriale.

Illustriamo la situazione sull'esempio di *Zavist'* (Invidia), un romanzo di Jurij Oleša, scrittore sovietico, messo a tacere negli anni Trenta e Quaranta. Le sue opere non contenevano alcun messaggio dissidente, ma erano profondamente estranee al modello dominante del realismo socialista. Einaudi aveva previsto di pubblicare *Invidia* nel 1941.¹⁷ La traduzione fu affidata a Dante Di Sarra, ma non si arrivò alla pubblicazione. In tempi di guerra la cancellazione di un progetto già avviato non destava alcuna sorpresa, ma quando il progetto fu ripreso nel 1950, la situazione nel paese era cambiata di nuovo, escludendone ancora la pubblicazione. Ne troviamo la motivazione esplicita in una lettera scritta nel 1950 a Cesare Pavese da Carlo Muscetta, redattore della Einaudi:

[Di Sarra] vorrebbe tradurre per noi Olešcia, i racconti di Ciapek e il romanzo *Gente di chiesa* di Ljeskov. Io penso che di queste tre proposte si possa prendere in considerazione la terza, che non imbarca in discussioni di carattere ideologico o di opportunità politica contingente.¹⁸

Pavese concorda con il suggerimento, aggiungendo che questa traduzione, sottoposta al suo vaglio negli anni precedenti, era "illeggibile". È difficile dire se lo fosse davvero, o se Pavese avesse scambiato l'effettiva complessità dello stile di Oleša con mancanze del traduttore.

¹⁶ V. NABOKOV, *La difesa*, trad. it. di B. Oddera, Mondadori, Milano 1968. Il romanzo fu scritto in russo, ma tradotto in italiano dall'inglese.

¹⁷ Cfr. L. GINZBURG, *Lettere dal confino, 1940-1943*, a cura di L. Mangoni, Einaudi, Torino 2004, p. 55, nota 1.

¹⁸ C. PAVESE, *Officina Einaudi. Lettere editoriali 1940-1950*, Einaudi, Torino 2008, p. 398.

Fatto sta che la traduzione rifiutata da Einaudi uscì comunque nel 1952 presso l'editore Casini.¹⁹ Per vederla tornare alla casa torinese bisognerà aspettare il 1969, quando, dopo vent'anni, si pubblicava *Invidia* in una traduzione nuova.²⁰

Un'altra traduzione logattiana rimasta nel cassetto è *Un vicolo di Mosca* di Michail Osorgin, giornalista e scrittore molto legato all'Italia. Il suo romanzo *Sivceŭ vražek*,²¹ dedicato ai destini dell'intelligenza russa durante la rivoluzione, poteva senz'altro trovare una sua collocazione nel panorama letterario italiano dell'epoca, visto che l'autore era stato esiliato dal governo sovietico nel 1922, insieme ad altri intellettuali. La traduzione era già pronta nel 1933, e il romanzo figurava fra i titoli annunciati nella collana "Scrittori da tutto il mondo" della editrice Modernissima. Non sappiamo per quale motivo il progetto non ebbe seguito. La mancata pubblicazione può essere attribuita alle circostanze storiche o alle limitate capacità imprenditoriali dell'editore, ma è plausibile anche la spiegazione che ne dà Lo Gatto il quale, introducendo il libro, sottolinea che esso, pur destando la curiosità dei lettori stranieri all'epoca della prima pubblicazione nel 1928, e pur essendo tradotto in molte lingue europee,²² era stato sorpassato da altre opere e messo da parte, perché il momento politico non era propizio:

Per quanto riguarda gli stranieri, nell'eccitare o soddisfare curiosità e interesse erano subentrate le opere russo-sovietiche degli "anni venti" e a *Un vicolo di Mosca* [...] rimase in loro confronto solo il privilegio di essere stato composto con una prospettiva di assoluta libertà quale esse, almeno quelle che avevano potuto vedere la luce nella Russia sovietica, non avevano avuto. Soltanto più tardi, superata la fase del regime staliniano, è stato possibile rendersene conto. E non è fuori luogo che proprio nell'attuale periodo di rievocazione degli anni Venti, un *Vicolo di Mosca* sia presentato ai lettori ita-

¹⁹ Ju. OLEŠA, *L'invidia*, trad. it. di D. Di Sarra, Casini, Roma 1952.

²⁰ Ju. OLEŠA, *Invidia, I tre grassoni*, trad. it. di G. Dacosta e C. Coisson, intr. di V. Strada, Einaudi, Torino 1969.

²¹ Cfr. E. LO GATTO, *I miei incontri con la Russia*, cit., p. 61.

²² Vedi lettera di M. Osorghin a G. Dàuli nella del 11 dicembre 1933: «Se le recensioni potessero giovare a smuovere gli editori, Le ne potrei mandare in tutte lingue (ne ho raccolte più di 200 senza contare quelle russe). Il romanzo è tradotto in quasi tutte le lingue europee, ha ottenuto in America il premio del "Book of the Month club" di New York e vi è stato diffuso in parecchie decine di migliaia di copie. In Francia comincerà prossimamente a pubblicarsi nella "Revue de France" in una nuova traduzione», Fondo Epistolario Gian Dàuli, Biblioteca Bertoliana di Vicenza.

liani come opera strettamente legata, almeno come atmosfera, a *L'armata a cavallo* di Babel', a *La guardia bianca* di Bulgakov e altre opere in cui la rivoluzione, sia pure da diversi punti di vista artistici, si rifletté con significato e valore storico.²³

Bisognerà aspettare quarant'anni, arrivando – di nuovo – al 1968, perché il progetto attiri l'attenzione degli editori. In quell'anno rinasceva, come scrive Lo Gatto, «l'interesse per quel che fu lo svolgimento della rivoluzione bolscevica, vista da scrittori che ancora non potevano essere detti sovietici, ma erano prima di tutto russi».²⁴ Nel 1968 gli editori non solo se n'erano ricordati, ma c'era stata persino una corsa a chi l'avrebbe pubblicato per primo, come testimonia Lo Gatto nelle sue memorie: «La stessa sorte [di essere accantonato] subì la traduzione del romanzo di Osorgin, fino a quando, non so per quale caso, se la contesero, perfino con telegrammi, due editori, De Donato e Bompiani che la pubblicò».²⁵

Ma non bisogna pensare che gli anni del Ventennio equivalgano al semplice divieto di libri provenienti dall'Unione Sovietica, anzi: la censura italiana era permeabile, l'editoria spesso sfuggiva al controllo del regime, trovando un'angolatura ideologica e rendendo accettabile una certa opera, che poi poteva prestarsi alla lettura in una chiave di segno opposto. Nel contempo, un libro fuori da ogni coinvolgimento politico poteva rimanere disatteso, come dimostrano i seguenti due esempi.

Difficilmente in uno Stato totalitario può apparire, in piena guerra, un romanzo che celebra lo spirito e la bellezza di un gruppo sociale collocato nel paese nemico. In Italia è successo con l'epopea di Michail Šolochov *Tichij Don* (Il placido Don), scritta fra il 1926-1928 e pubblicata in Russia nel 1927-1930. La traduzione francese era stata approntata immediatamente e, nonostante l'imponente mole del romanzo, usciva nel 1930, seguita nel 1934 dalla seconda parte *Podnjataja celina* (Terre dissodate).²⁶ Nell'Italia dei primi anni Trenta si parla di Šolochov, si pubblica un suo racconto,²⁷ l'epopea cosacca attira l'attenzione dei critici²⁸ e alcuni

²³ E. LO GATTO, *Introduzione*, in M. OSORGIN, *Un vicolo di Mosca*, trad. it. di E. Lo Gatto, Bompiani, Milano 1968, p. 12.

²⁴ *Ivi*, p. 5.

²⁵ E. LO GATTO, *I miei incontri con la Russia*, cit., p. 22.

²⁶ M. ŠOLOCHOV, *Sur le Don paisible*, trad. fr. di V. Soukhomline e S. Campaux, Payot, Paris 1930; ID., *Terres défrichées*, trad. fr. di D. Ergaz, Gallimard, Paris 1933.

²⁷ M. ŠOLOCHOV, *Il padre*, trad. it. di A. Miclavio, «L'Italia letteraria», a. VII, 37 (15 settembre 1935), pp. 3-4.

editori (Corbaccio, Mondadori) cercano di prendere informazioni in merito alla possibile pubblicazione e ai diritti. In questa opera, scrive Prampolini nel giugno del 1934, «sono manifeste le convinzioni comuniste dell'autore, però non si giunge alla propaganda, – anzi, partigiano dei bolscevichi, Sciolokof non infierisce contro gli avversari». ²⁹ L'opera è considerata idonea per la stampa, visto che per evitare la censura si può «attenuare e sopprimere», e le note politiche sono compensate dal fatto che

frammenti di canzoni cosacche, vecchie leggende, usanze e superstizioni costituiscono quello che potrebbe dirsi l'aspetto folcloristico dell'opera, non privo di interesse per il lettore straniero e attendibile perché obiettivo: i personaggi non sono affatto idealizzati. ³⁰

Ma nulla di concreto viene fatto per pubblicare Šolochov, fino alla data meno probabile, il 1941, quando non una, bensì due edizioni di *Tichij Don* escono quasi in contemporanea: per Garzanti tradotto da Natalia Bavastro e per Bompiani tradotto da Ettore Fabietti e Maria Rakowska. ³¹ Anche Einaudi si era interessato a *Tichij Don*, ma le due pubblicazioni dei concorrenti stroncavano il progetto sul nascere.

Il romanzo incontrò un grande interesse del pubblico e diventò «uno dei libri più letti d'annata», ³² nonostante fosse stato di fatto pesantemente rimaneggiato e accorciato. Era comunque una fonte di notizie su un paese dove tanti giovani italiani sarebbero andati in guerra. Il vivo interesse del pubblico è testimoniato da numerosissime ristampe: ne escono quattro nel 1941 sia per Garzanti che per Bompiani, in una sorta di gara vinta successivamente da Bompiani. Garzanti nel 1942 ne pubblica solo una ristampa, mentre Bompiani continua a riproporre l'epopea sistematicamente arrivando nel 1945 alla 10^o edizione della prima parte, in tal modo facendo entrare il romanzo di Šolochov – unico scrittore sovietico – sesto nella lista dei libri russi più popolari del Ventennio, ³³ alla pari con *Risurrezione* di Tolstoj.

²⁸ Cfr. L. MARANINI, *Contributo a un'epica moderna. A proposito di "Terres défrichées" di M. Solochov*, «Il convegno», a. XVI, n. 4-6, 25 agosto 1935, pp. 128-153.

²⁹ *Non c'è tutto nei romanzi*, cit., p. 303.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ M. ŠOLOCHOV, *Il placido Don*, trad. it. di N. Bavastro, I, Garzanti, Milano 1941; ID., *Il placido Don*, trad. it. di M. Rakowska Karklina e E. Fabietti, Bompiani, Milano 1941.

³² G. MESSINA, *Le traduzioni dal russo nel 1920-1943*, «Belfagor», 4 (1949), p. 703.

³³ Vedi Allegato II, Tabella 5 in M. SORINA, *La Russia nello specchio dell'editoria italiana*, cit.

Un caso fortunato in tempi insospettabili: negli stessi anni si assiste all'insuccesso di un'opera dovuto non tanto al contenuto, alla provenienza o alla reputazione dell'autore, quanto alla complessità del testo e alla sua ambigua collocazione di genere. Si tratta di *Dnevnik pisatelja* (Diario di uno scrittore) di F. Dostoevskij, opera complessa e atipica, alla quale Lo Gatto si era interessato già nel 1921, quando *Il giornale di uno scrittore* avrebbe dovuto uscire per l'editore Ricciardi. Nel 1925 la traduzione del *Diario* si dava ancora "di prossima pubblicazione" in tre volumi per un totale di 1500 pagine presso l'Istituto per l'Europa Orientale.³⁴ Scrive Lo Gatto nelle sue memorie:

Sul *Diario di uno scrittore* lavorai più anni, ma non riuscii a collocarne, nei "Saggi" dell'editore Einaudi di Torino, che la sola prima annata (quella del 1863, la meno importante) e dovettero passare molti anni ancora prima che la traduzione completa fosse coraggiosamente pubblicata dall'editore Sansoni di Firenze.³⁵

Per trovare questo coraggio bisognava aspettare soltanto una quarantina d'anni, arrivando al 1963; l'ultima riedizione della stessa traduzione uscirà nel 2007.³⁶

Tornando agli anni Sessanta, vedremo che saranno pubblicati non solo i progetti tirati fuori dal cassetto, ma anche i volumi tranquillamente pubblicati durante il Ventennio e poi caduti nel dimenticatoio: diventano di nuovo attuali in questo particolare periodo storico, trovando una propria collocazione oppure assumendo connotazioni nuove.

Nel 1930 l'Anonima Romana Editoriale avviava una collana che prometteva bene, ma non ebbe lo sviluppo che avrebbe potuto avere in un altro clima politico: "La rivoluzione russa nei suoi scrittori", a cura di Ettore Lo Gatto, che si apriva con *La guardia bianca* di M. Bulgakov.³⁷ Il volume usciva in un clima che avrebbe consegnato all'oblio il capolavoro di Bulgakov per quasi quarant'anni. Infatti, bisognerà aspettare il 1967 per vedere questa traduzione tornare per i tipi di Einaudi ed essere riproposta regolarmente fino al 1989. Un'altra opera di Bulgakov subì un destino

³⁴ Cfr. l'insero pubblicitario *Scritti e traduzioni di Ettore Lo Gatto*, apparso su «Russia», a. IV, 3-4.

³⁵ E. LO GATTO, *I miei incontri con la Russia*, cit., p. 22.

³⁶ F. DOSTOEVSKIJ, *Diario di uno scrittore*, trad. it. di E. Lo Gatto, Bompiani, Milano 2007.

³⁷ M. BULGAKOV, *La guardia bianca*, trad. it. e pref. di E. Lo Gatto, Anonima Romana Editoriale, Roma 1930.

simile: *Le uova fatali* era uscito nel 1931³⁸ e fu totalmente dimenticato fino al 1967, quando arrivò una nuova traduzione.³⁹

Questi due esempi ci dimostrano che i tempi editoriali italiani potevano essere anche insolitamente rapidi nel seguire le novità letterarie, mettendo in evidenza qualche volta nomi emergenti, spesso poi caduti in oblio in patria. Il caso più interessante di questo anticipo è l'inclusione in un'antologia di poesia russa curata da Raissa Olkienickaja Naldi nel 1924 delle poesie di Maria Škapskaja (1891-1952),⁴⁰ una delle voci più originali della sua generazione, all'epoca considerata al livello di Achmatova e Cvetaeva. Škapskaja incentrava la propria opera sulla fisicità dell'esistenza femminile, sviscerando alcuni temi considerati all'epoca tabù, interpretandoli in chiave mistica e sviluppando tecniche poetiche originali. Apprezzata da Gor'kij, in seguito ad una campagna denigratoria dalla metà degli anni Venti è scomparsa dalla scena letteraria. Il suo ritorno in Russia è avvenuto solo nei primi anni Novanta e la sua figura rimane poco nota ancora oggi. Grazie alla sensibilità di Olkienickaja Naldi e alla sua profonda conoscenza del mondo artistico russo gli italiani potevano godere delle voci più fresche e più originali della poesia russa contemporanea.

A volte le pubblicazioni in russo e in italiano escono in contemporanea: questo avviene spesso se lo scrittore frequenta l'Italia personalmente o vi risiede, come nel caso di Maksim Gor'kij. La collaborazione fra l'editore Treves e il traduttore Erme Cadei assicurava che *L'affare degli Artamonov*, scritto nel 1925, venisse pubblicato nel 1926 e il ciclo *Racconti del 1922-1924* uscisse nello stesso anno 1925 sia in Russia che in Italia. La raccolta *La vita azzurra* usciva in Italia addirittura prima che in Russia, tradotta dal manoscritto da Ettore Lo Gatto per l'editore Stock, e questo non è l'unico caso in cui la pubblicazione italiana precede, o addirittura sostituisce quella russa.

Il caso più celebre è la pubblicazione di *Doktor Živago* di Boris Pasternak, apparso in prima mondiale in traduzione italiana.⁴¹ C'era stato un antecedente meno noto: il volume di Dmitrij Merežkovskij su Dante, commissionato al poeta russo da Mussolini in persona, esce in traduzione italiana presso Zanichelli nel 1938,⁴² suscitando un'ampia eco sulle ri-

³⁸ M. BULGAKOV, *Le uova fatali*, trad. it. di U. Barbaro e L. Uspenskaja, Carabba, Lanciano 1931.

³⁹ M. BULGAKOV, *Uova fatali e altri racconti*, trad. it. di M. Olsuf'jeva, De Donato, Bari 1967.

⁴⁰ Cfr. *Antologia di poeti russi del Ventesimo secolo*, trad. it. e cura di R. OLKIENICKAJA NALDI, Treves, Milano 1924

⁴¹ B. PASTERNAK, *Il dottor Živago*, trad. it. di P. Zveteremich, Feltrinelli, Milano 1957.

⁴² D. MEREŽKOVSKIJ, *Dante*, trad. it. di R. Küffler, Hoepli, Milano 1938.

viste letterarie. L'originale russo esce a Bruxelles nel 1939, mentre in Russia questo volume verrà pubblicato solo nel 1997, con una tiratura di 1000 copie pubblicate a Tomsk: 59 anni di ritardo!

Si pubblicavano in Italia anche alcuni libri che non sono mai arrivati in Russia, per lo più opere di emigrati formati come scrittori già in esilio, ad esempio *L'altro amore* di Vasilij Janovskij,⁴³ *Il messo. Lettere dal Pomperag* di Georgij Grebensčikov,⁴⁴ *Il grande Wang* di Nikolaj Bajkov,⁴⁵ e alcune altre opere meno importanti, a volte recuperate in Russia con l'ondata dei primi anni Novanta, a volte totalmente sfuggite all'attenzione degli editori.

Così alcuni libri continuano a vivere sospesi in una sorta di luogo "fuori del tempo", conservati nelle biblioteche italiane ma assenti da quelle russe. L'editoria italiana del Novecento si muove a scatti, mostrandosi a volte veloce e coraggiosa, altre volte diffidente nei confronti delle novità. Le irregolarità dell'editoria dilatano i tempi di arrivo delle opere tradotte, distorcendo il quadro generale di un universo letterario altro, la cui integrità è spezzata dall'arrivo spasmodico delle opere strappate dal contesto originario, ora in anticipo sui tempi, ora in forte ritardo rispetto all'epoca in cui furono concepite.

Queste distorsioni si potevano comprendere in Unione Sovietica, in un paese dove gli scambi culturali erano gestiti dallo Stato; risultano oggi meno comprensibili in un paese e in un regime politico ufficialmente privo di limitazioni di carattere ideologico.

⁴³ V. JANOVSKIJ, *L'altro amore*, trad. it. di R. Küfferle, Bompiani, Milano 1937.

⁴⁴ G. GREBENSČIKOV, *Il messo. Lettere dal Pomperag*, trad. it. di N. Kessler e I. Kessler, pref. di E. Lo Gatto, Jorio, Milano 1935.

⁴⁵ N. BAJKOV, *Il grande Wang*, trad. it. di R. Radex, Garzanti, Milano 1940.

PIETRO TOSCO

L'ISTANTE E L'ETERNO:
IL TEMPO IN *VITA E DESTINO* DI V. GROSSMAN

Affrontare la dimensione temporale in un romanzo come *Žizn' i sud'ba* (Vita e destino) è un'operazione affascinante e certo carica di possibilità di analisi. L'epopea di Grossman offrirebbe grandi spunti per una trattazione analitica del tema del tempo. Il romanzo, infatti, si impone per una grande polifonia di voci e situazioni che a prima vista sembrano indipendenti tra loro, ma che, nel corso della narrazione, sviluppano “parti” armoniche che s'incastano l'una nell'altra, in una struttura eccezionale per maestosità e allo stesso tempo magnifica per compiutezza. Di questa “grande architettura” il tempo è certamente protagonista e gioca un ruolo fondamentale nella realizzazione della vastità della composizione. Ne nascono livelli diversi incastonati l'uno nell'altro: il tempo storico del narratore onnisciente che si alterna al presente narrativo dei dialoghi, i tempi della Storia che si sciolgono nei tempi della narrazione, le frequenti analessi che scavano nel fluire del racconto dandogli profondità e spessore, le coincidenze temporali sviluppate su diversi piani narrativi che allargano l'orizzonte visivo e l'ampiezza dei punti di vista, ecc. E ancora la ricchezza che scaturisce dalla soggettività della percezione del tempo, diversa in ogni personaggio e circostanza, ma insieme collettiva nel determinarsi delle situazioni: si pensi al differente “sentire” del tempo in battaglia, nel convoglio dei deportati verso il lager, nella spietata *routine* del campo di concentramento o nel *byt* della vita cittadina.

Ma in questa sede, cercando di sviluppare il suggerimento del tema proposto – *Immagini di tempo* – vorrei tentare di individuare delle immagini che esprimano la concezione che ha del tempo Vasilij Grossman: le immagini, cioè, attraverso le quali Grossman si appropria delle categorie temporali e le incarna nel suo atto letterario. Come infatti dichiara Bachtin introducendo il concetto di *cronotopo* nelle scienze letterarie, esiste

un vero e proprio processo attraverso il quale la letteratura si “impadronisce” (*osvoit'*) artisticamente «del tempo e dello spazio storici reali e dell'uomo storico reale che in essi si manifesta».¹ Il cronotopo bachtiniano, apertamente modellato sulla teoria della relatività di Einstein, è l'inscindibile unione del tempo-spazio così come viene artisticamente assimilato dalla letteratura, in cui il tempo è il principio guida. Per Bachtin esso riguarda «la forma e il contenuto della letteratura»,² cioè manifesta caratteristiche essenziali alla natura di un'opera letteraria, presupponendo una nozione di tempo che, lungi dall'essere definibile in una aprioristica oggettività, è inesorabilmente legata al sistema di riferimento, al punto di osservazione. Le domande che sostengono questa mia analisi sono quindi essenzialmente due: innanzitutto, come Grossman percepisce il tempo, o – per rimanere nel campo imagologico – con quali immagini egli lo concepisce? E, in secondo luogo, come questa “concezione” si incarna in *Vita e destino*? L'approccio sintetico, dunque, vorrà far emergere la specificità della posizione grossmaniana e dell'idea di tempo che emerge dal suo romanzo.

I.

Guardando alla produzione letteraria dell'ultima parte della sua vita, quella dopo la Seconda guerra mondiale e in particolare quella degli ultimi dieci anni legati ai sempre più difficili rapporti con il regime,³ il “pro-

¹ M. BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in ID., *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 2001, pp. 231-405, qui p. 231.

² *Ibidem*.

³ Vasilij Grossman nasce nel 1905 a Berdičev, in Ucraina. Si trasferisce a Mosca per frequentare l'Università (1923) e si laurea presso la Facoltà di Fisica e Matematica nel 1929. Esordisce nella letteratura all'inizio degli anni Trenta, grazie anche agli apprezzamenti di Maksim Gor'kij, e diventa membro dell'Unione degli Scrittori nel 1937. La sua ampia popolarità ha inizio negli anni della guerra, quando scrive numerosi e celebri articoli dal fronte in qualità di corrispondente del giornale dell'esercito «Krasnaja Zvezda». È qui, ancora impegnato al fronte, che concepisce il grande progetto che lo impegnerà fino agli ultimi anni, quello di scrivere un'epopea sulla battaglia di Stalingrado, seguendo il modello classico del romanzo russo del XIX secolo. La prima parte verrà pubblicata, dopo un accurato lavoro di revisione con gli istituti della censura, nel 1952 su «Novyj mir» con il titolo *Za pravoe delo* (Per una giusta causa); la seconda parte, *Zizn' i sud'ba*, terminata nel 1960, verrà requisita l'anno seguente dal KGB e rimane inedita alla morte dello scrittore (Mosca, 1964). Sarà pubblicata per la prima volta a Losanna nel 1980 e in Russia nel 1988. Oltre ad una serie di racconti scritti e pubblicati durante la stesura dell'epopea, altre opere compariranno postume, come la *povest' Vse tečët...* (Tutto scorre...), pubblicata a

blema del tempo” diviene una questione sempre più manifesta in Grossman. Le immagini che troviamo sono tutte collegate ad un medesimo universo rappresentativo: il tempo è una entità ineluttabile, detentrici di una forza potente e maligna che ha il potere oscuro di livellare, quasi cancellare, tutto ciò che trova. Indice di questo è il titolo della sua famosa *povest', Vse tečët...* (Tutto scorre...), scritta in contemporanea alla stesura di *Vita e destino* nel 1955 e poi rielaborata dopo la confisca del romanzo, in cui egli fa suo il motto eracliteo del divenire che pone a fondamento dell'essere il moto incessante del tempo che fluisce nello spazio. Il “tutto scorre” di Grossman ha qui un'immagine precisa – cronotopica – quella dei convogli che trasferiscono i detenuti nella Siberia del GULag in una dimensione temporale e spaziale votata all'oblio che tutto cancella: «Да, все течет, все изменяется, нельзя дважды вступить в один и тот же эшелон».⁴ Altri racconti hanno la stessa nota dominante, come *Na večnom pokoe* (L'eterno riposo, 1957-1960),⁵ tutto costruito sull'immagine del cimitero, e *Žilica* (L'inquilina, 1960).⁶ Quest'ultimo è particolarmente significativo sebbene brevissimo. Il tema è la riabilitazione, un assurdo del burocratismo sovietico che rivela la sua spietata crudeltà proprio sul piano temporale: essa riguardava gli ex-detenuti dell'epoca staliniana che, dopo aver ormai scontato la pena, nell'epoca successiva, cambiato il corso politico, venivano riconosciuti innocenti. Nel presente del racconto un'anziana vedova muore in un appartamento che le è appena stato assegnato dallo Stato in seguito alla sua riabilitazione. La sua morte viene presto dimenticata dai vicini, che nulla hanno potuto sapere di lei a parte qualche frammentaria notizia scambiata in fugaci battute. Poco dopo, nell'appartamento già abitato da un nuovo inquilino, viene recapitato il certificato di riabilitazione *post-mortem* del marito della donna: ma esso è consegnato all'oblio dall'incolpevole indifferenza dei vicini. Qui

Francoforte nel 1970 e in Russia nel 1989, e il diario del viaggio in Armenia *Dobro vam!* (Pace a voi!), pubblicato su «Znamja» nel 1988.

⁴ V. GROSSMAN, *Vse tečët*, in ID., *V gorode Berdčeve. Izbrannoe*, U-Faktorija, Ekaterinburg 2005, pp. 381-543, qui p. 456; «Sì, tutto scorre, tutto muta, non si può salire due volte sullo stesso convoglio», *Tutto scorre...*, trad. it. di G. Venturi, Adelphi, Milano 1987, p. 107*. Qui e altrove l'asterisco indica che la traduzione italiana è stata parzialmente modificata nel senso di una maggiore letterarietà.

⁵ V. GROSSMAN, *Na večnom pokoe*, in ID., *V gorode Berdčeve. Izbrannoe*, cit., pp. 177-194; *L'eterno riposo*, in ID., *L'eterno riposo e altri racconti*, trad. it. a cura di L. Avirović, Hefti Edizioni, Milano 1995, pp. 19-40.

⁶ V. GROSSMAN, *Žilica*, in ID., *V gorode Berdčeve. Izbrannoe*, cit., pp. 195-197; *L'inquilina*, in ID., *Fosforo*, trad. it. di M. Culetto, il melangolo, Genova 1991, pp. 49-55; il racconto è stato anche ritradotto in V. GROSSMAN, *L'eterno riposo e altri racconti*, cit., pp. 85-87.

il potere livellatore del tempo viene enfatizzato dalla costruzione del racconto basato sulla doppia sovrapposizione dei piani temporali, in un'immagine del tempo che in un certo senso riesce a cancellare due volte l'esistenza della persona.

Ma l'immagine indiscutibilmente più espressiva di questo aspetto del tempo la troviamo in una pagina di *Dobro vam!* (Pace a voi!, 1962-1963),⁷ ultima opera di Grossman, considerata il suo testamento letterario, in cui l'autore descrive le montagne di tufo che si innalzano massicce sull'altopiano armeno. Nella sua immaginazione esse, vive in origine, hanno combattuto una colossale lotta contro il tempo che, dopo una feroce battaglia, ne è uscito vincitore sradicando da esse la vita e costringendole all'eterna immobilità:

[...] когда глядишь на эти черные и зеленые камни, понимаешь, кто был каменотесом, заготовлявшим их. Время! Этот камень необычайно древний, и кажется, что он почернел и позеленел от старости. Могучее тело базальта было раздроблено ударами тысячелетий. Горы рассыпались, время оказалось сильнее базальтовых массивов. И вот уже кажется, это не вселенские каменоломни, это поле битвы между огромной каменной горой и громадой времени. Два чудовища сразились на этих полях, и время победило – горы умерли, пали так же, как пали в битве со временем комары, мотыльки, люди, одуванчики, дубы и березы. Мертвые, побежденные временем горы лежат, обращенные в прах, их скелеты рассыпались, их черные и зеленые кости валяются на поле проигранной битвы. Время торжествует, оно непобедимо.⁸

⁷ V. GROSSMAN, *Dobro vam!*, in ID., *V gorode Berdžičeve. Izbrannoe*, cit., pp. 562-664.

⁸ *Ivi*, pp. 616-617; «[...] quando guardi queste pietre nere e verdastre, capisci che c'è stato uno scalpellino che le ha lavorate. Il tempo! Questa pietra è straordinariamente antica e sembra che sia diventata nera e verdastrea per la vecchiaia. Il possente corpo del basalto è stato frantumato dai colpi dei millenni. Le montagne si sono sbriciolate, il tempo si è rivelato più forte dei massicci di basalto. Ed ecco, ormai sembra che queste non siano planetarie cave di pietra, questo è il campo della battaglia tra l'enorme montagna di pietra e la mole del tempo. Due mostri si sono affrontati in questi campi, e il tempo ha vinto – le montagne sono morte, sono cadute, così come sono cadute nella battaglia con il tempo zanzare, farfalle, uomini, soffioni, querce e betulle. Morte, vinte dal tempo, le montagne giacciono, ridotte in polvere, i loro scheletri si sono sbriciolati, le loro ossa nere e verdastre si trascinano sul terreno di questa battaglia perduta. Il tempo trionfa, è invincibile».

L'immagine è eloquente e riassuntiva delle altre: il tempo è un qualcosa di robusto, indomito, che fluisce continuamente in un processo inesorabile e lineare, con una forza potente, ineluttabile e imbattibile.

Osservando nell'insieme i vari esempi fin qui riportati, risulta evidente come il sistema di riferimento della concezione grossmaniana di tempo sia sempre il medesimo: la vita. Grossman, cioè, percepisce il tempo in un rapporto inscindibile con la vita e lo osserva sempre dal suo punto di vista. Di essa è un termine necessario: non ci sarebbe la vita se non ci fosse il tempo nel cui seno essa trascorre e, viceversa, non potremmo conoscere il tempo se non ci fosse la vita, perché è essa a farcelo "sentire". D'altro canto, e anzi contemporaneamente, della vita il tempo è anche un termine oppositivo: in un certo senso, volendo personificare la vita, il tempo ne diviene il vero antagonista, l'entità che più di ogni altra ha il potere di annullarla. Questa osservazione è basilare, perché il tema proprio di Grossman, preminente in questa ultima fase della sua produzione letteraria e in particolare in *Vita e destino*, è appunto la vita nella sua opposizione ad ogni forma di potere: «Все живое – неповторимо. Немыслимо тождество двух людей, двух кустов шиповника... Жизнь гложет там, где насилие стремится стереть ее своеобразие и особенности»,⁹ come recita la frase, spesso citata, che appare nelle primissime pagine del romanzo.

Se vogliamo ancora seguire Bachtin e il suo *cronotopo* nel quale ha luogo «la fusione dei connotati spaziali e temporali in un tutto dotato di senso e concretezza», per cui «il tempo si fa denso e compatto e diventa artisticamente visibile»,¹⁰ è possibile individuare in questa inscindibilità del tempo con la vita il cronotopo di *Vita e destino*. In questo senso, non posso fare a meno di legare queste riflessioni ad altri miei studi su *Vita e destino* che si sono soffermati sulle immagini della natura:¹¹ Grossman ha una visione vitalistica della natura, poichè essa ha la capacità di esprimere quella forza connaturale alla vita stessa che si oppone a qualsiasi riduzione meccanicistica. Tale forza è evidente in tutto il cosmo, ma acquista la

⁹ V. GROSSMAN, *Žizn' i sud'ba*, AST, Moskva 2008, p. 29; «Tutto ciò che è vivo è irripetibile. Due persone, due arbusti di rosa canina, non possono essere uguali, è impensabile... E dove la violenza cerca di cancellare varietà e differenze, la vita si spegne», *Vita e destino*, Adelphi, Milano 2008, pp. 3-4*. Tutte le citazioni del romanzo sono tratte da queste due edizioni; in seguito si indicheranno direttamente nel testo, tra parentesi, i numeri di pagina.

¹⁰ M. BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, cit., pp. 231-232.

¹¹ Cfr. P. TOSCO, *Il mondo naturale e il "mondo dell'anima umana": la natura in Vita e destino*, in *L'umano nell'uomo. Vasilij Grossman tra ideologie e domande eterne*, a cura di P. TOSCO, Rubbettino, Soveria Mannelli 2010 (in corso di stampa).

sua coscienza solo nell'uomo, in quell'espressione suprema che è la sua libertà. Così il tempo, come è evidente dall'immagine della lotta con le montagne, non è che l'acuta manifestazione dell'inesorabile processo dinamico per cui tutto fluisce in una continua metamorfosi rilevando con forza sempre maggiore l'incessante anelito alla vita che è insito in ogni cosa, di cui l'uomo è l'espressione suprema. Il tempo sottolinea questa forza vitale in un duplice aspetto: da una parte ne esprime l'irriducibilità, perché mai si esaurisce nel suo fluire, dall'altra, avendo il potere di cancellarla, la evidenzia per contrasto. Di questo paradosso misterioso si nutre tutto il romanzo.

II.

Vediamo ora come tale concezione prende corpo nel romanzo.

Vita e destino è un romanzo-epopea storico, perciò il primo aspetto evidente della dimensione temporale è la Storia. In esso convivono il tempo e lo spazio storici reali insieme alle azioni di personaggi storici realmente esistiti e di altri, figli della mente dell'autore. Il riferimento palese di Grossman è *Guerra e pace* di Lev Tolstoj. Tale riferimento è molto importante perché l'esempio di Tolstoj, come ha sottolineato Michel Aucouturier, è emblematico: egli aveva «trasformato il romanzo in un qualcosa di più di un semplice racconto: uno strumento di conoscenza storica che mette in luce le risorse e i meccanismi di un episodio decisivo nella storia di una nazione». ¹² La battaglia di Stalingrado, come la battaglia della Mosca contro Napoleone, ha un valore simbolico, perché rappresenta il punto emergente di qualcosa che è ben più vasto. Un'operazione precisa sul piano temporale: l'individuazione di un segmento nella linea continua della Storia che sia emblematico di un segmento più grande, se non della linea tutta. Il tempo storico quindi da "esterno" diviene "interno", perché in esso l'oggettività storica si soggettivizza, cioè deve il suo statuto ad una significatività percepita come tale dalla coscienza dell'autore. Sotto l'egida dell'*auctoritas* tolstojana, Grossman opera sul tempo della Storia, se ne appropria, nell'ambizione di immortalare la storia della Russia in un momento cruciale – la Grande guerra patriottica contro il nazismo – attraverso una fase particolare del conflitto – la battaglia di Stalingrado –

¹² M. AUCOUTURIER, *Vasilij Grossman e Lev Tolstoj: il romanzo e la filosofia della storia*, in *Il romanzo della libertà. Vasilij Grossman tra i classici del XX secolo*, a cura di G. MADDALENA e P. TOSCO, Rubbettino, Soveria Mannelli 2007, pp. 147-163, qui p. 148.

coogliendolo «a livello del concreto e del quotidiano attraverso gli uomini di carne e ossa che l'avevano vissuto e la società alla quale essi appartenevano»: un gesto «da storico nel senso più elevato del termine, cioè non solo di cronista che si applica a ricostruire i fatti, ma anche di filosofo impegnato a comprenderli». ¹³ *Stalingrado* – che tra l'altro è il primo titolo che Grossman aveva pensato per la sua opera – non è solo un toponimo, ma è soprattutto un “crononimo”:

Каждая эпоха имеет свой мировой город – он ее душа, ее воля. Вторая всемирная война была эпохой человечества, и на некоторое время ее мировым городом стал Сталинград. Он стал мыслью и страстью человеческого рода (782).¹⁴

Stalingrado è dunque un cronotopo dominato dalla dimensione temporale più che da quella spaziale e, come tale, è la prima evidente immagine di tempo di *Vita e destino*. Un'immagine che, se è rafforzata dal paragone tolstoiano, acquista il suo peso specifico proprio là dove si distingue dal modello. La battaglia di Stalingrado, infatti, coincide in Grossman non solo con un'esperienza diretta vissuta in prima persona¹⁵ – egli aveva vissuto la battaglia come corrispondente di guerra per il giornale dell'Armata Rossa «Krasnaja Zvezda»¹⁶ – ma anche con un momento,

¹³ *Ivi*, p. 149.

¹⁴ «Ogni epoca ha una città che la rappresenta e ne costituisce l'anima, la volontà. La seconda guerra mondiale è stata una guerra di uomini, e in quegli anni Stalingrado è stata la sua capitale del mondo. Stalingrado era i pensieri e le passioni del genere umano» (757).

¹⁵ Un siparietto divertente in *Vita e destino* sottolinea la forza della scrittura come espressione dell'esperienza vissuta, un punto che Grossman sente con particolare sensibilità. Il comandante Gur'ev, confidando a Krymov come spesso gli scrittori scrivano male sulla guerra, esclama: «Вот Лев Толстой написал “Войну и мир”. Сто лет люди читают и еще сто лет читать будут. А почему? Сам участвовал, сам воевал, вот он и знает, про кого надо писать» (238); «Lev Tolstoj, lui sì, ha scritto *Guerra e pace*. Lo leggono da cent'anni e lo leggeranno per altri cento. Perché? Perché c'era anche lui a combattere, e sapeva di chi bisognava scrivere» (220). E di fronte alle spiegazioni di Krymov sul fatto che Tolstoj non aveva potuto combattere contro Napoleone perché non era ancora nato, il comandante incalza: «Не родился? [...] Как это так, не родился? Кто ж за него писал, если он не родился? А? Как вы считаете?» (238); «Sul serio? [...] E com'è che non era nato? Chi gliel'ha scritto, allora, quel libro, se lui non era ancora nato? Eh? Cosa mi dice?» (220). E l'assurdo rimane irrisolto confermando, per ironia, la necessità dell'esperienza vissuta come condizione della vera arte, così che il siparietto si conclude con lo stupore di Krymov che non ha verso di convincere il suo interlocutore.

¹⁶ Grossman venne inviato a Stalingrado alla fine dell'agosto del 1942, poco più di un mese dopo che la VI armata del feldmaresciallo Paulus aveva assediato la città. In ottobre chiese e ottenne il permesso di attraversare il Volga, unico tra gli scrittori sovietici, pas-

forse *il* momento, decisivo della propria biografia.¹⁷ Se infatti, come ormai tutti gli studi critici hanno ampiamente dimostrato, la produzione letteraria di Grossman manifesta un evidente processo di emancipazione dall'ideologia sovietica e dalle posizioni ufficiali del regime, è con ogni verosimiglianza in questo momento che dobbiamo collocare il vero spartiacque della presa di coscienza dello scrittore. L'immagine di Stalingrado è quindi l'immagine dell'istante della Storia in cui un uomo, Grossman, prende coscienza di essa. Tale immagine, così specifica in Grossman e dominante nel romanzo, è ricorrente in molta letteratura posteriore alla guerra, poiché la guerra segnò realmente la storia sovietica con un marchio indelebile. Nell'ultima pagina di *Doktor Živago*, ad esempio, Boris Pasternak scrive:

Хотя просветление и освобождение, которых ждали после войны, не наступили вместе с победою, как думали, но все равно, предвестие свободы носилось в воздухе все послевоенные годы, составляя их единственное историческое содержание.¹⁸

Tutto *Vita e destino* è costruito su questa dimensione storico-temporale che colloca la guerra in una sorta di “zero assoluto” temporale come termine fisso di un *prima* e di un *dopo*: il romanzo è puntellato nella sua interezza dalla marcatura temporale «до войны» o «перед войной» (prima della guerra), che contrassegna senza soluzione di continuità ogni cosa, dalle descrizioni fisiche degli spazi alle vicende della trama, sino alle connotazioni morali e psicologiche dei personaggi. Così come, di fronte agli edifici della città, le descrizioni si sviluppano prendendo in considerazione il *prima*, il *durante* e il *dopo* la guerra, allo stesso modo vengono disegnati i tratti caratteristici dei personaggi. A titolo esemplificativo può

sando alla riva Ovest, dove si guadagnò l'ammirazione dei soldati della prima linea. Grossman lasciò Stalingrado su ordine dei suoi superiori il 3 gennaio 1943, quando ormai la battaglia si era volta a favore dell'Armata Rossa, e fu sostituito da Konstantin Simonov. Cfr. J. e C. GARRARD, *Le ossa di Berdichen. La vita e il destino di Vasilij Grossman*, Marietti 1820, Milano 2009, pp. 222-231.

¹⁷ Cfr. J. e C. GARRARD, *Finalmente libero: Vasilij Grossman e la battaglia di Stalingrado*, in *Il romanzo della libertà. Vasilij Grossman tra i classici del XX secolo*, cit., pp. 69-87.

¹⁸ B. PASTERNAK, *Doktor Živago*, Eksmo, Moskva 2006, p. 606; «Benché il sereno e la libertà attesi dopo la guerra non fossero venuti insieme alla vittoria, come si pensava, questo non aveva importanza: il preannuncio della libertà era nell'aria, in quegli anni del dopoguerra, e ne costituiva l'unico contenuto storico», *Il dottor Živago*, trad. it. di P. Zvetemich, in ID., *Opere narrative*, Mondadori, Milano 1994, p. 665.

valere la descrizione del complesso e conflittuale rapporto che si crea tra il comandante Novikov e i rappresentanti del Potere sovietico Getmanov e Neudobnov, una pagina luminosa in cui Grossman, con poche pennellate, riesce a marcare l'abisso che separa il "calore" della libertà dal freddo determinismo del potere:

Но почему он [Новиков], не сомневавшийся в том, что ему-то и ломать хребет немецкой военной машине, неизменно чувствовал свою слабость и робость в разговоре с Гетмановым и Неудобновым? [...] *Перед войной* ему казалось, что у этих людей больше воли, веры, чем у него. Но *война* показала, что и это не так. [...] *Война* выдвинула его на высокую командную должность. Но оказалось, хозяином он не сделался. По-прежнему он подчинялся силе, которую постоянно чувствовал, но не мог понять. Два человека, оказавшиеся в его подчинении, не имевшие права командовать, были выразителями этой силы. [...] *Война покажет*, кому Россия обязана – таким, как он, или таким, как Гетманов (339).¹⁹

Qui è evidente come il conflitto interiore del personaggio sia costruito su categorie temporali di cui la guerra costituisce il nesso. Ma la guerra è anche, ovviamente, sinonimo di "fine", in essa la vita si può spegnere, e la sua crudeltà viene espressa tramite lo sconvolgimento che essa apporta sul piano temporale: così Grossman scrive del piccolo David, il bambino che, sul convoglio verso il lager, troverà la fine nella camera a gas:

А вот то, что было до войны, помнилось подробно, вспоминалось часто. В вагоне он, словно старик, жил прошлым, лелеял и любил его (206).²⁰

¹⁹ «[Novikov] non dubitava che sarebbe toccato a lui di spezzare le reni all'invasore tedesco, perché allora quando parlava con Getmanov e Neudobnov continuava a sentirsi debole, intimidito? [...] *Prima della guerra* pensava che quella gente fosse più decisa di lui, più determinata. Ma *la guerra* aveva dimostrato che così non era. *La guerra* l'aveva promosso a un'alta carica. Ma non per questo Novikov era passato tra i signori e padroni. Come prima, continuava a piegarsi a una forza che percepiva continuamente, ma che non riusciva a comprendere. E i latore di quella forza erano i due uomini ai suoi ordini e che di dare ordini non avevano alcun diritto. [...] *La guerra avrebbe dimostrato* a chi doveva dire grazie la Russia, se ai Novikov o ai Getmanov» (321-322), corsivi miei.

²⁰ «Ciò che era successo prima della guerra, invece, David lo ricordava perfettamente, ci ripensava spesso. Su quel treno, David era come un vecchio che viveva del proprio passato, lo teneva caro, lo amava» (188).

III.

Nella linea continua del tempo, dunque, vi è un momento che si distingue perché rappresenta il punto in cui di essa l'io diviene cosciente. E se questo è evidente a livello macroscopico – in rapporto alla grande Storia – lo è con forza maggiore a livello microscopico. È l'istante, «l'attimo della svolta» (*miǵ pereloma*, letteralmente “l'attimo della rottura”), il momento in cui il tempo diviene significativo perché sintetico di passato e futuro, che coincide con il presente in cui l'io prende coscienza.

In *Vita e destino* sono moltissimi i passaggi in cui è descritto questo particolare istante. Si pensi agli episodi più conosciuti, come l'istante speciale, improvviso, in cui Štrum, scienziato nucleare, fa la grande scoperta della sua vita, che rivoluziona le leggi della fisica – «Внезапная мысль возникла вдруг. И он сразу, не сомневаясь, понял, почувствовал, что мысль эта верна. [...] вдруг пропасти стали мостами. Какая простота, какой свет!» (292)²¹ – e che gli farà dire entusiasta alla moglie: «Ты понимаешь [...] какое-то удивительное чувство: что бы ни случилось со мной теперь, в сердце вот это – недаром прожил жизнь. Понимаешь, именно теперь впервые не страшно умереть, вот сию минуту, ведь оно, это, есть, родилось!» (348);²² o l'istante, opposto per drammaticità e non per questo meno speciale, in cui Sof'ja Osipovna Levinton, nella camera a gas, stringe il piccolo David e si rende conto, a un passo dalla morte, di aver compiuto il suo desiderio di maternità – «“Я стала матерью” подумала она» (550).²³ Nel caso di Sof'ja, Grossman accentua l'eccezionalità di questo attimo particolare facendolo coincidere con il “grande istante” in cui dalla vita si passa alla morte, e da qui prende le mosse per scrivere il celebre capitolo teorico sulla natura della libertà (capitolo 50, libro II). Ma è un istante che, pur nella diversità delle circostanze, coinvolge tutti i personaggi del romanzo e da cui non sono esenti nemmeno Hitler e Stalin, ritratti nei momenti speculari in cui si rendono conto il primo della sconfitta e il secondo della vittoria.

Proprio a livello microscopico, Grossman riesce a immortalare questo istante in una pagina di guerra, soffermandosi a descrivere le contrastanti

²¹ «E di colpo ebbe un'idea. E di colpo capì, sentì che era l'idea giusta. [...] Di colpo gli abissi erano diventati ponti. Era tutto semplice, tutto chiaro!» (273-274).

²² «È una sensazione straordinaria, [...] qualunque cosa succeda, adesso so di non aver vissuto invano. Capisci? Per la prima volta in vita mia non ho paura di morire. Potrei crepare qui, adesso, perché tanto lei è nata, esiste!» (331).

²³ «“Sono diventata madre” – pensò» (529).

sensazioni del soldato che, dentro la furia della battaglia, d'improvviso si rende conto di essere solo – cioè un “io” – di fronte al nemico:

В миг боевого перелома иногда происходит изумительное изменение [...]. В этот ясный для тех, кто переживает его, миг боевого перелома, таинственный и необъяснимый для тех, кто извне пытается предугадать и понять его, происходит душевное изменение в восприятии: лихое, умное “мы” обращается в робкое, хрупкое “я”, а неудачливый противник, который воспринимался как единичный предмет охоты, превращается в ужасное и грозное, слитное “они”. Раньше все события боя воспринимались наступающим и успешно преодолевающим сопротивление по отдельности [...]. А во тьме ночи подвергшиеся внезапному удару и поначалу чувствовавшие себя слабыми и отдельными начинают расчленять единство обрушившегося на них неприятеля и ощущать собственное единство, в котором и есть сила победы. В понимании этого перехода часто и лежит то, что дает право военному делу называться искусством (58).²⁴

In questa presa di coscienza di se stesso e di chi gli sta intorno, il soldato giunge ad una nuova percezione del tempo. Grossman, per descriverla, ricorre prima all'immagine della ragazza che a Capodanno danza fino alla mattina – «ощущение большого времени, вместившего всю радость человеческой жизни» (59)²⁵ – poi a quella opposta del recluso con tanti anni di carcere sulle spalle.

Но сумма этих бедных событий, оказалось, породила новое ощущение, – в сумрачном однообразии смены месяцев и годов время ждалось, сморщилось... Так возникло одновременное ощущение

²⁴ «In una battaglia l'attimo della svolta si deve, talora, a un mutamento che ha dello strabiliante [...]. In quell'attimo, chiarissimo per chi lo vive ma misterioso e inspiegabile per chi cerca di comprenderlo dall'esterno, il modo di percepire la situazione cambia: l'intrepido e razionale “noi” diventa un “io” timoroso e fragile, mentre da preda singola il nemico in difficoltà si trasforma in “loro”, plurale tremendo e minaccioso. Prima ogni momento della battaglia è un unicum per chi attacca e sconfigge la resistenza altrui [...]. Ma nel buio della notte chi si trova a subire quel colpo improvviso e si scopre debole e isolato comincia a dubitare dell'unità del nemico che si è scagliato contro di lui e a sentirsi a propria volta uno e unico, quell'unicum che ha in sé la forza della vittoria. Spesso è la comprensione di questo passaggio che ci autorizza a parlare di “arte della guerra» (41-42).

²⁵ «La sensazione di un tempo lungo in grado di contenere tutta la gioia di una vita umana» (42).

краткости и бесконечности, так возникло сходство этого ощущения в людях новогодней ночи и в людях тюремных десятилетий. В обоих случаях сумма событий порождает одновременное чувство длительности и краткости (59).²⁶

Ma la percezione del tempo durante la battaglia è ancora diversa, ha una sua specificità:

Здесь дело идет дальше, здесь искажаются, искривляются отдельные, первичные ощущения. В бою секунды растягиваются, а часы сплющиваются. Ощущение длительности связывается с молниеносными событиями [...]. Ощущение краткости соотносится к событиям протяженным [...] А рукопашный бой происходит вне времени. Здесь неопределенность проявляется и в слагающих, и в результате, здесь деформируются и сумма, и каждое слагаемое. А слагаемых здесь бесконечное множество. Ощущение продолжительности боя в целом столь глубоко деформировано, что оно является полной неопределенностью – не связывается ни с длительностью, ни с краткостью (59-60).²⁷

Un'indeterminatezza che, come Grossman è deciso a sottolineare, non è origine di disordine o confusione, ma è invece inscindibilmente unita alla chiara coscienza del singolo capace di “ordinare” e superare il caos che si è creato, come Krymov, commissario al fronte dell'Armata rossa, intuisce nitidamente:

«[...] в хаосе, разодравшем в клочья ощущение времени, с поразительной ясностью Крымов понял: немцы смяты, немцы

²⁶ «Eppure la somma di quei miseri eventi genera una sensazione nuova: nella tetra monotonia del succedersi di mesi e anni il tempo si contrae, si corruga... Di qui la sensazione simultanea di breve ed eterno, una sensazione che accomuna chi danza a Capodanno e chi trascorre qualche decennio in prigione. In entrambi i casi la somma degli eventi genera una sensazione simultanea di durata e di brevità» (42-43).

²⁷ «Qui le cose vanno oltre, le sensazioni originarie mutano e si deformano. In battaglia i secondi si allungano e le ore si addensano. La sensazione della durata si lega a eventi fulminei [...]. La sensazione della brevità, invece, può riguardare fatti che durano nel tempo [...]. Gli scontri corpo a corpo, poi, sono fuori del tempo. In questo caso l'indeterminatezza è propria sia delle componenti che del risultato: a modificarsi è sia la somma che ogni singolo fattore. E i fattori sono in numero infinito. Dunque la percezione della durata di una battaglia si deforma a tal punto da risultare indistinta, né lunga né breve» (43).

побиты. Он понял это так же, как и те писаря и связные, что стреляли рядом с ним, – внутренним чувством (60).²⁸

È l'improvvisa coscienza di un momento speciale, dunque, nella quale l'istante acquista spessore e profondità: il tempo non è più durata, della quale si ha solo un' indefinita percezione, ma "presente" rivelatore, carico di significato.

IV.

Per Grossman, quindi, è in questo istante eccezionale, che può solo accadere nella coscienza del singolo – «chiarissimo per chi lo vive ma misterioso e inspiegabile per chi cerca di comprenderlo dall'esterno» – che il tempo acquista la sua vera immagine. Un'immagine che fonda una visione teatrale del tempo, dialogica, che consiste nel dramma tra l'esterno – l'oggettività del *panta rei* – e l'interno – la coscienza del singolo, dove il tempo trova la sua vera dimensione. Il *pathos* vitalistico di Grossman, così, riesce a rendere tutta la densità del tempo nel suo inscindibile rapporto con la vita umana.

La scena immediatamente successiva alla notte di battaglia completa la prospettiva di questa immagine: Krymov si risveglia stordito tra i ruderi e i cadaveri lasciati dalla guerra, ma improvvisamente viene rapito da un evento inconsueto, il suono del violino del barbiere Rubinčik, che si mette a suonare nella confusa indifferenza degli uomini dello Stato Maggiore:

Музыка, казалось, вызвала в нем понимание времени. Время – прозрачная среда, в которой возникают, движутся, бесследно исчезают люди... [...] Время втекает в человека и в царство-государство, гнездится в них, и вот время уходит, исчезает, а человек, царство остаются... царство осталось, а его время ушло... человек есть, а время его исчезло. Где оно? Вот человек, он дышит, он мыслит, он плачет, а то единственное, особое, только с ним связанное время ушло, уплыло, утекло. И он остается. Самое трудное – быть пасынком времени. Нет

²⁸ «E nel caos in cui si confondevano luci accecanti e tenebre che lo erano altrettanto, [...] nel caos che lacerava la percezione del tempo, per Krymov fu chiarissimo che i tedeschi erano stati schiacciati, che i tedeschi erano stati sconfitti. Lo avevano capito anche scribacchini e portaordini che sparavano accanto a lui. Lo sentivano» (43).

тяжелее участи пасынка, живущего не в свое время. [...] Время любит лишь тех, кого оно породило, – своих детей, своих героев, своих тружеников. Никогда, никогда не полюбит оно детей ушедшего времени [...]. Вот таково время, – все уходит, а оно остается. Все остается, одно время уходит. Как легко, бесшумно уходит время. Вчера еще ты был так уверен, весел, силен: сын времени. А сегодня пришло другое время, но ты еще не понял этого. Время, растерзанное в бою, возникло из фанерной скрипки парикмахера Рубинчика. Скрипка сообщала одним, что время их пришло, другим, что время их уходит (62).²⁹

Le note del violino che man mano penetrano sempre più a fondo nell'orizzonte percettivo di Krymov possono valere da immagine anche visiva del momento in cui il tempo viene percepito dall'io e diventa cosciente in esso. Ma qui troviamo anche un'altra immagine esemplificativa: il rapporto dell'uomo col tempo si realizza nell'immagine della figliolanza. Del tempo si può essere figli o figliastri. Nel primo caso, la categoria temporale è quella del presente, nel secondo è quella del passato.

Questa tensione tra passato e presente ci introduce nell'ultimo risvolto della concezione del tempo espressa in *Vita e destino*. Da cosa dipende, infatti, questa opzione? L'uomo rimane nello scacco del tempo per cui è inesorabilmente destinato a divenire figliastro del suo tempo?

Certamente la morte incombe come una spada di Damocle nel romanzo grossmaniano: è proprio di fronte ad essa che tutto si spegne, e il vitalismo non ha vie d'uscita. Ma il destino dell'uomo in Grossman non ha il passato come sua dimensione temporale, né è passivo come genere. Sa-

²⁹ «Quella musica gli aveva fatto capire che cosa è il tempo. Il tempo è lo spazio trasparente in cui gli uomini nascono, si muovono e scompaiono senza lasciare traccia... [...] Il tempo confluisce nell'uomo e nel suo regno, vi si annida, e poi passa, si dilegua, ma l'uomo e il regno restano... Il regno c'è ancora, il suo tempo è passato... L'uomo c'è ancora, il suo tempo è svanito. Ma dove? C'è un uomo che respira, che pensa e piange, ma il suo tempo, quel tempo che apparteneva solo a lui se n'è andato, è volato via, scivolato via. Mentre l'uomo resta. Non c'è niente di peggio dell'essere figliastri del proprio tempo. Non c'è sorte peggiore di chi vive in un tempo non suo. [...] Il tempo ama soltanto chi ha generato, ama i propri figli, i propri eroi, i propri operai. Mai potrà amare i figli del passato [...]. Così è il tempo: tutto passa, lui resta. Tutto resta, il tempo passa. E com'è lieve, silenzioso il suo fluire. Ieri eri ancora sicuro, allegro, forte, figlio del tempo. Oggi un altro tempo è arrivato, ma tu non lo sai ancora. Dal violino di compensato del barbiere Rubinčik usciva il tempo dilaniato dalla battaglia. Il violino diceva agli uni che era giunto il loro momento, agli altri che il loro tempo era scaduto» (45).

rebbe questa una visione tragica nel suo significato più classico, che sfocerebbe in un «determinismo fatalista che rifiuta alla volontà umana ogni influenza efficace sulla storia».³⁰ Una visione che lo avvicinerebbe a Tolstoj. Ma Grossman, come ha efficacemente dimostrato Aucouturier, non condivide affatto questo fatalismo. In *Vita e destino* l'anima della vita è sempre la libertà. Così come la Storia, dunque, non è governata da un imperscrutabile Fato, ma si sviluppa attraverso le singole libertà individuali degli uomini, così il rapporto col tempo – il suo essergli figlio – dipende dalla coscienza del singolo, dal significato che egli attribuisce al tempo stesso, in uno stretto rapporto con la verità. Come molti commentatori hanno voluto sottolineare, Grossman esprime una concezione della libertà strettamente legata al rapporto con la verità e al rifiuto della menzogna, e in questo si radica la profonda concezione teoretica che emerge dal suo romanzo.³¹ Non stupisce, dunque, prendendo in considerazione il tempo, trovare un'ulteriore manifestazione di tale concezione.

Il commissario Krymov, del resto, esprimerà questa consapevolezza più avanti, quando – immagine dello stesso Grossman – per la prima volta si sentirà «libero» a Stalingrado, perché lontano dalle forzature ideologiche imposte dal regime e pieno della «vita vera» che si respira in quell'angolo del fronte:

Крымову казалось, что книга истории перестала быть книгой, а владела в жизнь, смешалась с ней. [...]

Все, что в современной жизни казалось Крымову ошибочным, неверным, здесь, в Сталинграде, не ощущалось. [...] Он не чувствовал себя пасынком времени [...] (229-230).³²

D'altra parte, questo rapporto con la verità apre anche una nuova dimensione, quella del futuro, che anzi sembra nascere *in toto* dalla chiara coscienza del presente. È sempre Krymov a confermarlo, notando la

³⁰ M. AUCOUTURIER, *Vasilij Grossman e Lev Tolstoj: il romanzo e la filosofia della storia*, cit., p. 152.

³¹ Per la concezione teoretico-filosofica espressa in *Vita e destino*, si vedano almeno G. RICONDA, *La "religione" di Grossman* e G. MADDALENA, *L'umano dell'umano: Vasilij Grossman e il possibile esito felice della vita*, in *Il romanzo della libertà. Vasilij Grossman tra i classici del XX secolo*, cit., pp. 221-250, 251-264.

³² «Krymov aveva l'impressione che la storia non fosse più un libro, ma che fosse confluita nella vita vera, confondendosi con essa. [...] Tutto ciò che, della vita attuale, a Krymov pareva falso e sbagliato, lì, a Stalingrado, non si percepiva. [...] Non si sentiva più figliastro del proprio tempo [...] (212).

contraddittoria fiducia nel futuro che nasce in uomini aggrappati alla drammatica consapevolezza di poter morire da un momento all'altro;³³ ma è una costante del romanzo che si ritrova ogniqualvolta un personaggio vive un momento di verità. Si pensi al dialogo «a cuore aperto» sulla natura della burocrazia sovietica che avviene nella solitudine della steppa tra il colonnello Darenskij e il suo collega Bova – «Знаете, я никогда в жизни, как бы все ни сложилось, не буду жалеть об этом ночном разговоре с вами» (391);³⁴ ma, soprattutto, si pensi alla forza che nel romanzo viene attribuita al legame affettivo, all'amore tra l'uomo e la donna, che è sempre contrassegnato dal dimensione del «per sempre»: così tra il giovane Šapošnikov e la telegrafista – «Ведь это не шутка, правда?» – спросил он. [...] «Это на всю жизнь?» (415)³⁵ – e così anche nell'appassionato amore di Novikov con Ženja – «И сейчас, когда она ощутила подхватившую ее силу, пришла мучительная тревога, – неужели это навеки, неужели то непоправимо?» ripetuto con enfasi qualche riga dopo: «Неужели это навсегда, на всю жизнь?» (330-331).³⁶

Si apre così la vera dimensione temporale del romanzo, che è quella dell'eternità. Non un'eternità “esterna” e oggettiva, monotonamente teorica, ma un'eternità “interna”, che accade nella coscienza del singolo, nel denso spessore di quell'istante di verità che è mirabilmente sintetico di passato e futuro. È questa l'immagine che chiude il romanzo, quando ormai il “tempo di Stalingrado” è passato. Ma è un passato che non è solo passato, è anche presente, e Aleksandra Vladimirovna, l'anziana capostipite della famiglia Šapošnikov, si interroga sul futuro davanti alla propria casa distrutta dalla guerra, in una mattinata di primavera allo stesso tempo storica e simbolica:

Что ждет ее? Она в семьдесят лет не знала этого. “Жизнь впереди”, – подумала Александра Владимировна. Что ждет тех, кого

³³ «Эту трогательную веру высказывали люди, считавшие, что им-то самим вряд ли удастся дожить до мирного времени, ежедневно удивлявшиеся тому, что прожили на земле от утра до вечера» (230); «Такая commovente fiducia era espressa da uomini che per loro stessa ammissione disperavano di vedere la pace e si stupivano ogni giorno di essere arrivati a sera» (213).

³⁴ «Mai nella vita, qualunque cosa mi dovesse succedere, rimpiangerò questa nostra conversazione notturna» (372).

³⁵ «“Non è uno scherzo, vero?” le chiese lui. [...] “È per sempre”» (395).

³⁶ «Anche in quel momento, in balia di una nuova forza, provava uno strazio fortissimo: era davvero per sempre, davvero non poteva più tornare indietro?», «Davvero era per sempre, per tutta la vita?» (313-314).

она любила? Она не знала. Весеннее небо смотрело на нее из пустых окон ее дома. [...] Почему так запутана, так неясна их судьба? А те, что умерли, убиты, казнены, продолжали свою связь с живыми. [...] и ждет ли их слава за труд или одиночество, отчаяние и нужда, лагерь и казнь, они проживут людьми и умрут людьми, а те, что погибли, сумели умереть людьми, – и в том их вечная горькая людская победа над всем величественным и нечеловеческим, что было и будет в мире, что приходит и уходит (844-846)³⁷

È dunque una vittoria anche sul tempo, sulla sua maligna forza livellatrice. La libertà umana – tema grossmaniano per eccellenza – è così ancora una volta affermata in senso assoluto con indomita energia, assenza della vita e della Storia. Ma la sua riaffermazione, così come emerge da questa riflessione sul tempo, non rivela una semplice ripetizione di un concetto o la riproposizione di un'idea data ormai per assodata. La libertà stessa qui acquista una nuova dimensione, quella temporale, rivelandosi come un qualcosa che ha a che fare con l'eternità:

В ее неповторимости, в ее единственности душа отдельной жизни – свобода. Отражение Вселенной в сознании человека составляет основу человеческой мощи, но счастьем, свободой, высшим смыслом жизнь становится лишь тогда, когда человек существует как мир, никогда никем не повторимый в бесконечности времени (551).³⁸

³⁷ «Che cosa l'aspettava? Aveva settant'anni e non sapeva rispondere. Ho la vita davanti, pensò. Che ne sarebbe stato dei suoi cari? Non lo sapeva. Dalle finestre vuote di casa sua la guardava il cielo di primavera. [...] Perché le loro sorti erano così ingarbugliate, così oscure? Nel frattempo i morti, chi era caduto in guerra e chi era finito ammazzato in prigione, restavano accanto ai vivi. [...] ad attenderli potevano esserci la gloria per le imprese compiute oppure la solitudine, la disperazione, il bisogno, il lager e la morte, ma avrebbero comunque vissuto da uomini e da uomini sarebbero morti, e chi era già morto era comunque morto da uomo: è questa la vittoria amara ed eterna degli uomini su tutte le forze possenti e disumane che sempre sono state e sempre saranno nel mondo, su ciò che passa e ciò che resta (817-819).

³⁸ «La vita consiste nella libertà, nell'unicità dell'anima di ogni singola vita. Il riflesso dell'Universo nella coscienza umana è alla base della forza dell'uomo, ma la vita diventa felicità, libertà, valore supremo solo quando l'uomo esiste come mondo che mai potrà ripetersi nell'infinità del tempo» (530).

Una concezione del tempo, dunque, che accostata alla concezione della natura può portare ad una definizione teorica: seguendo il fondamento bachtiniano, possiamo individuare proprio nella libertà il vero cronotopo di *Vita e destino*, che ha come dimensione spaziale quella dell'infinito e come dimensione temporale quella dell'eterno.

MARIA VERSACE

LA PERCEZIONE DEL “MATTINO”
NELLA *RUSSKAJA JAZYKOVAJA KARTINA MIRA*:
RIFLESSIONI METODOLOGICHE

Introduzione

In questo saggio vogliamo illustrare gli studi sulla percezione che i madrelingua russi hanno del tempo delle 24 ore, e in particolare del “mattino”, raccolti nel volume: A.A. Zaliznjak, I.B. Levontina, A.D. Šmelev, *Ključevye idej russkoj jazykovoj kartiny mira*, uscito per i tipi di “Jazyki slavjanskoj kul’tury” (Mosca 2005).

Il nostro scopo è mettere in luce alcune riflessioni acute e suggestive, avanzate dagli autori, su possibili differenze esistenti tra la lingua/cultura russa e la maggior parte delle lingue/culture europee occidentali e, nello stesso tempo, accennare ad alcune problematiche di ordine terminologico, metodologico e concettuale che abbiamo riscontrato negli studi da noi considerati, con lo scopo di aprire alcune prospettive di ricerca da approfondire in seguito.

Gli studi sulla *Russkaja jazykovaja kartina mira* (“quadro linguistico russo del mondo”, d’ora in avanti RJAKM), si fondano sull’idea che

ogni lingua naturale rifletta un determinato modo di percepire e organizzare (= tradurre in concetti) il mondo. I significati espressi in essa si distribuiscono in un unico sistema di punti di vista, in una sorta di filosofia collettiva, che si impone obbligatoriamente a tutti i madrelingua [...]. Il modo in cui ogni lingua traduce in concetti la realtà (il suo sguardo sul mondo) è in parte universale, in parte specifico-nazionale, così che coloro che parlano lingue differenti possono vedere il mondo in maniera un po’ diversa, attraverso il prisma delle loro lingue. Dall’altra parte, questo modo è

“ingenuo”, nel senso che in molti aspetti sostanziali si distingue dal quadro del mondo scientifico.¹

Ricostruire la genesi della RJaKM è impresa ardua, in quanto essa non si delinea in un preciso momento storico, né è legata ad un unico indirizzo teorico; la RJaKM si presenta piuttosto come il punto di arrivo di ricerche eterogenee compiute da gruppi di studiosi sovietici di diverse discipline a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso, grazie anche a stimoli esterni provenienti dalla tradizione linguistica occidentale.

Nelle scuole e negli studi che iniziano ad affermarsi in Russia a partire dagli anni Sessanta, in seguito al dialogo intrapreso con la linguistica occidentale e al riconoscimento del valore dello strutturalismo da parte della linguistica sovietica,² si possono rinvenire due tendenze fondamentali: da una parte, l'urgenza di riscoprire la propria identità nazionale, resa più acuta non solo dal confronto con l'Occidente ma anche dall'allentamento del rigore della censura sovietica, che favorì il recupero di autori³ e temi cari alla tradizione linguistica russa pre-marrista; dall'altra, la necessità di dare uno *status* scientifico agli studi di semantica lessicale: infatti, la se-

¹ JU.D. APRESJAN, *Izbrannye trudy*, II, *Integral'noe opisanie jazyka i sistemnaja leksikografija*, Jazyki russkoj kul'tury, Moskva 1995, pp. 350-351. Per Apresjan “ingenuo” (*naiven*) è sinonimo perfetto di “linguistico” (*jazykovoj*): la percezione ingenua del mondo coincide con la percezione della realtà offerta a ciascun individuo, fin dalla nascita, dalla sua lingua madre, in quanto è iscritta in essa. La RJaKM si fonda sulle cosiddette idee chiave (o motivi trasversali) e sui concetti-parole *linguo-specifici*: si tratta di parole o concetti che illuminano aspetti della cultura, della storia e della tradizione del popolo russo, considerati essenziali. Tra le parole *linguo-specifiche* russe troviamo ad esempio *toska*, *nadryv*, *avos'*, *udal'*, *volja*, *duša*, *sud'ba*, *sčast'e*, *spravedlivost'*, *pošlost'*, che sono difficilmente traducibili proprio perché contengono la “chiave” per la comprensione della cultura russa; tra le idee chiave, invece, troviamo concetti come la “non predicibilità” del mondo (*ideja nepredskazuemosti mira*), riflessa in espressioni russe quali *a vdrug*, *na vsjakij slučaj*, *avos'*, ecc., o l'opposizione “alto-basso”, riflessa nelle coppie lessicali *bytie-byt*, *istina-pravda*, *dolg-objazannost'*, *dobro-blago*, *radost'-udovol'stvie*, ecc. In realtà non c'è una chiara distinzione concettuale tra parola chiave, idea chiave, motivo trasversale e concetto *linguo-specifico*, che spesso infatti vengono usati come sinonimi. Cfr. A.A. ZALIZNJAK, I.B. LEVONTINA, A.D. ŠMELEV, *Ključevye idei russkoj jazykovoj kartiny mira* [in seguito KIR], *Jazyki slavjanskoj kul'tury*, Moskva 2005, pp. 9 e ss. Per una descrizione sintetica ma molto chiara e completa della RJaKM cfr. A.A. ZALIZNJAK, *Jazykovaja kartina mira* [in seguito JaK], (2006), <http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/YAZIKOVAYA_KARTINA_MIRA.html> [17/06/2009].

² Ricordiamo che nel 1956 si accese su «Voprosy jazykoznanija» un vivace dibattito intorno allo strutturalismo, che si concluse nel 1960 con la vittoria dei linguisti ad esso favorevoli.

³ Si pensi, ad esempio, al recupero degli studi sul rapporto tra lingua e cultura sviluppati da L.S. Vygot'skij, L.V. Ščerba e A.A. Potebnja, attraverso cui si recepì in Russia la filosofia humboldtiana.

mantica non era ancora considerata, nell’era post-bloomfieldiana e chomskyana, una disciplina a sé stante, proprio perché non sembrava essere passibile di indagini scientifiche rigorose; tuttavia la linguistica sovietica, intenta in quegli anni a creare strumenti atti alla traduzione automatica dei testi, aveva ormai riconosciuto l’importanza della semantica come livello della lingua fondamentale e irriducibile agli altri.

Queste due tendenze, rinnovando l’interesse per il rapporto tra lingua, società e cultura, hanno avvalorato l’idea, tutt’altro che nuova,⁴ che ciascuna lingua naturale rifletta in sé, e in particolare nel suo lessico, un modo specifico di percepire e organizzare concettualmente la realtà. Il lessico di una lingua naturale, nel nostro caso del russo, viene considerato chiave privilegiata per accedere alla cultura del popolo. Di conseguenza, sorgono negli anni Sessanta-Ottanta diversi indirizzi di ricerca,⁵ il cui scopo è svelare il rapporto indissolubile tra lingua e cultura russa attraverso l’analisi di parole o concetti culturalmente significativi.

A mostrare interesse per gli studi sulla RJaKM non furono solo i linguisti, ma anche i filosofi, gli antropologi, i sociologi, gli storici e gli psicolinguisti, affascinati dall’idea di rendere ragione del valore della propria dignità linguistica e culturale. La pluralità di discipline che si occuparono della RJaKM e l’anarchia metodologica imperante, dunque, causarono spesso la commistione tra linguistica vera e propria e altre discipline, come la filosofia, la sociologia, l’antropologia, ecc., rendendo ancora più

⁴ Si pensi al concetto di “forma interna” di W. von Humboldt, al concetto di “valore” di F. de Saussure, all’ipotesi della relatività linguistica di E. Sapir-B. Worf, all’etnolinguistica americana, alla teoria dei campi semantici di J. Trier, o ancora alla contrapposizione tra concetti “banali” (*obyvatel’skie*) e “scientifici” (*naučnye*) di L.V. Ščerba.

⁵ Ricordiamo qui soltanto alcuni tra gli indirizzi di ricerca più significativi nel panorama linguistico russo: il Circolo linguistico di Mosca, guidato principalmente da I.A. Mel’čuk, A.K. Žolkovskij e Ju.D. Apresjan, dal cui scioglimento, dovuto all’emigrazione forzata dei primi due in America, sorsero due centri di ricerca tuttora estremamente fecondi: quello americano, diretto da I.A. Mel’čuk e dalla moglie, e la Scuola semantica di Mosca, formatasi attorno alla figura di Ju.D. Apresjan (negli ultimi dieci anni, la Scuola semantica di Mosca ha assunto il nome di “Scuola semantica moscovita per la descrizione integrale della lingua e la lessicografia sistemica” e costituisce oggi il centro di ricerca più autorevole circa gli studi sulla RJaKM). Non possiamo inoltre non ricordare l’influenza enorme che ebbe la Scuola semiotica di Mosca-Tartu, per il periodo di tempo in cui rimase in vita, il gruppo *Lajaž* (*Logičeskij analiz jazыka*), rinnovatosi nel 1986 sotto la direzione di N.D. Arutjunova, gli studi di semantica di E.V. Padučeva e, infine, gli studi sui primitivi semantici e il metalinguaggio semantico universale della linguista polacca Anna Wierzbicka, influenzata dalla scuola polacca di A. Boguslawski, e considerati ancora oggi un imprescindibile punto di riferimento concettuale per tutti coloro che si occupano di RJaKM.

difficile e necessario individuare i confini della linguistica, e in particolare della semantica lessicale.

Ancora oggi, come quarant'anni fa, gli studi sulle parole chiave culturali si caratterizzano per l'assenza di una concezione teorica unitaria e di omogeneità metodologica. Lungi dalla pretesa, ridicola e assurda, di trasformare gli studi di semantica della lingua – fenomeno dinamico e soggetto a continui mutamenti – in un rigido sistema di stereotipi e di luoghi comuni assunti come dogmi, riteniamo tuttavia che la tensione della linguistica a trovare un metodo di analisi lessicale rigoroso sia da tenere desta, in quanto può essere un utile strumento per approfondire con consapevolezza le diversità di ordine linguistico e culturale che, comunque, sono visibili a tutti.

I.

Tra le categorie fondamentali della percezione linguistica del mondo rientra la nozione di tempo: secondo alcuni studi, condotti in particolare da A.D. Šmelev e A.A. Zaliznjak,⁶ il modo di un madrelingua russo di concepire il tempo delle 24 ore è molto diverso da quello testimoniato dalla maggior parte delle lingue europee occidentali. Perché – si chiede Anna Zaliznjak – per un inglese che voglia indicare l'una di notte è naturale dire “*One in the morning*” (1 a.m.), mentre un russo è portato a dire “*čas noč'*”? (cfr. JAK).

La studiosa moscovita sostiene, insieme al suo collega e a molti altri, che tale diversità linguistica, apparentemente irrilevante, svela in realtà una percezione linguo-specifica, cioè prettamente russa, della categoria temporale. Riassumendo la tesi di fondo degli studi da noi considerati, la peculiarità del rapporto uomo-tempo secondo la RJaKM consiste nel fatto che ogni arco temporale nelle 24 ore (il mattino, la sera, la notte, il giorno) è definito innanzitutto dall'attività che si sta compiendo:

⁶ Cfr. A.A. ZALIZNJAK, A.D. ŠMELEV, *Vremja sutok i vidy dejatel'nosti*, in *Logičeskij analiz jazyka. Jazyk i vremja*, otv. red. N.D. ARUTJUNOVA e T.E. JANKO, Indrik, Moskva 1997, pp. 229-240; A.D. ŠMELEV, *Leksičeskij sostav russkogo jazyka kak otryženie «russkoj duši»*, in T.V. BULYGINA, A.D. ŠMELEV, *Jazykovaja konceptualizacija mira (na materiale russkoj grammatiki)*, Jazyki russkoj kul'tury, Moskva 1997, pp. 481-495; A.D. ŠMELEV, *Možno li ponjat' russkuju kul'turu čerez ključevye slova russkogo jazyka?*, «Mir russkogo slova», 4 (2000). I saggi sono tutti raccolti in KIR, pp. 17-50, a cui ci si riferirà in seguito per le citazioni.

Il *giorno* è riempito da un’attività; il mattino dà inizio all’attività del giorno, mentre la *sera* ne segna la fine; la *notte* è come se fosse un “vuoto”, un intervallo nell’attività. Normalmente di notte si dorme; il *mattino* inizia quando ci si sveglia dopo il riposo notturno, e se per qualche motivo non si ha dormito, la mattina sovviene quando si svegliano le persone attorno a noi (o la natura) e la vita riprende (KIR, pp. 39-40).

Per gli autori, «se nel modello russo, per scandire il tempo nell’arco delle 24 ore, sono strutturalmente significativi i momenti del risveglio, dell’inizio e della fine dell’attività diurna, per il modello europeo-occidentale lo sono la mezzanotte e il mezzogiorno (e, legato al mezzogiorno, l’intervallo del pranzo)» (KIR, p. 49). Ciò, secondo A.A. Zaliznjak e A.D. Šmelev, confermerebbe il luogo comune che «i russi di solito si rapportano con il tempo in maniera molto più libera rispetto agli occidentali: gli stessi intervalli temporali non si basano sul tempo astronomico ma vengono percepiti in relazione all’attività umana racchiusa in essi» (KIR, p. 50).

Il fatto che i russi abbiano un rapporto più flessibile con gli orari fa parte dei cosiddetti “luoghi comuni”, riscontrabili da chiunque abbia a che fare con un russo; certamente una ragione plausibile di questa abitudine comportamentale risiede nel fatto che lo spazio in cui vivono e si spostano i russi è incomparabilmente più vasto di quello in cui vive la maggior parte delle popolazioni europee, e quindi i tempi sono inevitabilmente più lunghi e meno precisi. L’aspetto interessante di quanto affermano Šmelev e Zaliznjak, tuttavia, sta nella convinzione di poter offrire una ragione prettamente *linguistica* a tale evidenza; infatti, come argomento principale a favore di questa tesi, i due linguisti citano il *significato* dei lessemi: *utro, den’, večer, noč’*. Prima di entrare nel vivo della loro argomentazione, però, ci sorge spontaneo osservare che si dà subito per scontata (e non dimostrata) la contrapposizione fra la lingua/cultura russa e “le” lingue europee-occidentali, considerate, forse troppo superficialmente, come un gruppo omogeneo.⁷

⁷ Rispetto alla modalità di esprimere l’ora intorno alla mezzanotte, ad esempio, la lingua italiana manifesterebbe omogeneità con la lingua russa ma non con quella inglese. Un italiano infatti dice: “È l’una di notte”, esattamente come un russo dice: “Čas noč’” e a differenza dell’inglese: “One in the morning”.

II.

Esaminiamo ora in modo più dettagliato gli argomenti a favore della tesi sopra esposta, riportati nel saggio *Vremja sutok i vidy dejatel'nosti*, soffermandoci specificatamente sull'arco temporale del “mattino”, individuato dalla parola russa *utro*.

L'idea del mattino come inizio del giorno (e della sera come la fine di esso) si riflette negli usi metaforici legati a *utro* e *večer*, come testimonia ad esempio la poesia *Telega žizni* di A.S. Puškin.⁸ Indubbiamente, affermano gli autori, tale idea non è specifica della lingua russa, in quanto la stessa metafora è utilizzata, ad esempio, nel famoso indovinello con cui la Sfinge sfida Edipo: «Chi è colui che cammina al mattino con quattro zampe, di giorno con due e di sera con tre?» (cfr. KIR, p. 40). Tuttavia il legame mattino-inizio e sera-fine è confermato nella lingua russa dalla combinabilità dei lessemi *utro* e *večer*, ad esempio, con gli avverbi *rano* e *pozдно*: nei sintagmi avverbiali *rano utrom* e *pozдно večerom*, gli avverbi *rano* e *pozдно* perdono il significato di “qualcosa che si verifica prima/dopo il solito”, che possiedono nel linguaggio abituale,⁹ per assumere quello specifico di “all’inizio” e “alla fine” della giornata, concepita nella sua totalità,¹⁰ e diventare così una sorta di marca dell’elativo che esalta la semantica di inizio/fine racchiusa in *utrom* e *večerom*: *rano utrom* significa infatti “fin dalle prime ore del giorno” e *pozдно večerom* (e *pozдно noč'ju*) “a giornata ormai conclusa”.¹¹ Questa argomentazione, oltre a costituire una possibile prova linguistica dell’intuizione dei nostri autori, è estremamente interessante a livello metodologico: esso infatti rivela che il significato di ciascun lessema può subire slittamenti semantici, causati dall’interazione tra il lessema prescelto e un altro lessema con esso combinato nel sintagma.

⁸ [...] С утра садимся мы в телегу; / Мы рады голове сломать / И, презирая лень и негу, / Кричим: пошел!.. / Но в полдень нет уж той отваги; / Порастрясло нас; нам страшной / И косогоры и отвраги; / Кричим: полегче, дуралей! // Катит по прежнему телега; / Под вечер мы привыкли к ней / И, дремая, едем до ночлега – / А время гонит лошадей.

⁹ Gli autori riportano il seguente esempio: «[...] он лег спать рано, а проснулся поздно понимается как то, что он лег спать вечером раньше, чем обычно ложатся, а проснулся утром позже, чем обычно прсыпаются» (KIR, p. 40).

¹⁰ A tal proposito affermano gli autori: «Мы говорим *рано утром*, *поздно вечером*, *поздно ночью*, но не говорим **рано днем*, **рано ночью*. По-видимому, дело в том, что параметры “рано” и “поздно” применяются к суткам в целом, а не к отрезкам, обозначаемым словами *утром*, *вечером*, *ночью*» (KIR, p. 40).

¹¹ Come affermano gli autori, nella lingua russa, invece, suonano strani e al limite dell’ammissibilità i sintagmi *рано вечером* e *поздно утром* (cfr. KIR, pp. 40-41).

L’argomentazione procede con l’analisi della combinabilità degli aggettivi *rannij* e *pozdnij*, assai più ampia di quella degli avverbi corrispondenti, come documentano due passi letterari citati dagli autori, in cui troviamo i sintagmi *rannij večer* o *pozdnim utrom*.¹² Gli aggettivi *rannij* e *pozdnij*, come i relativi avverbi, possiedono due significati: 1) che si verifica prima/dopo la norma; 2) che sta iniziando/che si sta avvicinando alla fine. *Rannij* e *pozdnij* veicolano il primo significato se combinati con qualsiasi avvenimento (*sobytie*) che coincida con un determinata fase delle 24 ore, dell’anno o della vita;¹³ il secondo significato, invece, viene assunto da *rannij* in combinazione con le parole *utro*, *vesna*, *detstvo*, *molodost’*, e da *pozdnij* con le parole *večer*, *noč’* e *osen’*. Non è casuale, concludono gli autori, che le parole *den’*, *leto* e *zrelost’* non si combinino con nessuno dei due aggettivi: infatti, ciascuna di queste parole rappresenta lo stadio intermedio di tre cicli temporali, rispettivamente quello delle 24 ore, dell’anno e della vita; tale stadio intermedio è concepito come una fase temporale statica, come un *plateau* (*plato*), immutabile nella sua durata, non soggetto ad alcuna gradazione, a differenza delle fasi iniziali (*utro*, *vesna*, *molodost’*) e finali (*večer*, *osen’*, *starost’*) (Cfr. KIR, pp. 41-42).

Anche queste osservazioni sulle restrizioni di combinabilità degli aggettivi *rannij* e *pozdnij* sarebbero dunque un argomento a favore della tesi di Zaliznjak e Šmelev, secondo la quale *utro* è semanticamente legato e determinato dall’idea dell’inizio dell’attività diurna e *večer* da quella della fine.

III.

Momento essenziale dell’argomentazione dei nostri autori è l’analisi delle più significative espressioni avverbiali di cui la lingua russa dispone per dettagliare il *mattino*: *utrom*, *poutru*, *s utra*, *pod utro*, *k utru*, *utrečkom*, *s utrečka*, *s utreca* ecc. Ognuna di queste espressioni esprime una sottile

¹² «“Я в этот день почти не обедал и с раннего вечера просидел у одного инженера” (Достоевский, *Сон смешного человека*); “Поздним утром, когда [...] над избами столбами поднимался лиловый дым, в деревню ворвались пять троек с колокольчиками” (Гладков, *Повесть о детстве*)» (KIR, p. 41).

¹³ «Поздний ужин означает ужин, происходящий позже некоторого нормального для ужина времени дня, ранние холода – холода, наступившие в этом году раньше обычного, ранний брак – вступление в брак раньше того возраста, когда люди обычно женятся, [...] ранняя старость (старость, наступившая раньше положенного срока), поздняя весна и т. п.» (KIR, p. 41).

differenza semantica: ad esempio, *s utru* sottolinea ulteriormente l'idea dell'inizio, *pod utro* e *ke utru* lasciano intendere che la situazione che si verifica al mattino si pone a conclusione di un processo notturno precedente, *utrečkom* manifesta una componente modale legata all'atteggiamento positivo e "attivo" dell'agente, ecc.

Emerge qui una problematica metodologica non irrilevante, che riguarda l'oggetto da considerare nell'analisi semantica. Ciò che non risulta chiaro, infatti, è se l'unità di analisi pertinente sia il significato della parola *utro*, come sembrava all'inizio del saggio, o il concetto di "mattino" a cui la parola russa fa riferimento, esaminato dal punto di vista delle possibili combinazioni del lessema prescelto con varie preposizioni. Se il significato da analizzare, infatti, coincide con la parola *utro*, il rischio che incombe sul metodo di argomentazione dei nostri autori è quello di sovrapporre al significato della parola il significato di un'altra parte del discorso che si combina con essa all'interno di un enunciato (ad esempio la preposizione); se invece l'oggetto di indagine semantica è di tipo combinatorio, sarebbe necessario specificare cosa si intende allora per *significato* o *semantica* di un determinato concetto, nel nostro caso quello del *mattino* (veicolato di conseguenza dalla parola *utro* ma anche da numerosi altri sintagmi fraseologici, come le espressioni avverbiali sopra elencate).¹⁴

Secondo gli autori, la presenza di così numerose alternative linguistiche si spiega solo se si considera il fatto che l'arco temporale è sempre collegato all'attività che l'agente svolge. Benché, infatti, in tutti i casi citati si faccia riferimento al medesimo arco temporale, la scelta dell'una o dell'altra espressione fornisce informazioni differenti che riguardano

¹⁴ La definizione di *significato* in linguistica è da sempre oggetto di riflessione e di dibattito a cui non pretendiamo di porre fine in questa sede; sottolineiamo, però, che a livello terminologico e concettuale sono stati posti dei riferimenti precisi. Ad esempio, I.M. Kobozeva definisce tre tipi di significato: il *significato virtuale* (*virtual'noe značenie*), astratto, potenziale, che sussiste solo a livello di *langue* (*omonimia*); il *significato attuale* (*aktual'noe značenie*), che corrisponde al significato di un lessema nel suo uso concreto, all'interno di un contesto comunicativo autentico e determinato e si situa dunque a livello di *parole* (*monosemia*); e infine il *significato usuale* (*usual'noe značenie*), che si colloca a un livello intermedio rispetto ai due precedenti, tra la astrazione massima della semantica del lessema e il suo uso concreto e particolare: di fatto, si tratta dell'invariante semantica ricavata dall'analisi di una classe omogenea di usi particolari del lessema in contesti concreti (per ulteriori approfondimenti cfr. I.M. KOBOZEVA, *Lingvističeskaja semantika*, Editorial URSS, Moskva 2000, pp. 50-69, 156-179). Negli studi da noi considerati, invece, non si fa riferimento alcuno al tipo di significato che si intende indagare, anzi, si passa dal piano di astrazione massima del lessema a quello dei suoi usi concreti all'interno di enunciati forse con troppa disinvoltura, generando inevitabilmente confusione terminologica e concettuale.

l’azione e il suo agente, ad esempio «di che cosa egli si è occupato prima o di cosa suppone di occuparsi dopo l’avvento di questa parte della giornata» (KIR, p. 42), e puntualizzano il suo atteggiamento nei confronti dell’azione espressa dal verbo.

Per esempio, a forma diminutivo-vezzeggiativa *utrečkom*, pur essendo usata come sinonimo di *utrom*, esprime la disponibilità e il desiderio di iniziare l’attività giornaliera (cfr. KIR, p. 42). L’avverbio *utrečkom* risulta quindi appropriato in frasi come:

(1) *Я утречком хотел бы сбегать на речку искупаться,*

mentre per un orecchio russo suonerebbe un po’ strana la frase:

(2) **Завтра утречком я хотел бы подольше поспать.*

In effetti, *utrečkom* si usa soltanto in riferimento ad un’attività caratterizzata da un alto grado di partecipazione attiva dell’agente (assente, ovviamente, allorché “l’azione” espressa dal verbo sia quella di “dormire”): da qui deriva la sfumatura modale di positività e vigore che l’espressione possiede.

Questi esempi, citati dai nostri autori, mettono dunque in evidenza quanto il coinvolgimento del parlante influenzi la scelta dell’espressione avverbiale temporale appropriata e quindi dimostrerebbero che i russi percepiscono il tempo come qualcosa di *soggettivo*, caratterizzato, cioè, dall’attività che lo occupa.

A ben vedere, tuttavia, la presenza di un così grande numero di espressioni avverbiali per dettagliare la prima parte della giornata non è una caratteristica soltanto della lingua russa: si pensi alle espressioni italiane: “al mattino”, “di mattina”, “verso mattina”, “in mattinata”, “fin dal mattino”, “sul far del mattino”, “dalla mattina”, ecc. Ci chiediamo pertanto se essa comporti necessariamente una concezione del tempo diversa da quella di un “occidentale”. Essa rivela indubbiamente la ricchezza della lingua russa che, attraverso variazioni morfologiche apparentemente irrilevanti, esprime sfumature comunicative che altre lingue esprimono con il concorso di varie componenti linguistiche: ad esempio, è una particolarità del russo che gli avverbi temporali come *utrom* possiedano forme ipocoristiche¹⁵ e che nell’enunciato svolgano il ruolo di modificatori di distanza tra l’agente e l’azione espressa dal verbo; in italiano, ad esempio,

¹⁵ Cfr. L. SALMON, *Asimmetrie L1/L2: una sfida nella didattica di lingua e traduzione*, «Studi slavistica», 1 (2004), pp. 246-247.

la distanza tra l'agente e l'azione, o, in generale, la sfumatura modale, è espressa, invece, dal condizionale del verbo (a cui si accompagnano avverbi rafforzativi, es. "proprio"), da fraseologismi (es. "aver voglia di"), da strutture sintattiche o infine, dai clitici. Alcune possibili traduzioni italiane di (1) sono infatti:

(3) *Al mattino/ di mattina avrei proprio voglia di correre al fiume a farmi una nuotata!*

(4) *Al mattino/ di mattina me ne andrei di corsa al fiume a fare una nuotata!*

In (1), quindi, la sfumatura modale non è necessariamente legata alla semantica di *utro*, ma alla lingua russa in generale, in grado di esprimerla anche attraverso gli avverbi di tempo. La domanda che ci poniamo a questo punto, e che meriterebbe un'indagine linguistica assai più approfondita, è come mai nella lingua russa anche gli avverbi temporali possono avere forme ipocoristiche. Forse perché sono avverbi denominativi, che quindi ereditano la possibilità che hanno i sostantivi di avere forme diminutivo-vezzeggiative? Ci sembrerebbe di no, poiché possono avere forme ipocoristiche anche avverbi non derivanti da sostantivi, come *хорошо-хорошенечко-хорошенько*, *близкий-близехонько*, ecc. Forse il motivo risiede davvero nel legame intrinseco, percepito dal parlante, tra arco temporale e modalità di partecipazione dell'agente alla situazione comunicativa descritta, cosa che avvalorerebbe l'ipotesi, avanzata dai nostri autori, secondo cui la percezione semantica del tempo per i russi è più soggettiva rispetto a quella della maggior parte delle altre culture occidentali. Lasciando aperta la possibilità di una risposta affermativa, riteniamo che queste osservazioni costituiscano soltanto il punto di partenza di un'ipotesi ragionevole ancora da approfondire e da documentare a livello linguistico.

Se l'analisi delle locuzioni avverbiali sopra indicate è determinata dalla presenza di forme ipocoristiche, quella delle espressioni *nautro*, *poutru*, *s utra*, *s utrečka*, *pod utro* e *ke utru* deriva dalla combinazione tra la semantica di *utro* e la semantica delle preposizioni; tuttavia, come già osservato, bisogna essere cauti per non ascrivere alla semantica propria del lessema temporale (*utro*, *večer* ecc.) quella della preposizione. Consideriamo ora alcuni tra gli esempi citati.¹⁶

Pod utro e *ke utru*, al contrario di *s utra* e *s utrečka* che, secondo gli autori, vengono utilizzati per localizzare temporalmente situazioni appena sorte o che si sono riprese dopo l'intervallo notturno, fanno riferimento a una

¹⁶ Tutti gli esempi da (5) a (10) e le relative spiegazioni sono in KIR, pp. 43-44.

situazione che si verifica al mattino ma che si configura temporalmente in continuità con un processo precedente, avvenuto durante il periodo notturno, e di cui si indica la conclusione.

(5) *Вещи они собрали под утро*

significa che il soggetto ha finito di sistemare le proprie cose al mattino (lasciando intendere che ha lavorato tutta la notte, senza soluzione di continuità: «они собирали всю ночь», puntualizzano i nostri autori), mentre:

(6) *Вещи они собрали с утра*

significa che il soggetto ha sistemato le proprie cose al mattino, iniziando e finendo il mattino stesso.

Soffermiamoci ora sulle situazioni assai diverse implicate da (7) e (8).

(7) *Он пришёл на работу с утра*

lascia intendere che il soggetto è arrivato sul posto di lavoro fin dal mattino, iniziando così la sua nuova giornata, mentre l'espressione:

(8) *Иван пришёл под утро*

suggerisce normalmente, ad un orecchio russo, due situazioni: innanzitutto che Ivan è arrivato “a casa” (домой); in secondo luogo, che è andato a divertirsi per tutta la notte e il suo arrivo, di conseguenza, conclude la giornata precedente. Proprio per questa seconda allusione, la frase (8) contiene una valutazione negativa da parte del locutore.

(9) *Вечером пили вино, а с утра – коньяк*

indica che c'è stato un intervallo nel bere le bevande alcoliche (innanzitutto per dormire), ma se si dice:

(10) *Вечером пили вино, а под утро – коньяк*

significa che si è bevuto senza nessun intervallo o, in ogni caso, senza andare a dormire.

Osservazioni simili valgono anche per la semantica di *вечер*, che indica la fine della giornata lavorativa. La semantica di tale lessema interagisce con la semantica dell'inizio nell'espressione *с вечера*, che significa, secondo

gli autori, «iniziare la sera un'attività programmata principalmente per il giorno successivo» (KIR, p. 48).¹⁷

Tutto ciò è estremamente interessante, ma ci chiediamo se non dipenda dalla semantica della preposizione piuttosto che dalla semantica degli indicatori temporali; ancora una volta, dunque, ribadiamo la necessità di mettere a fuoco oggetto e metodo di indagine semantica, sia dal punto di vista terminologico che concettuale.

Ancor più sottile è l'argomentazione relativa alla differenza semantica tra le espressioni *pod utro* e *k utru*: entrambe fanno riferimento a situazioni perdurate tutta la notte antecedente, ma *pod utro* sottolinea, secondo gli autori, la durata del processo nella sua totalità e se ne pone a conclusione; *k utru* invece concentra l'attenzione sul risultato e sulle conseguenze che ne conseguono:¹⁸

(11) *Буря утихла только под утро;*

(12) *К утру туман рассеялся и вдали показались горы.*

Le frasi (11) e (12) esprimono chiaramente questa differenza, tuttavia, se si considerano i contesti in cui questi due avverbi vengono usati nel russo contemporaneo, la differenza fra le due espressioni risulta assai più incerta. Riportiamo alcuni esempi reperiti nel Corpus nazionale della lingua russa:¹⁹

(13) *Зато под утро я застул как убитый и пробудился в половине двенадцатого.*

¹⁷ Come esempi gli autori segnalano le espressioni: “*Sobrat’ večeri s večera, prigotivii’ obed s večera*”, e aggiungono: «Если деятельность, произведенная вечером, не имела релевантного продолжения на следующий день, выражение *s večera* употребить нельзя, ср. **поел с вечера*, **лег спать с вечера*». (KIR, p. 48).

¹⁸ Le frasi (11), (12), (14), e i relativi commenti degli autori, si trovano in KIR, p. 44.

¹⁹ Il Corpus nazionale della lingua russa (CNLR) è disponibile online dal 2004 (<www.ruscorpora.ru>) e viene aggiornato continuamente. I testi in esso raccolti presentano una varietà diacronica (dalla metà del XVIII secolo fino agli inizi del XXI secolo), diatopica (varianti dialettali e locali), diastratica (varianti sociologiche), diafasica (di genere e stile) e diamesica (di codice, scritto o parlato, ecc); la divisione in generi rispecchia in parte la tradizionale suddivisione degli stili funzionali di V.V. Vinogradov, comprendendo testi letterari, memorialistica, saggistica, letteratura scientifica e scientifico-divulgativa, pubblicitaria, corrispondenza privata, diari, documenti burocratici e ufficiali, testi della lingua parlata. Abbiamo però anche generi recenti, come la comunicazione elettronica. Attualmente il CNLR conta più di 180 milioni di parole ed è suddiviso in 6 sottocorpora: 1) глубоко аннотированный корпус, 2) параллельный русско-английский корпус текстов, 3) корпус диалектных текстов, 4) корпус поэтических текстов, 5) обучающий корпус русского языка, 6) корпус устной речи. Dal CNLR sono state tratte specificatamente le frasi (13), (15) e (16).

Se si confronta (13) con la frase (14), citata nel saggio dagli autori:

(14) *Всю ночь, беденькая, не спала и заснула только к утру,*

come si giustifica la scelta linguistica differente²⁰ O meglio, come è possibile dimostrare dal punto di vista linguistico la scelta di *pod utro* o *к utru* in (15) e (16)?

(15) *Андреич рассказывал, что под утро наступает время, когда комары оседают в травах и листьях отдохнуть перед новыми разбойничьими налетами*

(16) *Известно, что к утру у человека наступает самая глубокая фаза сна и, будучи вырванным из нее, он не сразу приходит в себя.*

Gli esempi sopra riportati e le spiegazioni finora fornite non permettono di rilevare con nettezza le sfumature semantiche sottolineate dagli autori; in proposito sarebbe necessario svolgere un’analisi su un corpus scelto di esempi che presentano al loro interno tali espressioni temporali, focalizzando l’attenzione, ad esempio, sulla combinazione sintattica di *к utru* e *pod utro* per capire a che tipo di verbi (a livello sia semantico, sia morfologico) si legano con maggior frequenza. Inoltre si potrebbe osservare se nella combinazione compaiono regolarità sintattiche, stilistiche, oppure legate al genere testuale, se esiste un’evoluzione diacronica nell’uso di queste espressioni o se la scelta dell’una piuttosto che dell’altra dipenda da variabili sociolinguistiche.

IV.

Negli studi che stiamo considerando si analizza anche la formula di cortesia “*Dobroe utro!*”. In russo è consueto salutare dopo il risveglio con “*Dobroe utro!*” (“*Buon mattino!*”), mentre non lo è, ad esempio, in italiano, dove si usa il più generico “*Ciao!*” o “*Buongiorno!*”. Nello stesso tempo, affermano Anna Zaliznjak e Aleksej Šmelev,

²⁰ Anche in questo caso, i madrelingua russi da noi intervistati hanno affermato di percepire una differenza: ad esempio, che in (13) l’atmosfera che domina è sicuramente notturna e il momento in cui il soggetto si è addormentato, dopo molta fatica, è assolutamente vago, potrebbe essere avvenuto alle tre di notte oppure alle cinque, mentre in (14) si è inclini a immaginarsi che il soggetto si sia addormentato in un contesto già di luce, quindi il lasso temporale è inevitabilmente più ristretto e tende dunque ad essere individuato tra le sei e le sette. Lo stesso vale per (15) e (16).

dobbiamo notare che la formula di saluto “*Dobroe utro!*” viene usata in modo inappropriato da molti slavisti occidentali, benché gran conoscitori della lingua russa, che la utilizzano rivolgendosi al collega russo che incontrano sul posto di lavoro prima di mezzogiorno. Come proveremo a dimostrare, tale uso inappropriato deriva non solo da un modo differente di utilizzare le formule di etichetta, ma si radica direttamente nel significato della parola *utro* (KIR, p. 39).

Per un russo *utro* è connesso all’idea del risveglio dal riposo notturno e segna l’avvio dell’attività giornaliera, a differenza delle espressioni analoghe occidentali (ad esempio ingl. “*Good morning!*”, ted. “*Guten Morgen!*”), la funzione delle quali è delimitare la porzione di tempo che precede il mezzogiorno o, ancor più genericamente, il momento del pranzo. La situazione più appropriata per utilizzare “*Dobroe utro!*” è dunque quella in cui si salutano le persone che si sono svegliate nello stesso appartamento, nella stessa casa, ecc.

Se una persona, invece, di mattina si trova sul posto di lavoro, significa, come minimo, che è arrivato lì, a piedi o con un mezzo, e prima di ciò, evidentemente, si è lavato, si è vestito e, soprattutto, ha fatto colazione, cioè la sua attività diurna è già iniziata molto tempo prima (KIR, p. 49).

Fin qui i nostri autori; eppure, è normale trovare a Mosca chi utilizza tale formula di saluto alle 11 del mattino! Anche in questo caso, sarebbe necessario, a nostro avviso, osservare nel dettaglio vari contesti comunicativi in cui viene utilizzata tale formula di saluto: in effetti “*Dobroe utro!*” può essere pronunciato da un russo che è appena arrivato sul posto di lavoro, mentre risulterebbe strano se venisse usato come risposta al saluto da parte dei colleghi che già da qualche ora si trovano lì. Sempre in merito alla semantica di “*Dobroe utro!*”, Anna Zaliznjak accenna alla possibilità di un parallelo con il modo di esprimere nella lingua russa le felicitazioni o gli auguri: “*s prazdnikom!*”, “*s priezdom!*”, ecc. Infatti esiste la formula “*S dobrym utrom!*”, che farebbe vedere nella semantica di tale saluto una sorta di felicitazione per essersi svegliati, e il desiderio che ciò che dovrà accadere sia piacevole. (Cfr. JaK e KIR, p. 48).

V.

Infine, circa le possibilità di augurare buona giornata²¹ nella lingua russa, A.D. Šmelev afferma che non è affatto facile indicare una locuzione russa equivalente alle formule inglesi: (17) *Have a nice day!* e (18) *Have a good day!*, poiché del tutto anomale suonerebbero le espressioni (19) *Имейте хороший день*, oppure (20) *Имейте приятный день*, così come si allontana dagli standard linguistici russi l'espressione (21) *Желаю вам приятно провести день*, o ancora (22) *Хорошего вам дня*, formula di saluto sempre più diffusa tra i russi per accomiarsi dai clienti, ma che in realtà è assai poco russa. Le espressioni più russe che traducono (17) e (18) sono invece (23) *Всего доброго!* e (24) *Всего хорошего!*, cioè quelle espressioni in cui – nota acutamente il linguista – la parola “giorno” non viene lessicalizzata. La ragione di tale fatto linguistico risiederebbe nel legame tra la semantica di *utro* e l'attività, l'occupazione che una persona svolge o intende svolgere: proprio in forza di tale legame l'immagine russa considera le espressioni (19), (20), (21), (22) come

una irruzione nella vita privata altrui, poiché si sottintende l'ipotesi che il destinatario si stia preparando a svolgere un'attività di lì a breve: la formula *Хорошего дня* è percepita come augurio a svolgere con successo l'attività giornaliera, mentre *Желаю вам приятно провести вечер* esprime implicitamente la presupposizione del locutore che il destinatario abbia intenzione di andare a divertirsi (KIR, p. 23).

Tutte queste considerazioni suscitano in noi un notevole interesse in quanto manifestazioni evidenti del fatto che lingue diverse esprimono la stessa idea in forme differenti e, contemporaneamente, che espressioni linguistiche apparentemente identiche celano in realtà riferimenti assai diversi; ciononostante, a nostro avviso, tali considerazioni richiederebbero di essere ulteriormente approfondite all'interno di un'analisi dei dati della lingua più rigorosa, sia dal punto di vista metodologico che terminologico, e confermate in seguito con dati statistici più rilevanti.

²¹ Gli esempi da (17) a (24) e le relative spiegazioni sono in KIR, pp. 22-23.

Conclusioni

Negli studi sulla RJaKM emergono alcune problematiche, soprattutto di ordine terminologico e metodologico, di cui vogliamo, in conclusione, indicare i momenti salienti per aprire ulteriori prospettive di ricerca che intendiamo sviluppare in studi futuri.

1) Perché uno studio di semantica lessicale sia rigoroso pensiamo sia necessario specificare innanzitutto la terminologia utilizzata. Nei saggi considerati non è sempre chiara quale sia l'unità oggetto d'analisi: le parole-chiave culturalmente significative, le configurazioni linguo-specifiche di un'idea o ancora i concetti/le idee/i motivi trasversali così come si manifestano nei lessemi o nelle strutture sintattiche? Per quanto riguarda la dimensione temporale nelle 24 ore, l'oggetto di analisi è il singolo lessema (*utro*) o anche i sintagmi fraseologici ricorrenti (nel nostro caso gli avverbi temporali *s utra*, *k utru*, ecc.)? Nel secondo caso dovrà essere precisato se la semantica della locuzione è di tipo combinatorio o sintetico, aspetto menzionato solo marginalmente dagli autori (cfr. KIR, nota 2, p. 43) e di fatto non considerato nel procedere dell'argomentazione. Che cosa intendono i nostri autori per *significato* di un lessema? Si sta parlando di significato astratto (*značenie*), oppure di senso (*smysl*)²² che il lessema prescelto può assumere nei molteplici contesti della lingua viva in cui viene utilizzato, oppure di entrambi?²³

2) Non irrilevante è inoltre il metodo di analisi. Gli studi sulla RJaKM si propongono di analizzare semanticamente le parole culturalmente significative della lingua russa, dette anche parole linguo-specifiche. Il significato degli indicatori temporali di cui abbiamo riferito, tuttavia, non viene evinto al termine di una vera e propria analisi semantica, bensì viene ipotizzato come invariante "a priori", sulla base dell'indiscutibile sensibilità linguistica degli autori e con la conferma di alcuni esempi letterari; tuttavia ci sembra che il significato non possa essere identificato solo sulla base della sensibilità linguistica dei lessicografi e di alcuni testi culturalmente significativi, tratti dal folclore o dai classici della letteratura e del pensiero russo; il confron-

²² Per la differenza tra *značenie* e *smysl* rimandiamo al saggio di I.M. KOBOZEVA, *Dve ipostasi soderžanija reči: "značenie" i "smysl"*, in *Jazyk o jazyke*, pod red. N.D. ARUTJUNOVOJ, Jazyki russkoj kul'tury, Moskva 2000, pp. 303-359, <http://www.philol.msu.ru/~otipl/new/main/articles/kobozeva/imk-2000-znach_smysl.doc> [17/06/2009].

²³ Come nella concezione integrale della lingua e nella lessicografia sistemica di Ju.D. Apresjan presentata nella monografia *Jazykovaja kartina mira i sistemnaja leksikografija*, otv. red. JU.D. APRESJAN, Jazyki slavjanskich kul'tur, Moskva 2006.

to con documenti di questo tipo è indispensabile, però va collocato al termine dell'analisi linguistica vera e propria, fondata sullo studio di caratteristiche semantiche, sintattiche, pragmatiche e combinatorie che presentino un certo grado di sistematicità, ricavate dall'osservazione degli usi del lessema prescelto. Tali usi devono essere rilevati in un corpus di esempi tipologicamente vari, all'interno di testi (non basta il contesto della proposizione) e in ambiti comunicativi autentici, in quanto il livello pragmatico-testuale del testo è l'ambito adeguato all'interno del quale va analizzata la semantica del lessema. Tanto più che la possibilità di disporre di un corpus della lingua russa automatizzato permette ormai di effettuare ricerche su un numero di testi statisticamente rilevante e differenziato in base a numerosi parametri, da quello cronologico, in base al quale è possibile tracciare anche l'evoluzione delle parole chiave, a quello sociale. L'analisi del rapporto tra lingua e cultura (collettiva o personale) deve dunque avvalersi di un'analisi pragmatico-funzionale degli usi linguistici nei vari contesti. Sarà dalla combinazione del parametro statistico con quello funzionale che potrà emergere, infatti, un ritratto della semantica delle parole chiave culturali il più possibile aderente alla realtà del russo contemporaneo.

3) Rappresenta una sorta di postulato iniziale, mai dimostrato, tanto una marcata distinzione tra lingua/cultura russa e lingue/culture europee, quanto una presunta omogeneità tra queste ultime che, forse, andrebbero distinte fra loro, perché ben diversa è la cultura dei paesi romanzi da quella nordica o anglosassone; infine, ci chiediamo come si possa giungere ad individuare le parole chiave culturalmente significative o i concetti linguo-specifici da analizzare, che gli autori presentano semplicemente come unità autoevidenti al parlante madrelingua (cfr. KIR, p. 9). Tale questione è spesso considerata sterile e marginale dagli studiosi della RJaKM, tuttavia continua a rappresentare un punto interrogativo non trascurabile per quanto riguarda la metodologia di questi studi.

In conclusione, riteniamo estremamente interessante e doveroso proseguire la ricerca di un metodo scientifico di analisi semantica lessicale, in grado di individuare il significato di un lessema come l'interazione di tratti semantici unici e specifici e di proprietà sintattiche, combinatorie e pragmatico-testuali sistemiche all'interno della lingua naturale in cui esso è inserito; in questa direzione si sta muovendo già da parecchi anni la Scuola semantica di Mosca per la descrizione integrale della lingua e la lessicografia sistemica, diretta da Ju.D. Apresjan, che, a nostro avviso, rappresenta oggi la scuola più autorevole nel panorama variegato e assai discusso, seppur sempre affascinante, degli studi sulla RJaKM.

MARTA ZUCHELLI

VLADIMIR ZE'EV JABOTINSKY E IL TEMPO:
SAMSON NAZOREJ E PJATERO

*L'ebreo è ancorato non al luogo bensì al tempo.
Seimila anni di autocoscienza sono la patria.
(George Steiner)¹*

*Fissare per Israele dei confini concordati
significherà anche che il popolo di Israele avrà finalmente risolto
il cruciale dilemma interiore che ha caratterizzato
quasi tutto il corso della sua esistenza: la questione se sia
un "popolo di un luogo" o un "popolo di un tempo"...
(David Grossman)²*

La massa di libri e di saggi critici, di articoli eruditi, di atti di convegni e di dissertazioni prodotti ogni giorno in Europa e negli Stati Uniti ha la potenza cieca di un'onda di maremoto. Nelle "discipline umanistiche" – rubrica generica che, nel senso che do alla parola, comprende la letteratura, la musica e le arti con tutti i discorsi ermeneutici e normativi da loro suscitati – la

¹ Cit. in D. GROSSMAN, *Meditazioni su una pace che sfugge*, in ID., *Con gli occhi del nemico*, Mondadori, Milano 2007, p. 71. Il Tempo riveste senza dubbio un ruolo centrale nell'ebraismo diasporico, la cui storia tragica e plurimillennaria è scandita anche dalla costante assenza di un luogo percepito come "proprio" in cui rigenerarsi: il Sionismo può, quindi, essere interpretato come tentativo di risolvere questa "sospensione spazio-temporale" attraverso il recupero dello Spazio. A proposito di questa assurda situazione di *stasi* esistenziale, osserva acutamente Yosef Haim Brenner: «Il problema è questo. Per poter cambiare le nostre caratteristiche nella misura più ampia possibile, abbiamo bisogno di un ambiente che ci appartenga. E per creare un tale ambiente, bisogna che le nostre caratteristiche cambino completamente», cit. in A. B. YEHOSHUA, *Ebreo, israeliano, sionista: concetti da precisare*, Edizioni e/o, Roma 2001, p. 21.

² D. GROSSMAN, *Con gli occhi del nemico*, cit., p. 71.

quantità di studi sfiora il grottesco. [...] Una pazzia mandarinesca del discorso secondario contamina il pensiero e la sensibilità.³

Questa fondamentale riflessione di George Steiner, contenuta nel saggio *Vere presenze*, circa l'eccessiva rilevanza assunta dal discorso critico, che connota il clima culturale contemporaneo come «bizantino», e il suo appello per il ritorno a un commento filologico, «cioè di tipo esplicativo, riferito al contesto storico dell'opera», mi hanno guidata nel pensare e nel realizzare questo breve contributo dedicato a Vladimir Ze'ev Jabotinsky e il Tempo, e in particolare ad alcuni aspetti dei suoi due romanzi *Samson nazorej*, del 1927, e *Pjatero*, del 1936.

L'arte del commento è infinita e, ormai, il testo "secondario", l'aspetto critico, ha preso il posto del testo "primario", dell'aspetto creativo: «Il saggio dialoga con il saggio, l'articolo chiacchiera con l'articolo, in un'infinita galleria di queruli echi».⁴

Citando Byron, potremmo dire che preferiamo i *recensori ai bardi*.

Consapevole del fatto di non avere, forse, molte cose "nuove" e "giuste" da aggiungere ai commenti sin qui dedicati all'opera di Jabotinsky, cercherò dunque di non alimentare con un eccesso di parole quella che Steiner definisce la "grigia palude" della *ricerca* dottorale.⁵

Il nome di Vladimir Ze'ev Jabotinsky (Odessa 1880 – New York 1940), personalità tra le più discusse e significative del movimento sionista, creatore della Legione ebraica, fondatore della corrente revisionista e padre spirituale della destra israeliana, è stato per lungo tempo messo all'indice, e addirittura rimosso è stato il suo fondamentale contributo alla nascita dello Stato ebraico in Palestina nel 1948. È solamente a partire dal 1977, anno del primo, storico trionfo elettorale della destra guidata da Menachem Begin, ex delfino del leader revisionista, che si è avviato, innanzi tutto in Israele, un processo di riscoperta della sua figura e del suo pensiero. Da allora è stato un crescendo continuo e oggi, complice anche la politica della nuova dirigenza israeliana sempre più allineata su posizioni decisamente di destra, il nome di Jabotinsky è prepotentemente tornato

³ G. STEINER, *Vere presenze*, Garzanti, Milano 1998, pp. 35-37.

⁴ *Ivi*, p. 48.

⁵ *Ivi*, p. 44.

alla ribalta.⁶ Tuttavia questa “Jabotinsky renaissance” (come gli storici israeliani hanno definito il tentativo di studiare e dibattere seriamente, al di là di semplicistiche ansie classificatorie, le teorie jabotinskiane) non ha impedito che il complesso e ambiguo pensiero dell'intellettuale odessita venisse spesso strumentalizzato e pericolosamente banalizzato: da una parte i suoi avversari politici, pronti a classificarlo, in modo alquanto approssimativo, come leader fascista, dall'altra i suoi sostenitori, inclini, invece, a venerarlo acriticamente.⁷ Nell'interpretazione di una parte considerevole degli studiosi egli resta comunque un esteta della politica, un giornalista e un letterato che non è riuscito a dare coerenza alle proprie speculazioni politiche.⁸

L'incessante oscillare tra idealità e realtà, l'irrisolta tensione tra l'adesione assoluta ed entusiastica al sogno sionista⁹ del ritorno ebraico in Palestina e la disperante ma lucida interpretazione delle implicazioni connaturate all'attuazione di questa attesa millenaria: è questa, a mio avviso, la cifra ultima della riflessione di Jabotinsky, il cui disperato e radicato pessimismo antropologico permette di avvicinare la sua figura a quella del rivoluzionario turgeneviano Bazarov.

Scrive Vittorio Strada, a conclusione della sua analisi del romanzo *Padri e figli*:

La tragicità di Bazarov nasce dalla sua natura “amletica” che oppugna l'altra sua anima “donchisciottesca” e la soverchia. Di qui scaturisce la modernità e complessità della figura del rivoluzionario turgeneviano». ¹⁰

⁶ *Kadima*, il partito di centro fondato nel 2005 da Ariel Sharon e oggi guidato da Tzipi Livni, è, ad esempio, già nel nome un vero e proprio omaggio alla memoria di Jabotinsky: così, infatti, si chiamava la casa editrice sionista da lui fondata nel 1904 ad Odessa.

⁷ Pečorin, l'eroe romantico e disilluso di *Un eroe del nostro tempo*, il “romanzo per punti”, secondo la definizione di Andrej Bitov, di Michail Lermontov, scrive nel suo diario: «E forse domani morirò! E non rimarrà sulla terra un solo essere che mi abbia compreso fino in fondo. Gli uni mi credono peggiore, gli altri migliore di quanto in realtà sia... [...] L'una e l'altra cosa saranno false» (M. LERMONTOV, *Un eroe del nostro tempo*, Garzanti, Milano 1992, p. 138). Quasi un epitaffio per il percorso umano e politico di Jabotinsky, spirito lirico del Sionismo.

⁸ Si vedano in proposito gli interventi di S. AVINERI, *The Political Thought of Vladimir Jabotinsky*, e di I. ELAD, *Jabotinsky Distorted*, «The Jerusalem Quarterly», 16 (1980), pp. 3-26 e 27-39.

⁹ Circa il carattere profetico-rivoluzionario del Sionismo e a proposito del ruolo centrale che assume il Tempo nella definizione stessa di sionista, si vedano le interessanti riflessioni di A.B. YEHOSHUA in *Ebreo, israeliano, sionista*, cit., pp. 40-57, e in ID., *Antisemitismo e sionismo – Una discussione*, Einaudi, Torino 2004, pp. 62-90.

¹⁰ V. STRADA, *Tradizione e Rivoluzione nella letteratura russa*, Einaudi, Torino 1980, p. 33.

La giustapposizione delle figure di Amleto e Don Chisciotte, e delle allegorie esistenziali che in loro si concretano, è divenuta, nel tempo, un *topos* letterario, con cui si sono confrontati scrittori, filosofi e critici di ogni epoca e di ogni paese. In una conferenza del gennaio 1860, poi divenuta celebre, proprio Ivan Turgenev, attingendo alle riflessioni di Arthur Schopenhauer contenute in *Il mondo come volontà e rappresentazione*, aveva accostato le due figure, presentandole come modelli umani universali.¹¹

E anche la tragicità e la complessità del pensiero di Jabotinsky che, richiamandosi alla “fenomenologia” poeticamente costruita da Turgenev a partire dalle figure archetipiche di Amleto e Don Chisciotte, pubblica, nel 1901, un articolo dedicato agli opposti universi letterari di Čechov e Gor’kij,¹² scaturiscono da questa esplosiva miscela di amletismo e donchisciottismo che fa di lui un “folle Don Chisciotte”¹³ profondamente amletico, in bilico perpetuo tra utopia e disincanto. All’umanità rassegnata e dall’anima incrinata di Čechov, Jabotinsky preferisce l’umanità forte e viva di Gor’kij; se nell’universo letterario del primo egli ritrova lo spirito egoista ed incredulo dell’eroe shakespeariano, nell’universo del secondo e dei suoi *brodjagi* riconosce un’inclinazione all’entusiasmo decisamente donchisciottesca, non fosse altro che per il permanere nel loro orizzonte esistenziale di un ideale. Lo splendore dell’Idea, ma anche e soprattutto il bisogno tutto umano di creare attorno ad essa una liturgia e la necessità di consacrarsi totalmente: questo rappresenta Don Chisciotte nell’interpretazione di Jabotinsky.

Se la parabola politica di Vladimir Jabotinsky è stata indagata e approfondita, molto meno studiata risulta invece la sua attività letteraria, che spazia dalla poesia al racconto di genere, dal *feuilleton* giornalistico al romanzo, sino alla fine opera di traduzione che ebbe un ruolo fondamentale nella rinascita delle lettere ebraiche.¹⁴

¹¹ Cfr. I. S. TURGENEV, *Gamlet i Don Kichot*, in ID., *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*, VIII, Moskva-Leningrad 1964, pp. 171-192.

¹² V. Z. JABOTINSKY, *Anton Čekhov e Massimo Gorki – L’impressionismo nella letteratura russa*, in *Nuova Antologia di Lettere, Scienze ed Arti*, Quarta Serie, vol. 96 (Novembre-Dicembre 1901), Roma, pp. 722-733.

¹³ Così, negli anni del primo conflitto mondiale, la stampa ebraica americana definì Jabotinsky per l’ostinata devozione alla causa sionista e l’intransigente massimalismo della sua condotta. Ed è, invece, la sua disillusa consapevolezza circa la reale natura del conflitto arabo-ebraico in Palestina, tragicamente irrisolvibile, che permette, a mio avviso, di accostare la sua figura a quella di Amleto.

¹⁴ Jabotinsky fu, tra i sionisti, uno dei più attenti alla questione della rinascita e della diffusione della lingua ebraica, adoperandosi personalmente per la creazione di *Hebrew-Speaking Associations* che aiutassero gli ebrei della Diaspora a riappropriarsi della lingua

Come sostiene Alice Stone Nakhimovsky,¹⁵ Jabotinsky appartiene a tal punto alla storia del Sionismo che è oramai difficile considerarlo esclusivamente come scrittore, e il fatto che il suo discorso politico informi molta parte della produzione puramente letteraria costituisce una sfida critica ulteriore. La chiave di lettura politica, infatti, è stata a lungo la sola anche per i romanzi *Samson nazorej* e *Pjatero*, interpretati come semplice estrinsecazione letteraria della polemica antiassimilazionista di Jabotinsky, benché, in realtà, la relazione tra questi testi e la sua filosofia politica sia più profonda e complicata.

Le due opere rappresentano due *momenti* distinti di un unico discorso, paradigmatico e imprescindibile per ogni nazionalismo: quello svolto intorno al concetto di identità.

Il tema centrale di *Samson nazorej*, che vede la luce nel contesto storico della battaglia condotta da Jabotinsky per la creazione della Legione ebraica, e in contemporanea con la fondazione del movimento giovanile del *Betar*¹⁶, è quello della difficile relazione tra l'Individuo e la Nazione, tra l'Ebreo e i Gentili. Nella rilettura jabotinskiana della vicenda biblica di Sansone¹⁷ sono indubbiamente molti i sottintesi politici di matrice sionista ed è evidente il tentativo di creare un'epica nazionale: Sansone, infatti, non è il liberatore, egli rappresenta il principio, l'inizio della liberazione, è il *profeta* della riscoperta e del riconoscimento della propria identità.

Il problema identitario occupa, come è ovvio, un posto centrale nel discorso politico di Jabotinsky che, attraverso la rivisitazione del *Libro dei Giudici*, propone un possibile scioglimento dell'eterno dilemma di cosa

nazionale del popolo d'Israele. Nel 1938 realizzò anche una grammatica ebraica per principianti, pubblicata però solo nel 1949, *Taryag Millim: 613 (Hebrew) Words – Introduction into Spoken Hebrew (in Latin Characters)*.

¹⁵ A. STONE NAKHIMOVSKY, *Russian-Jewish Literature and Identity. Jabotinsky, Babel, Grossman, Galich, Roziner, Markish*, The John Hopkins University Press, Baltimora-Londra 1998.

¹⁶ Il *Betar*, acronimo di *Brit Al Shem Yosef Trumpeldor* (Patto in memoria di Yosef Trumpeldor), nasce a Riga nel 1923 come "frazione" della Legione Ebraica che, nel 1918, aveva combattuto in *Eretz Israel* al fianco delle truppe britanniche. Nella visione di Jabotinsky, compito del *Betar* è plasmare il *nuovo ebreo* capace di realizzare "il più velocemente e il più completamente possibile" la rinascita dello Stato Ebraico.

¹⁷ Figlio di Manoach di Zora, nel territorio della tribù di Dan, è l'ultimo grande giudice dell'Israele premonarchico, ca 1200 a.C. In epoca medievale Sansone è considerato, per le circostanze eccezionali della sua nascita e della sua morte sacrificale, prefigurazione di Cristo (cfr. *I personaggi biblici – Dizionario di storia, letteratura, arte, musica*, Mondadori, Milano 1997, pp. 442-448).

individui e definisca chi è ebreo:¹⁸ l'Ebreo definisce la propria ebraicità legandosi alla tradizione, attraverso il recupero di un passato mitico. È la memoria collettiva, dunque, molto spesso basata su una verità leggendaria, a creare e definire la storia di un popolo; vero è solo quello che rimane nella memoria.

Ma il romanzo è, soprattutto, una riflessione sul concetto di elezione, sulla condizione di eletto, di “nazireo di Dio” appunto, ossia consacrato e destinato a vivere diversamente: è una condizione eterna o va conquistata? Oppure vi si è condannati? Sansone fatica a sopportare la propria elezione, appare quasi un “uomo senza qualità”, è condannato

a cercare un'esistenza che comporti una specie di *assenza di confini*, nel senso più profondo: una situazione di perenne mobilità, di alternanza tra esilio e ritorno, di assimilazione in altre identità e ritorno all'identità ebraica, cioè una situazione che sfugge ripetutamente a ogni definizione precisa e si trova esposta a tutte le forze che agiscono intorno a essa [...].¹⁹

Per Sansone, alienato e diviso, l'assimilazione altro non è che l'esito momentaneo e illusorio della ricerca di un riconoscimento da parte dell'altro.

Se *Samson nazorej* narra la nascita di una Nazione, *Pjatero* appare come racconto della sua dissoluzione; se il primo vuole essere rievocazione dell'epica nazionale, il secondo è invece l'evocazione dolente del passato personale. In *Pjatero* Jabotinsky racconta con intensa nostalgia la città della sua giovinezza e, dissimulato nelle tragiche vicende della famiglia Mil'grom e dei suoi cinque figli, Marusja, Marko, Lika, Serjoža e Torik, eternati dal narratore nella loro adolescenza, il destino dei suoi ebrei, apostoli e martiri ad un tempo del tragico anelito assimilazionista. La crisi dell'assimilazione ebraica viene compresa nella sua vera natura, che non è solo politica ed ideologica, ma anche e soprattutto morale; un vuoto spi-

¹⁸ A proposito dell'annosa e controversa questione della definizione di chi è ebreo, rimando al già citato testo di A. B. YEHOSHUA, *Ebreo, israeliano, sionista*. Per Yehoshua la definizione tradizionale “è ebreo chi è figlio di madre ebrea o si è convertito secondo le regole” è una definizione totalmente “nuda”, che non identifica l'ebreo con alcun contenuto particolare. L'identità, nella sua interpretazione, si determina in base a un atto volontario; l'ebraismo, quindi, non è un *destino*, ma una scelta libera e, in quanto tale, foriera di responsabilità. Non così per Jabotinsky che considera l'ebraismo un dato di fatto, «una condizione incondizionata, ovvero una scelta imposta. [...] Ciò che realmente conta, dunque, non è chi sia ebreo, ma come essere ebreo» (V. PINTO, *Imparare a sparare – Vita di Vladimir Ze'ev Jabotinsky padre del sionismo di destra*, Utet, Torino 2007, pp. 241-242).

¹⁹ D. GROSSMAN, *Con gli occhi del nemico*, cit., p. 72.

rituale ed etico, risultanza obbligata del volontario abbandono delle proprie tradizioni. L'assimilazione, infatti, rappresenta una pausa nella continuità culturale del popolo ebraico, e alla fine, la famiglia Mil'grom, archetipo dell'ebraismo odessita, non avrà più alcun futuro, ma solo un passato.

Si è spesso sottolineato come vera protagonista del romanzo sia, però, Odessa: la descrizione della città, infatti, non è più semplice descrizione, ma diviene secondo Nakhimovsky "magico atto di memoria", un tentativo di annullare, attraverso la parola, la lontananza spazio-temporale. Significativamente a chiudere il romanzo è un breve capitolo intitolato *L'envoi*, sorta di *rêverie* di un impossibile ritorno:

Вероятно, уж никогда не видеть мне Одессы. Жаль, я её люблю.²⁰

Con queste poche parole che aprono il capitolo, Jabotinsky riesce a rendere in tutta la sua poetica intensità il suo personale e profondo sentimento di nostalgia, la sua *toska* per Odessa.

Scriva Milan Kundera:

Le retour, en grec, se dit *nostos*. *Algos* signifie souffrance. La nostalgie est donc la souffrance causée par le désir inassouvi de retourner.²¹

E l'impossibilità del ritorno è spesso causata da una incolumabile distanza temporale, quella che nel romanzo separa l'autore/narratore da quella "sublime epoca" di declino.

In conclusione, vorrei rilevare l'attualità profonda del lucido e quasi profetico approccio jabotinskiano alla *questione araba*, fatale problema che più di ogni altro ha condizionato e seguita a condizionare l'esistenza dello Stato ebraico.

Scriveva Vladimir Jabotinsky nel 1923:

Многие у нас все еще думают, будто произошло какое-то недоразумение, арабы нас не поняли, и только потому они против нас; а вот если бы им можно было растолковать про то, какие у нас

²⁰ V. Z. JABOTINSKY, *Pjatero*, Izdatel'stvo Nezavisimaja Gazeta, Moskva 2002, p. 232; «Probabilmente non rivedrò mai più Odessa. Peccato, io l'amo».

²¹ M. KUNDERA, *L'ignorance*, Gallimard, Paris 2003, p. 11.

скромные намерения, то они протянули бы нам руку. Это ошибка, уже неоднократно доказанная.²²

Scrive oggi uno dei più grandi narratori israeliani, Amos Oz:

Il conflitto fra palestinesi e israeliani non è un malinteso; è ipocrita pensare così, come fanno molti europei, particolarmente intellettuali o pacifisti di sinistra. Questa gente si comporta come se non credesse nell'essenza del conflitto ma solo in malintesi; sembra credere che se solo palestinesi e israeliani potessero sedersi a uno stesso tavolo e bere insieme un caffè potrebbero amarsi e vivere per sempre felici. Stronzate. Non ci sono malintesi tra arabi e israeliani, ci si capisce benissimo: loro vogliono questa terra perché credono che sia loro e noi vogliamo questa terra perché crediamo che sia nostra. Ci si capisce benissimo. Ma c'è un conflitto. C'è una casa che ognuno vuole e ognuna delle parti ha argomenti molto validi e convincenti per la sua pretesa.²³

È forse un paradosso del tempo, ma l'eco delle parole di Vladimir Jabotinsky, guida spirituale della destra, risuona forte e limpida in quelle di Amos Oz, *maître à penser* della sinistra

²² V.Z. JABOTINSKY, *O Železnoj Stene*, «Rassvet», 4 novembre 1923; «Ancora molti tra noi credono ingenuamente che ci sia stato un malinteso, che gli arabi non ci abbiano capiti e, solo per questo motivo, siano contro di noi; e pensano che se solo avessimo potuto mostrare loro chiaramente sino a che punto siano limitate le nostre pretese, allora essi ci avrebbero teso una mano amichevole. Questo è un errore, già più volte dimostrato».

²³ A. OZ, *In terra d'Israele*, Marietti, Genova 1992, p. XVII.

PROFILI DEGLI AUTORI

Maria Grazia Bartolini sta seguendo il dottorato in Letterature Slave Moderne e Contemporanee presso l'Università Statale di Milano. Si occupa di poesia dell'emigrazione ucraina negli Stati Uniti e dello sviluppo della filosofia in Ucraina nel XVII e XVIII sec.

Marzia Bonadiman sta seguendo il dottorato in Letterature Straniere e Scienze della Letteratura presso l'Università di Verona. Si sta occupando di N. Gogol' e in particolare dell'aspetto temporale nelle *Anime morte*.

Manuel Boschiero ha concluso nel 2009 il dottorato in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie, indirizzo Slavistica, presso l'Università di Padova. Si occupa di letteratura russa del primo Novecento e di Storia della Slavistica italiana.

Luana Cappellotto Capiotto è iscritta alla Scuola di Dottorato in Lingue, Culture e Società, indirizzo studi dell'Europa orientale, presso l'Università "Ca' Foscari" di Venezia. Si occupa di studio della ricezione della cultura russa in Italia nel periodo compreso tra le due guerre mondiali.

Rosa Maria D'Arcangelo sta seguendo il dottorato in Filologia e Letterature Comparete dell'Europa Centro-Orientale presso l'Università di Roma "La Sapienza". Si occupa di letteratura sovietica per l'infanzia, in particolar modo delle riviste pubblicate negli anni Venti del Novecento.

Matteo Esposito sta seguendo il dottorato in Studi letterari e filologici dell'area slava, germanica e scandinava presso l'Università Statale di Milano. Si occupa di letteratura serbo-croata, in particolare di letteratura dalmata contemporanea.

Andrea Gullotta sta seguendo il dottorato in Slavistica presso l'Università di Padova. Attualmente si occupa di *lagernaja literatura*.

Maria Isola sta seguendo il dottorato in Slavistica presso l'Università di Padova. Si occupa di linguistica russa e di didattica della lingua russa agli stranieri; s'interessa anche di letteratura fantastica, in particolare di A.D. Sinjavskij e M.A. Bulgakov.

Giuseppina Larocca sta seguendo il dottorato in Slavistica presso l'Università di Pisa. Si occupa di teoria della letteratura con particolare attenzione all'opera critica di Lev Vasil'evič Pumpjanskij.

Neira Mercep è dottoranda in Lingua e Letteratura serba e croata presso l'Università di Padova. Si occupa della letteratura croata contemporanea, in particolare dei rapporti tra i media (carta stampata *in primis*) e la letteratura.

Viviana Nosilia ha concluso nel 2008 il dottorato in Studi Iberici, Anglo-Americani e dell'Europa Orientale – Sezione di Studi dell'Europa Orientale presso l'Università “Ca’ Foscari” di Venezia. Si occupa di interazioni culturali, letterarie e linguistiche fra Polonia, terre rutene e Moscovia e di letteratura dei *Krysy*.

Sara Paolini ha concluso nel 2008 il dottorato in Letterature Straniere e Scienze della Letteratura presso l'Università di Verona. Si occupa prevalentemente di letteratura russa dell'Ottocento e nello specifico dell'opera di F.M. Dostoevskij.

Ilaria Remonato ha concluso nel 2007 il dottorato in Letterature Straniere e Scienze della Letteratura presso l'Università di Verona con una tesi su *Moskva-Petuški* di V. Erofeev. Si occupa in particolare di letteratura russa contemporanea, letterature comparate e traduzione letteraria.

Cristina Santochirico sta seguendo il dottorato in Lingue e Letterature Moderne, indirizzo in Slavistica, presso l'Università di Torino. Si occupa di anni '90 in Serbia, con particolare attenzione per la questione urbana e per i risvolti culturali della transizione nella città di Belgrado.

Marina Sorina ha concluso nel 2009 il dottorato in Letterature Straniere e Scienze della Letteratura presso l'Università di Verona. Si occupa di storia della traduzione letteraria dal russo in italiano.

Pietro Tosco sta seguendo il dottorato in Letterature Straniere e Scienze della Letteratura presso l'Università di Verona. Si occupa del Novecento russo e, in particolare, sta svolgendo ricerche specialistiche sulla vita e l'opera di Vasilij Grossman.

Maria Versace sta seguendo il dottorato in Scienze linguistiche e letterarie presso l'Università Cattolica di Milano. Si occupa di lingua e linguistica russa, in particolare di semantica lessicale all'interno degli studi sulla *Russkaja jazykovaja kartina mira*.

Marta Zucchelli sta seguendo il dottorato in Letterature Slave Moderne e Contemporanee presso l'Università Statale di Milano. Si sta occupando di V.Z. Jabotinsky, concentrandosi sugli anni romani (1898-1901), con particolare attenzione alle influenze esercitate su di lui dalla cultura italiana.

