



20/VENTI

NUOVI STUDI
SULLA CULTURA
RUSSA E SOVIETICA
DEGLI ANNI '20
DEL XX SECOLO

A CURA DI

AGNESE ACCATTOLI
LAURA PICCOLO



Roma TrE-Press
2024

XENIA. STUDI LINGUISTICI, LETTERARI E INTERCULTURALI

Collana del Dipartimento di
LINGUE, LETTERATURE E CULTURE STRANIERE

7

NELLA STESSA COLLANA

1. G. DE MARCHIS (a cura di), *Di naufragi ne so più che il mare. La Cattedra "José Saramago" ricorda Giulia Lanciani*, 2019
2. L. PIETROMARCHI, A. SILVESTRI (a cura di), *Séduction et Vengeance : La cousin Bette de Balzac*, 2020
3. S. POLLICINO, I. ZANOT (a cura di), *Parole che non c'erano. La lingua e le lingue nel contesto della pandemia*, 2021
4. M. NIED CURCIO, *L'uso del dizionario nell'insegnamento delle lingue straniere*, 2022
5. A. ACCATTOLI, L. PICCOLO (a cura di), *20/Venti. Ricerche sulla cultura russa e sovietica degli anni '20 del XX secolo*, 2022
6. D. FARACI, G. IAMARTINO, L. LOPRIORE, M. NIED CURCIO, S. ZANOTTI (a cura di), *When I Use a Word It Means Just What I Choose to Mean - Neither More Nor Less. Studies in Honour of Stefania Nuccorini*, 2023

XENIA. STUDI LINGUISTICI, LETTERARI E INTERCULTURALI

Collana del Dipartimento di
LINGUE, LETTERATURE E CULTURE STRANIERE

7

20/VENTI

NUOVI STUDI SULLA CULTURA
RUSSA E SOVIETICA DEGLI ANNI '20
DEL XX SECOLO

A CURA DI

**AGNESE ACCATTOLI
LAURA PICCOLO**



Roma TrE-Press
2024

La Collana “*Xenia. Studi Linguistici, Letterari e Interculturali*”, edita dalla Roma TrE-Press, è stata creata nel 2019 per proporre, all’interno di una cornice editoriale comune, pubblicazioni scientifiche scritte o curate dai docenti del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere dell’Università degli Studi Roma Tre. La varietà delle proposte riflette le diverse linee di ricerca dipartimentali, nonché la pluralità teorica e metodologica che contraddistingue l’attività del corpo docente.

Direttore della Collana:
Giorgio de Marchis

Comitato scientifico:
Richard Ambrosini; Fausta Antonucci; Camilla Cattarulla; João Cezar de Castro Rocha (*Università dello Stato di Rio de Janeiro – UERJ*); Dora Faraci; Natal’ja V. Kovtun (*Università di Krasnojarsk – KGPU*); Giuliano Lancioni; Rosa Lombardi; Edoardo Lombardi Vallauri; Stefania Nuccorini; Luca Pietromarchi; Luca Ratti; Giovanni Sampaolo.

Coordinamento editoriale:
Gruppo di Lavoro *Roma TrE-Press*

Elaborazione grafica della copertina: **MOSQUITO**.mosquitoroma.it

Caratteri tipografici utilizzati:
AK11 (copertina e frontespizio)
Times New Roman (testo)

Impaginazione e cura editoriale: Colitti-Roma colitti.it

Edizioni: Roma TrE-Press ©
Roma, marzo 2024
ISBN: 979-12-5977-308-1

<http://romatypress.uniroma3.it>

Quest’opera è assoggettata alla disciplina *Creative Commons attribution 4.0 International License* (CC BY-NC-ND 4.0) che impone l’attribuzione della paternità dell’opera, proibisce di alterarla, trasformarla o usarla per produrre un’altra opera, e ne esclude l’uso per ricavarne un profitto commerciale.



L’attività della *Roma TrE-Press* è svolta nell’ambito della
Fondazione Roma Tre-Education, piazza della Repubblica 10, 00185 Roma

Indice

<i>Premessa</i>	7
ANTONELLA D'AMELIA, <i>Stalin non amava i suicidi: Nikolaj Ėrdman sulla scena russa degli anni '20</i>	9
ANNA GIUST, <i>Tradizione e sperimentazione nell'orizzonte musicale russo: il caso di Boris Asaf'ev</i>	35
VIRGINIA PILI, <i>Si vis pacem, para bellum: la campagna contro Spengler e i filosofi del 1922</i>	65
MARIA BELINSKAYA, <i>La stampa della gioventù comunista degli anni Venti: la rivista umoristica «Bud' živ!» (1925) nella lotta contro i 'retaggi del passato'</i>	83
KRISTINA POLAKOVA, <i>Ti sono già venute le parole? Silenzi, corpi e contaminazioni nell'Infanzia di Ljuvers di Boris Pasternak</i>	93
AGNESE ACCATTOLI, <i>Note sul nuovo Gor'kij: il ciclo Rasskazy 1922-1924 gg.</i>	121
MARIA TERESA BADOLATI, <i>Vzvichrennaja Rus' di Aleksej Remizov: un'«epopea» modernista della Russia rivoluzionaria</i>	145
MONICA PUGLIA, <i>Andrej Platonov e l'ingegner Baklažanov: storia di un ingegnere o mitologia di un trickster?</i>	163
RITA GIULIANI, <i>Michail Bulgakov come personaggio del Ballo al Kremlin di Curzio Malaparte: storia e finzione letteraria</i>	185
LAURA PICCOLO, <i>Luoghi e memoria dell'abitare: alcune case bulgakoviane</i>	209
IVANA PERUŠKO, <i>La ciclicità di cultura uno e cultura due nella Russia del Novecento</i>	233

Premessa

Questo volume raccoglie i risultati del convegno “20/Venti. Nuovi studi sulla cultura russa e sovietica degli anni '20 del XX secolo” tenutosi il 15 e 16 dicembre 2022 presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere dell'Università di Roma Tre. L'incontro è nato come seconda edizione di un'analogo giornata di studi sulla cultura russa e sovietica organizzata nel dicembre 2020, quando l'inizio del nuovo decennio ci suggeriva di guardare con rinnovata curiosità agli anni Venti del secolo scorso.

Entrambi gli incontri hanno rappresentato un'occasione di dialogo tra specialisti italiani e stranieri di generazioni differenti su uno dei decenni più originali e vivaci del periodo sovietico, denso di trasformazioni, tensioni e sperimentazioni. Al primo appuntamento è seguita nel 2022 la pubblicazione di una collettanea, *20/Venti. Ricerche sulla cultura russa e sovietica degli anni '20 del XX secolo*, edita dalla Roma TrE-Press, con interventi che spaziavano dagli studi teorici ad approfondimenti su singoli autori e generi; dal retaggio simbolista alla dolorosa condizione dell'emigrazione; dai sentieri della nuova prosa fino alle innovazioni e contaminazioni del linguaggio poetico e teatrale. Nel licenziare quel volume, abbiamo sentito la necessità di dar seguito alle tante traiettorie di indagine avviate, trasformando 20/Venti in un laboratorio permanente di ricerca, riflessione e confronto sul decennio postrivoluzionario.

Anche a questa raccolta, *20/Venti. Nuovi studi sulla cultura russa e sovietica degli anni '20 del XX secolo*, hanno partecipato ricercatori che, pur non avendo presentato una relazione, hanno attivamente preso parte ai lavori. Aprono il volume approfondimenti sul mondo teatrale di Nikolaj Ėrdman (ANTONELLA D'AMELIA, *Stalin non amava i suicidi: Nikolaj Ėrdman sulla scena russa degli anni '20*) e su quello musicale di Boris Asaf'ev (ANNA GIUST, *Tradizione e sperimentazione nell'orizzonte musicale russo: il caso di Boris Asaf'ev*) mostrando la cifra di quella dicotomia tra tradizione e innovazione che muove i linguaggi artistici del tempo. Seguono due contributi dedicati alla vita intellettuale, il primo all'acceso dibattito attorno alla ricezione del *Tramonto dell'Occidente* di Oswald Spengler nella Russia sovietica (VIRGINIA PILI, *Si vis pacem, para bellum: la campagna contro Spengler e i filosofi del 1922*), il secondo alla dialettica tra vecchio e nuovo nella pubblicistica militante dell'epoca (MARIA BELINSKAYA, *La stampa della gioventù comunista degli anni*

Venti: la rivista umoristica «Bud' živ!» (1925) nella lotta contro i 'retaggi del passato'.

La sezione successiva comprende quattro lavori accomunati dalla proposta di lettura di un'opera di un grande autore: Boris Pasternak (KRISTINA POLAKOVA, *Ti sono già venute le parole? Silenzi, corpi e contaminazioni nell'Infanzia di Ljuvers di Boris Pasternak*), Maksim Gor'kij (AGNESE ACCATTOLI, *Note sul nuovo Gor'kij: il ciclo Rasskazy 1922-1924 gg.*), Aleksej Remizov (MARIA TERESA BADOLATI, *Vzvichrennaja Rus' di Aleksej Remizov: un'«epopea» modernista della Russia rivoluzionaria*) e Andrej Platonov (MONICA PUGLIA, *Andrej Platonov e l'ingegner Baklažanov: storia di un ingegnere o mitologia di un trickster?*). La sezione è attraversata da temi quali il corpo (femminile), il rapporto tra scienza e rivoluzione, l'identikit del trickster, il retaggio del secolo d'argento e i nuovi generi nel contesto rivoluzionario, che riprendono e declinano in maniera inedita alcune linee di approfondimento, analisi e interpretazione già enucleate nel volume precedente.

Le contaminazioni degli anni Venti in epoche e latitudini differenti caratterizzano infine l'ultima sezione, dalla transfinzionalità di Bulgakov che si 'affaccia' sulla letteratura italiana degli anni Cinquanta (RITA GIULIANI, *Michail Bulgakov come personaggio del Ballo al Kremlin di Curzio Malaparte: storia e finzione letteraria*), alle case-museo dedicate allo scrittore nelle ultime due decadi (LAURA PICCOLO, *Luoghi e memoria dell'abitare: alcune case bulgakoviane*), fino a uno sguardo sulla società e la cultura russa postsovietica attraverso il prisma degli anni Venti e della produttiva dicotomia cultura 1/cultura 2 delineata da Vladimir Papernyj (IVANA PERUŠKO, *La ciclicità di cultura uno e cultura due nella Russia del Novecento*); a dimostrazione che questo complicato decennio è un territorio ancora da esplorare anche in relazione con altri 'luoghi' letterari e culturali del XX e del XXI secolo.

Le curatrici

Antonella d'Amelia

*Stalin non amava i suicidi:
Nikolaj Ėrdman sulla scena russa degli anni '20*

ABSTRACT:

This article analyses Nikolaj Erdman's hugely successful debut in 1920s Russia and the subsequent misfortune of his play *Samoubiistvo* (Suicide, 1928). This drama was banned by Stalin, who later exiled Erdman, forcing him to abandon his playwriting.

Le «larghe fauci dei teatri», come si legge in un verso di Mandel'stam, riversano nel buio, nelle vie coperte di ghiaccio di Mosca, folle di spettatori «cupo-gioiose». La città è stremata dalla rivoluzione e dalla guerra civile, provata dalla fame, eppure il paese sconvolto è avido di spettacoli. Sono anni di teatromania, si moltiplicano i circoli, le piccole scene, gli studi teatrali, i laboratori drammatici: «la Russia recita, recita tutta, avviene un processo spontaneo di trasformazione di tessuti vivi in tessuti teatrali» – annota Šklovskij in *Chod konja* (La mossa del cavallo)¹. In ogni ricorrenza rivoluzionaria le piazze sono decorate di pannelli e cartelloni giganteschi, i manifesti di Majakovskij per la ROSTA riempiono le vetrine vuote dei negozi². All'invito del Commissario del popolo per l'istruzione a collaborare con il nuovo potere sovietico accorrono in molti: tra i primi Mejerchol'd, nominato da Lunačarskij direttore del Dipartimento Teatrale del Narkompros, che nel maggio 1921, con la foga di un commissario politico, affronta il compito di allestire un modello di teatro propagandistico che trasmetta i volitivi slogan dell'Ottobre e inscena al Teatro RFSSR Primo *Misterija-buff* di Majakovskij (nella seconda variante): abolito il palcoscenico, gli scenografi Anton Lavinskij e Vladimir Chakovskij inseriscono al livello del pubblico un grande emisfero girevole, raffigurante da un lato il globo terracqueo e dall'altro l'inferno e su questo una complessa armatura che evoca la tolda di un'arca, su cui si svolge

¹ V. ŠKLOVSKIJ, *Chod konja. Sbornik statej*, Gelikon, Moskva-Berlin 1923, p. 60.

² Cfr. A.M. RIPELLINO, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Einaudi, Torino 1965, p. 210 e ss.

lo scontro dei 'puri' e degli 'impuri'³ (i costumi, disegnati da Viktor Kiselev con i tratti schematici dei manifesti di Majakovskij, accentuano l'integrità degli 'impuri' dalle azzurre giacche da lavoro e la corruzione dei 'puri' dagli abiti eccentrici, stravaganti)⁴.

La scena rivendica la propria natura politica: «la rivoluzione con una linea rossa ha diviso il mondo in vecchio e nuovo, non c'è angolo della vita umana per cui non passi questa linea» – scrive Vachtangov⁵. Per sottrarsi ai toni intimisti del naturalismo, il palcoscenico si muta in arena, in officina spettacolare, in tribuna di idee. I teatri tradizionali (il Malyj, l'Aleksandrinskij, il Teatro d'Arte) accettano con discreta riluttanza la nuova realtà. Alcuni registi innovatori (Tairov, Foregger, Ferdinandov, Radlov) aderiscono al regime sovietico più per entusiasmo artistico che per consenso ideologico, ma è appunto «l'entusiasmo a sbrigliarne l'immaginativa»⁶, i loro allestimenti nascono da una stretta alleanza di registi, architetti, pittori e artisti circensi.

La stagione 1921/22 è una delle più significative e brillanti del XX secolo. Ricordo tre messinscene entrate nella storia del teatro: il *Gadibuk* di Semën An-skij al Teatro Habima il 31 gennaio 1922 (regista Evgenij Vachtangov, nel ruolo di Lea Chana Rovina), la *Fedra* di Racine al Kamernyj teatr l'8 febbraio 1922 (regia di Aleksandr Tairov, scene e costumi cubisti di Aleksandr Vesnin, nel ruolo di Fedra Alisa Koonen), la *Principessa Turandot* di Carlo Gozzi al Terzo Studio del Teatro d'Arte il 27 febbraio 1922, che nella regia di Vachtangov e scenografia di Ignatij Nivinskij diviene una girandola di allegre trovate nel gusto della Commedia dell'Arte. Nella *Principessa Turandot* di Vachtangov, per la quale scrive gli intermezzi degli indovinelli, esordisce il protagonista del mio racconto Nikolaj Robertovič Ėrdman (1900-1970).

³ Cfr. A. FEVRAL'SKIJ, *Misterija-buff* (Teatr RSFSR I, rež. V. Mejerchol'd), in *Spektakli i gody: stat'i o spektakljach russkogo sovetskogo teatra*, Iskusstvo, Moskva 1969, pp. 12-24; FEVRAL'SKIJ, *Pervaja sovetskaja p'esa. "Misterija-buff" V.V. Majakovskogo*, Sovetskij pisatel', Moskva 1971, pp. 21-88; B. PICON-VALLIN, *Mejerchol'd*, MTTMedizioni, Perugia 2006, pp. 91-92.

⁴ FEVRAL'SKIJ, *Zapiski rovesnika veka*, Sovetskij pisatel', Moskva 1976, p. 40. Fevral'skij ricorda anche l'allestimento come *féerie* di *Misterija-buff* nel giugno 1921, dato al Primo circo moscovita sul Cvetnoj bul'var in occasione del III Congresso dell'Internazionale comunista (p. 44).

⁵ E. VACHTANGOV, *Materialy i stat'i*, Vserossijskoe teatral'noe obščestvo, Moskva 1959, p. 166.

⁶ Cfr. RIPELLINO, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Einaudi, Torino 1959, p. 121.

Poeta, drammaturgo e sceneggiatore, Ěrdman è stato uno scrittore assai prolifico di sketch satirici, couplet per *vaudevilles* e commedie, intermezzi poetici, libretti per balletti e operette che non sfigurano nel panorama teatrale degli anni, in cui furoreggiano Majakovskij e Bulgakov. Figlio di un contabile lettone di origini tedesche e religione luterana, Robert Karlovič (1860-1950), appassionato di teatro dal «buffo accento tedesco», e di Valentina Borisovna Kormer (1880-1964), da cui eredita l'amore per la letteratura⁷, studia all'Istituto commerciale dei SS. Pietro e Paolo di Mosca (Petropavlovskoe real'noe kommerčeskoe učilišče), nel 1919 senza terminare l'ultimo corso va a combattere volontario nell'Armata rossa, nel 1920 è smobilitato per malattia.

Il suo esordio avviene nel 1918, quando trascinato dal fratello Boris (in seguito famoso scenografo) entra nel gruppo degli immaginisti (Mariengof, Šeršenevič, Esenin), sottoscrive i loro manifesti e partecipa alle loro serate⁸, leggendo i suoi versi (ne scrive sin da giovanissimo, idolatra Majakovskij), nel 1922 collabora con la loro rivista «Gostinnica dlja putešestvjuščich v prekrasnom» (Locanda per coloro che viaggiano nel bello), si atteggia a dandy *blasé*, come molti scrittori dell'epoca (Bulgakov per primo). Nei ricordi di Vadim Šeršenevič si rianima una delle prime serate immaginiste al Museo Politecnico, in cui avviene il battesimo dei due fratelli Ěrdman: Boris espone i suoi quadri che non hanno troppo successo, Nikolaj declama i suoi versi lentamente con voce monocorde, distaccata: «erano buoni», «un po' severi, alla scandinava» – commenta Šeršenevič, ogni tanto faceva terribili battute di spirito con aria imperturbabile, provocando irrefrenabili scoppi d'ilarità⁹.

L'attività drammaturgica di Ěrdman prende inizio su piccole scene e *ateliers*: nel luglio 1922 collabora con il laboratorio Mastfor (Masterskaja Foreggera), ideato nel 1921 presso la Casa della stampa (Dom pečati) all'Arbat da un regista e coreografo tra i più poliedrici dell'avanguardia russa, Nikolaj Foregger, buon conoscitore del teatro antico (misteri, *moralités* e *fabliaux* medievali), della Commedia dell'arte e del teatro popolare russo. Dopo l'esordio come critico sulla rivista «Teatr i iskusstvo», Foregger aveva collaborato con il cabaret

⁷ A. MARIENGOFF, «Moj vek, moja molodost'», in N. ĚRDMAN, *P'esy. Intermedii. Pis'ma. Dokumenty. Vospominanija sovremennikov*, Iskusstvo, Moskva 1990, p. 307.

⁸ Cfr. *Literaturnaja žizn' Rossii 20-ch godov. Sobytaja. Otzyvy sovremennikov. Bibliografija*, t. I, č. 1, otv. redaktor A. Ju. Galuškin, IMLI RAN, Moskva 2006, pp. 367, 396, 407, 409, 438.

⁹ V. ŠERŠENEVIČ, *Velikolepnyj očevidec*, in Ěrdman, *P'esy...*, cit., pp. 305-306; *Literaturnaja žizn' Rossii 20-ch godov...*, cit., p. 380.

“Krivoe zerkalo” (Lo specchio deformante), in cui preparava gli schizzi dei costumi con lo pseudonimo di Frakas, e dal 1917 a Pietrogrado con la sezione letteraria del Kamernyj teatr, assorbendo il culto di Tairov per la pantomima. Nel 1918 aveva organizzato alla Casa della stampa il collettivo “Moskovskij balagan” (Il balagan moscovita, poi rinominato “Karnaval komediantov”, Carnevale dei commedianti), dove si era ingegnato di far rinascere l’arte di ciarlatani, clowns e pagliacci, mettendo in scena farse e intermezzi¹⁰; nell’autunno 1919 aveva portato sull’arena del Secondo circo moscovita lo spettacolo di propaganda *Političeskaja karusel’* (Carosello politico), sceneggiatura del poeta simbolista Ivan Rukavišnikov, una specie di ‘teatro di massa’, in cui fondeva elementi circensi e contenuto politico (dal 1926 sarà il primo direttore di “Masterskaja cirkovogo iskusstva”, Laboratorio di arte circense¹¹). Come sottolinea Aleksandr Kugel’, regista e critico teatrale, Foregger aveva elevato il music-hall e il varietà al livello del teatro drammatico, tra i primi fondendo «con irriverenza» il divertimento con l’impegno politico e la propaganda¹².

Nei primi spettacoli alla Casa della stampa Foregger ricrea nel gusto della Commedia dell’Arte un moderno teatro di maschere attinte dalla vita quotidiana, fonde in brevi scenette satiriche la fluida realtà contemporanea¹³, ma si rende ben presto conto che le maschere non hanno più la valenza simbolica del passato e velocemente insieme al drammaturgo Vladimir Mass attua nel suo laboratorio un music-hall proletario, un agit-hall di propaganda con attori acrobati, esercitati da un particolare addestramento fisico-danzante da lui progettato (‘ta-fiz-trenaž’, tanceval’no-fizičeskij trenadž). Maestro dell’intreccio, Mass dà alle acrobatiche esibizioni, ideate da Foregger per i suoi attori funamboli, un preciso contorno narrativo e un’ironica cornice drammatica¹⁴.

Nei quattro anni di attività del Mastfor, che gode di una straordinaria popolarità nei circoli letterari e bohémien moscoviti, Foregger rea-

¹⁰ Cfr. V. ŠČERBAKOV, *Teatral’nye manifesty Nikolaja Foreggera*, in *Mnemozina: Dokumenty i fakty iz istorii russkogo teatra XX veka*, vyp. 1, sost. i red. V.V. Ivanova, Gitis, Moskva 1996, pp. 45-46.

¹¹ E.D. UVAROVA, *Ėstradnyj teatr: miniatjury, obozrenija, mjuzik-cholly (1917-1945)*, Iskusstvo, Moskva 1983, p. 51.

¹² «Večernaja Moskva», 21 marzo 1924.

¹³ Cfr. P. MARKOV, *Teatral’nye opyty. Masterskaja N.M. Foreggera*, in *Id.*, *O teatre*, Iskusstvo, Moskva 1976, t. III, pp. 28-29.

¹⁴ Cfr. MARKOV, *Foregger i Mass*, in *O teatre*, t. III, cit., pp. 60-61.

lizza innumerevoli spettacoli¹⁵, tra cui le famose *Tancy mašin* (Danze delle macchine, 1922), in cui stilizza nei movimenti acrobatici degli attori e in uno sferragliare di stridori il ritmo tayloriano del lavoro, i sibili dei macchinari, il dinamismo dei processi produttivi¹⁶. Gli attori eseguono i loro numeri su un sottofondo jazz, introdotto allora in Russia dal poeta-ballerino Valentin Parnach, coinvolgendo il pubblico con buffonate, scherzi licenziosi, facezie in versi nel gusto dei cabaret. All'origine del teatro satirico postrivoluzionario – in particolare dei testi di Ěrdman – c'è infatti oltre l'eco del *balagan* l'eredità delle parodie dei teatrini di miniature e dei cabaret, nei quali il successo era affidato all'improvvisazione, alla bravura istrionica del *conferencier*, al dileggio dei borghesi, detti farmacisti, alla «gaiezza mordace della burla letteraria» («veselost' edkuju literaturnoj šutki», 1917), come scrive Achmatova.

Oggetto della satira del Mastfor, cui collaborarono anche Osip Brik e gli esordienti registi Sergej Ějženštejn e Sergej Jutkevič, sono per la prima volta nel teatro sovietico i *něpmany*, i piccoli borghesi della NĚP, i commercianti arricchiti, gli intellettuali parolai, i burocrati di partito. Osservatore spietato della società contemporanea, Ěrdman è congeniale all'atmosfera creativa del Mastfor: la sua indole teatrale percepisce al volo la bizzaria, il nucleo eccentrico di una vicenda che rende nel ritmo sincopato dell'intreccio. Per il laboratorio di Foregger scrive il libretto dell'operetta *Madame l'archiduc* di Offenbach che va in scena nel luglio 1922 e in settembre appronta la parodia *Nosorogij chachal'* (Lo spasiante cornuto) dello spettacolo *Le cocu magnifique* di Crommelynck (Velikodušnyj rogonosec), appena realizzato con moduli costruttivisti da Mejerchol'd regista e Ljubov' Popova scenografa.

¹⁵ Sulla piccola scena del Mastfor irruppe la rumorosa e vivace vita quotidiana di Mosca: si allestì lo scherzo čechoviano *La proposta di matrimonio*, brevi buffonate in versi chiamate «parate», in cui si scherzava sulla drammaturgia di Majakovskij (piacquero al poeta) e su alcune figure dell'epoca: la commerciante avida, il comunista con la cartella e la giubba di cuoio, il poliziotto ligio, il sognante poeta-immaginario. Cfr. S. JUTKEVIČ, *Kontrapunkt režissera*, Iskusstvo, Moskva 1960, p. 183. Sugli spettacoli del Mastfor cfr. *Istorija sovětskogo dramatičeskogo teatra*, Nauka, Moskva 1966, t. II, pp. 134-135.

¹⁶ Qualcosa di simile è stato tentato da Vinicio Paladini nel giugno 1922 presso il Circolo delle «Cronache d'Attualità» in via degli Avignonesi: una specie di exploit futurmacchinista, *Ballo meccanico futurista*, in cui due danzatori russi, il famoso Ikar e uno sconosciuto Ivanoff, al ritmo dei motori di due motociclette, eseguivano le loro *performances*, coinvolgendo nell'azione un pubblico attento e incuriosito dalle evoluzioni imprevedute dei danzatori. Cfr. A. D'AMELIA, *La Russia oltreconfine. Artisti e scrittori nell'Italia del Novecento*, Carocci, Roma 2023, pp. 175-176.

Quando nel 1924 brucia l'edificio del Mastfor sull'Arbat, Foregger si sposta, ormai come coreografo, al Teatro della Satira (Teatr satiry), dove mette in scena il ciclo 'urbanistico' (*Progulka, strast', smert'*; *U fonarja; Cirk*) e soprattutto l'apprezzato *Budbeg*, la fuga della cavalleria di Budennyj. Ma Ėrdman si è già allontanato dal Mastfor e ha iniziato a collaborare, sempre insieme al fratello scenografo, con un altro teatrino d'avanguardia, il Teatro Eroico-sperimentale (Opytno-geroičeskij teatr), avviato a Taganka, allora periferico quartiere operaio di Mosca, dall'ex-attore Boris Ferdinandov e dal coreografo Kas'jan Golejzovskij, due sperimentatori alla continua ricerca del nuovo e dell'eccentrico.

Ferdinandov aveva iniziato la sua carriera negli anni '10 come attore al Teatro d'Arte, al Nostro teatro (Naš teatr) di Georgij Pitoev e al Kamernyj teatr di Tairov, partecipato alla Prima guerra mondiale, dopo la rivoluzione di Febbraio era stato assunto come attore, regista e scenografo al Kamernyj teatr, poi per incompatibilità con le scelte registiche di Tairov aveva lasciato il Kamernyj e nella primavera 1921 fondato il suo teatro¹⁷; Kas'jan Golejzovskij, nato in una famiglia di artisti (la madre era ballerina del Bol'šoj teatr e il padre baritono), aveva studiato balletto, arte, musica, lingue, dal 1909 lavorato nella troupe del Bol'šoj, collaborato con il cabaret "Letučaja myš" (Il pipistrello) e altri teatrini di miniature¹⁸, e dopo la rivoluzione aperto un proprio Laboratorio di arte coreutica (Masterskaja baletnogo iskusstva), in cui sosteneva la teoria della «gesticolazione industriale»: il ballerino doveva rendere «a guisa di robot il moto di bielle, bilancieri e stantuffi, la meccanicità razionale dell'epoca»¹⁹.

Nella prima stagione 1921/22 il Teatro Eroico-sperimentale realizza con successo opere assai diverse: *Edipo re* di Sofocle, *La tempesta* di Ostrovskij, *La Jacquerie* di Mérimée, *Le donne al parlamento* di Aristofane, *Prometeo incatenato* di Eschilo, *Ženit'ba* (Il matrimonio) di Gogol' e l'allestimento teatrale di alcuni suoi racconti: *Propavšaja gramota* (La lettera perduta), *Zakoldovannoe mesto* (Il luogo incantato) e *Strašnaja mest'* (La terribile vendetta). Contro il 'dilettantismo' e

¹⁷ Cfr. V. IVANOV, *Bunt marginala. Analitičeskij teatr Borisa Ferdinandova*, in *Mnemozina: Dokumenty i fakty iz istorii russkogo teatra XX veka*, vyp. 1, cit., pp. 211-213.

¹⁸ Cfr. N.JU. ČERNOVA, *Kas'jan Golejzovskij: škola miniatjur*, in *Mnemozina: Dokumenty i fakty iz istorii russkogo teatra XX veka*, vyp. 2, Editorial URSS, Moskva 2006, pp. 338-349; B.JA. SURIC, *Choreografičeskoe iskusstvo dvadcatykh godov*, Iskusstvo, Moskva 1979, pp. 156-220.

¹⁹ RIPELLINO, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, cit., p. 131.

l'immaginosa 'incultura' di molti teatri, Ferdinandov regista teorizza lo studio delle leggi del tempo e del ritmo che muovono ogni azione scenica, stabilisce regole severe e partiture fisse per ogni spettacolo, ma l'allegria congrega di immaginisti con cui si accompagna declina in modo paradossale questa sua monotona concezione del «temporismo».

Qui il primo lavoro di Ěrdman è la rielaborazione in versi della commedia *La Cagnotte* (*Kopilka*, 1864) di Eugène Labiche, brillante autore francese di *vaudevilles*, che va in scena con grande successo il 5 ottobre 1922 per la regia di Ferdinandov e Šeršenevič, scenografia e costumi di Boris Ěrdman. La struttura scenica è ridotta al minimo: eliminate le quinte, lo scenografo dipinge le pareti di un bianco accecante e al centro del palcoscenico pone una lieve costruzione che parodizza la Tour Eiffel; per gli spostamenti degli attori e lo svolgimento dell'azione inserisce a diverse altezze tre piattaforme trasparenti di legno e ferro, quasi sospese in aria e inclinate verso lo spettatore, che consentono all'attore acrobatiche *glissades* e virate²⁰, e rievocano la sua esperienza di consulente per il circo alla sezione teatrale del Commissariato del popolo, dove aveva disegnato anche i costumi per il famoso clown Vitalij Lazarenko²¹. Per rendere la tridimensionalità della scena di questo «vaudeville circense»²², i registi ricorrono inoltre ad artifici filmici e alle luci multicolori dei proiettori, attuando un esperimento assai affine a quello che negli stessi anni in Italia conduceva Achille Ricciardi nel suo Teatro del colore.

In chiusura di stagione (21 aprile 1922) – sempre per la regia di Ferdinandov e Šeršenevič – va in scena il mélo poliziesco *Dama v černoj perčatke* (La Dama dal guanto nero) di Šeršenevič, che «sfrena gli attori al suono dei clacson in continue rincorse per le scalette e gli sdrucchioli di un enorme cubo di legno»²³. Per la stagione successiva viene annunciato un *Mistero rivoluzionario* (*Teatral'naja misterija*) di Ěrdman, costruito non sulle parole ma sul suono ritmizzato, quasi un primo tentativo di *zaum'* drammaturgica, purtroppo mai realizzato, perché nella riorganizzazione degli spazi teatrali il teatro viene accorpato all'Istituto statale di arte teatrale (GITIS, Gosudarstvennyj institut

²⁰ Cfr. MARKOV, *Revolucionnyj teatr*, in Id., *O teatre*, Iskusstvo, Moskva 1974, t. I, p. 291.

²¹ Sulla messinscena di *Kopilka* e sull'attività di Boris Ěrdman scenografo cfr. MARKOV, *Vospominanija*, Iskusstvo, Moskva 1983, pp. 374-380.

²² D. ZOLOTNICKIJ, *Budni i prazdniki teatral'nogo oktjabrja*, Iskusstvo, Leningrad 1978, p. 34.

²³ *Ivi*, pp. 34-35. Cfr. RPELLINO, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, cit., p. 141.

teatral'nogo iskusstva) e il *Mistero* non vede la luce²⁴. Si è conservata solo la notizia che ne dà nel 1922 la rivista «Teatral'naja Moskva»:

«Per il 1° maggio il Teatro Eroico-sperimentale prepara un *Mistero rivoluzionario* di Ėrdman che abbraccia tutto l'evolversi della cultura, dalle scimmie fino alle ultime epoche della lotta di classe. I primi due atti sono in una lingua senza senso, elenchi di vocali e consonanti. A fondamento dello spettacolo ci sono alcuni esercizi meccanici che provocano irrequietezza. La musica è di Jurij Miljutin, partecipa tutta la troupe»²⁵.

Con l'inizio della NĖP prende il via un inatteso fiorire della vita notturna delle capitali, si aprono café-chantant e cabaret, dove accanto ad attori professionisti esordiscono giovani letterati e drammaturghi. Conclusasi la parentesi sperimentale con Ferdinandov, Ėrdman s'impegna a scrivere couplets e sketch satirici per differenti teatrini: ad esempio, per il Teatr buffonady (Teatro della buffonata)²⁶, inaugurato a Mosca il 6 ottobre 1922 dall'imprenditore e attore Aleksandr Brjanskij, appronta insieme a Šeršenevič lo sketch *Bum* e per il cabaret "Nerydaj" (L'asciugalacrime) i versi di *Moskviči iz Čeka'go*, in cui gioca sulla sottile assonanza tra Chicago e Čeka.

"Nerydaj" merita una digressione: è stato uno dei tanti cabaret con annesso ristorante aperti a Mosca all'inizio della NĖP, attivo tra il 1921 e il 1924 all'angolo del Karetnyj rjad con l'Uspenskij pereulok per iniziativa del popolare attore comico Aleksandr Koševskij²⁷. Frequentato da ricchi imprenditori e intellettuali, ha attirato nella sua orbita – uno scantinato decorato in puro stile russo da Viktor Simov – molti poeti esordienti: oltre Ėrdman, Mass e Šeršenevič, Viktor Tipot, Vera Inber, Michail Vol'pin, Viktor Ar dov, Nikolaj Adujev, anche in seguito coautori di Ėrdman in imprese teatrali che immisero nell'atmosfera scanzonata del cabaret l'improvvisazione, la polemica con il pubblico²⁸,

²⁴ ŠERŠENEVIČ, *Velikolepnyj očevidec*, cit., pp. 306-307. Successivamente all'accorpamento con il GITIS la vivace attività del Teatro Eroico-sperimentale viene schiacciata dalle direttive di Mejerchol'd che con il suo teatro fa la parte del leone.

²⁵ *Moskovskij den'*, in «Teatral'naja Moskva», n. 35, 1922, p. 22.

²⁶ A.A. BRJANSKIJ, *Teatr buffonady*, in «Zrelišča», n. 6, 1922, p. 21.

²⁷ Tra i teatrini e cabaret di quegli anni si ricordano anche "Korobočka", "Chromoj Džo", "Veselye maski", "Ostrye ugly", "Menestrel", "Karusel", "Palace", "Podval", "Taverna Zaverni".

²⁸ Nelle memorie l'attore e regista Michail Žarov ricorda una serata, in cui declamava «i couplet di Ėrdman *Moskviči iz Čeka'go*, raffinati e arguti, ma talora assai malvagi e velenosi, e tra gli spettatori erano presenti Foregger e Mass che prontamente risposero in rima» (M. ŽAROV, *Žizn', teatr, kino*, Iskusstvo, Moskva 1967, p. 146).

lo humour popolare, soprattutto una giovanile foga politica: «è stato un interessante tentativo di creare un moderno cabaret politico», commenta Osip Brik²⁹. I collaboratori di “Nerydaj” lavoravano gratis, ma in cambio ricevevano un ricco nutrimento quotidiano (anche in questo caso le affinità con l’Italia richiamano subito alla mente la Casa d’Arte Bragaglia che negli anni ’20 non pagava gli artisti per gli spettacoli o le mostre, ma offriva loro pranzi e cene gratis). Alcuni numeri di “Nerydaj” – le *Babe di Maljavin*, le *Statuette animate* – erano così celebri da essere recitati anche nei grandi teatri di varietà “Ermitaž” e “Akvarium” e nel teatrino privato di Mamontov³⁰.

Nel 1923 l’attività drammaturgica di Ěrdman si esplica in gran parte in un altro teatrino di miniature, “Krivoj Džimmy” (Jimmy monoculo), che aveva al suo attivo un gruppo d’attori di prim’ordine e una propria fisionomia artistica: all’ingresso troneggiava su un’enorme botte un fantoccio con un solo occhio, appunto Jimmy monoculo, l’arredamento interno era costituito da piccole e grandi botti che sostituivano sedie e tavoli³¹. Nato nel 1917 a Pietrogrado per iniziativa del poeta Nikolaj Agnivev, “Krivoj Džimmy” subisce varie trasformazioni e cambi di nomi per le vicende della guerra civile, sposta la sua sede in differenti città, ha un momento di fulgore nel 1919 a Kiev, quando lo dirige il fondatore del teatro georgiano Konstantin Mardžanov, finalmente nel 1921 per l’interessamento dell’attore-*conferencier* Aleksej Alekseev ritorna a Mosca nello scantinato del Gnezdnikovskij pereulok, dov’era in passato la sede di “Letučaja myš” di Baliev³². Sulla rivista «Zrelišča» Viktor Ěrmans sottolinea l’affinità tra i due locali:

«L’appartamento invernale dei gimmisti. Un seminterrato dove aleggia l’ombra di Baliev. Le caricature nel foyer, l’accogliente sala dello spettacolo, le rose sul sipario. Tutto com’era prima, ma invece del grassoccio e compiaciuto Baliev conversa con il pubblico Alekseev, molto meno pasciuto ma assai più arguto. “Il pipistrello” era più raffinato e lirico, “Jimmy monoculo” più rozzo, sagace e democratico»³³.

²⁹ O. BRIK, *Ėstrada pered stolikami*, Kinopečat’, Leningrad-Moskva 1927, p. 7.

³⁰ Cfr. E.D. UVAROVA, *Ėstradnyj teatr...*, cit., pp. 70-74; M.S. MESTEČKIN, *V teatre i v cirke*, Iskusstvo, Moskva 1976, pp. 34-41.

³¹ E. KUFERŠTEJN, *Strannik nečajannyj. Kniga o Nikolae Agniveve, poëte i dramaturge*, Biblioteka Vsemirnogo kluba peterburžcev, Sankt-Peterbug 1998, p. 42.

³² Cfr. ZOLOTNICKIJ, *Zori “teatral’nogo” Oktjabrja*, Iskusstvo, Leningrad 1976, p. 180; A.G. ALEKSEEV, *Ser’eznoe i smešnoe: šest’desjat pjat’ let v teatre i na Ėstrade*, Iskusstvo, Moskva 1984, pp. 131-152.

³³ «Zrelišča», n. 21, 1923, p. 18.

Il direttore artistico Alekseev coinvolge per le danze Kas'jan Golejzovskij e Nikolaj Foregger e per i testi poeti come Ėrdman, autore di diverse scenette satiriche.

La successiva pièce di Ėrdman *Gibel' Evropy na Strastnoj ploščadi* s tancami i peniem (La rovina d'Europa sulla Piazza della Passione con danze e canto, 1923) va in scena al teatro La commedia libera (Vol'naja komedija), attivo a Pietrogrado dal 1920 nella sala inferiore del "Palace" sulla via Ital'janskaja, sede di music-hall e operette, in cui l'attore Vladimir Chenkin spopolava con le sue parodie³⁴. Ironizzando sul *Tramonto dell'Occidente* di Spengler, di cui avevano allora ampiamente scritto Stepun, Frank e Berdjaev, esiliati poi sul piroscampo dei filosofi, Ėrdman propone una variante satirica del diluvio universale, in cui gioca con i congegni del teatro di varietà e del music-hall. La trama racconta di un tal Zorž Krasikov, interpretato da Chenkin, che per attrarre nel proprio appartamento l'oggetto del suo desiderio, cioè Marija Petrovna, inventa un imminente giudizio universale che sta per sommergere l'Europa. La voce si propaga per Mosca e tutti ci credono. Nel secondo atto Krasikov sta quasi per raggiungere il suo scopo (Marija Petrovna impaurita si è trasferita da lui), quando d'improvviso – per sfuggire all'inondazione – irrompe una chiassosa schiera di piccoli borghesi della NĖP, ritratti nel gusto dei 'puri' majakovskiani, ai quali è costretto a confessare il suo inganno: «Cittadini! Confesso, il diluvio non ci sarà! Ho inventato tutto io!». E nel finale soggiace alla punizione, perché Marija Petrovna lo lascia...

Nello stesso teatro ottiene grande risonanza un'altra scenetta parodica di Ėrdman, *Kvalifikacija* (La professionalità, 1924), in cui l'autore immagina il lavoro di una commissione giudicatrice degli artisti di varietà e sconsolato s'interroga sul futuro sviluppo di questo ambito artistico e sulle sue difficoltà di evitare abborraciate volgarità. Dopo la chiusura del teatro nell'autunno 1924 la maggior parte dei suoi autori e attori, ex-gimmisti, si sposta al Teatro della Satira, che si inaugura il 1° ottobre con uno spettacolo di scottante attualità, una rassegna (*obozrenie*) satirica di ciò che avveniva in città giorno per giorno («utrom v gazete, večerom v kuplete»): *Moskva s točki zrenija* (Mosca dal punto di vista), scenografia di Michail Běspalov.

Insieme ad Ėrdman sono autori delle brevi scene comiche e dei diversi 'punti di vista', che nessun teatro russo aveva ancora pensato

³⁴ Nella successiva stagione 1923/24 il testo è riproposto con successo da Chenkin, che interpreta il ruolo principale, anche al teatrino moscovita Palace sulla Strastnaja ploščad' (cfr. UVAROVA, *Ėstradnyj teatr...*, cit., p. 87).

di portare in scena, Viktor Tipot, drammaturgo e sceneggiatore odesita che aveva fondato il Teatro della Satira, e Vladimir Mass, con cui Ěrdman aveva già lavorato al Mastfor. I tre autori 'infarciscono' il testo di modi di dire, arguzie e aforismi, carpiti al volo nelle vie o nei mercati di Mosca, espressione di quelli che erano i quotidiani problemi esistenziali dei cittadini sovietici: il lievitare di carte o documenti ufficiali, l'impasto dominante di linguaggio politico e gergo cartaceo, l'eterna ricerca di abitazione. L'efficacia della rassegna stava proprio nel suo stretto legame con la vita quotidiana di Mosca. Col tempo lo spettacolo si specializza nel rappresentare differenti vicende satiriche, collegate sera per sera da uno stesso tema³⁵, che si concludeva invariabilmente con il distico: «Ecco a voi Moskvà! Ecco a voi Moskvà / Non pensavo fosse un'invivibile città!».

Nel dicembre 1924 Ěrdman aggiunge gli intermezzi e rielabora il vaudeville in 5 atti, *Lev Guryč Siničkin, ovvero la debuttante provinciale* di Dmitrij Lenskij, liberamente tradotto da un testo ottocentesco francese *Le Père de la debuttante* di Emmanuel Théaulon e Jean-François-Alfred Bayard, che va in scena il 16 dicembre 1924 al Teatro Vachtangov per la regia di Ruben Simonov³⁶, il quale nel solco delle regie di Vachtangov aggiorna il vecchio vaudeville, grazie agli intermezzi satirici di Ěrdman, trasformandolo in una parodia degli spettacoli di propaganda, in una rielaborazione gioiosa dell'agit-hall proletario³⁷.

Il giovane drammaturgo ha ormai raggiunto una discreta fama nel panorama teatrale e poetico di Mosca: la capitale da lui descritta non è la città dolente di Majakovskij con la via Mjasnickaja che si accartoccia e soffre insieme al poeta nel poema *Pro èto* (Di questo); né la città delle bettole di Esenin, dove la rivoluzione ha travolto il sogno contadino; non è neppure la stralunata città della NĚP di Zabolockij, in cui il piccolo borghese sovietico alberga in un dedalo di «vicoli, mercati, bettole, birrerie, tuguri, canali, casacce, cucine fumose, cortili»³⁸. La Mosca di Ěrdman è la capitale della repubblica dei Soviet, come nei *feuilletons* e racconti di Bulgakov dei primi anni '20, il centro dell'apparato burocratico dello stato, l'apoteosi delle scartoffie, dei lasciapassare ufficiali.

³⁵ Cfr. UVAROVA, *Ěstradnyj teatr...*, cit., pp. 136-137.

³⁶ Cfr. Ch.E., *Ěrdman Nikolaj Robertovič*, in *Teatral'naja ènciklopedija*, pod red. P.A. Markova, Sovetskaja ènciklopedija, Moskva 1961-1965, t. V.

³⁷ Cfr. *Istorija sovetskogo dramatičeskogo teatra*, t. II, Nauka, Moskva 1966, p. 48.

³⁸ RIPELLINO, *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, Einaudi, Torino 1968, p. 256.

Dove l'essere umano esiste, se possiede un documento, un mandato³⁹.

Mandat (Il mandato) è appunto il titolo della commedia di Ėrdman del 1924, portata al successo da Mejerchol'd il 20 aprile 1925 nella scenografia di Il'ja Šlepjanov, la cui prima è salutata da un coro unanime di approvazioni sia da parte dei politici che della critica⁴⁰. *Il mandato* si distingue in modo netto dalle satire che dopo *Misterija-buff* avevano costituito il repertorio dell'epoca (schematiche commedie di propaganda, commedie poliziesche con inseguimenti avventurosi, commedie da boulevard incentrate sul tema del libero amore⁴¹), per mimare in una prospettiva grottesca situazioni, giochi di parole e volgarità del periodo della NĖP, anticipando la satira antifilistea di *Klop* (La cimice) di Majakovskij e puntando il focus non tanto sui singoli, quanto sulla cospirazione collettiva ordita dai piccoli borghesi, i *meščane*, onnipresenti nella società russa di ogni epoca⁴².

L'azione si svolge in un appartamento in coabitazione, microcosmo atrofizzato e chiuso in se stesso, dove si ritrovano stretti uno accanto all'altro in una promiscuità esplosiva gli esponenti di diverse classi sociali: ex nobili, operai, commercianti, piccoli borghesi. Ėrdman per primo porta sulla scena la *kommunal'naja kvartira*, che «nasconde innumerevoli situazioni comiche, originate dall'obbligatoria esistenza in comune di persone assai diverse e incompatibili»⁴³.

Due sono le linee narrative sviluppate nel testo: la prima, collegata all'importanza di lasciapassare e attestati, s'incentra sull'eroe Pavel Sergeevič Guljačkin, un falso comunista che ostenta tutti i segni dell'autorità del momento (il mandato, la cartella, il vestito di cuoio) e aspira entrare nel partito per portare in dote la sua tessera comunista alla sorella Varvara, ansiosa di sposarsi con il nobile Valerian Smetanič, cui serve appunto un'entrata nel nuovo mondo. La seconda linea, collegata al tema del matrimonio, è l'impostura: la domestica Nastja, che

³⁹ Nel *Maestro e Margherita* alla frase di Korov'ev «se non c'è documento, non c'è neppure la persona», il Maestro replica mesto «vuol dire che io non ci sono, perché il documento non ce l'ho» (cap. XXIV).

⁴⁰ Nello stesso anno *Mandat* è allestito a Leningrado al Teatro accademico del dramma (Akademičeskij teatr dramy) da Viktor Rappoport che tralascia l'aspetto grottesco del testo per privilegiare la rappresentazione della vita quotidiana. Cfr. *Istorija sovetskogo dramatičeskogo teatra*, t. II, cit., p. 84.

⁴¹ Cfr. PICON-VALLIN, *Mejerchol'd*, cit., p. 220.

⁴² *K postanovke Mandata (Beseda s Vs. Mejerchol'dom)*, in «Večernjaja Moskva», 6 aprile 1925.

⁴³ K. RUDNICKIJ, *Režisser Mejerchol'd*, Nauka, Moskva 1969, p. 332.

ha trovato in un baule un abito da cerimonia ricamato, viene scambiata per la figlia dello zar scampata alla morte ed è chiesta in moglie dal nobile Valerian Smetanič che per lei organizza un pacchiano banchetto di nozze. Le due linee s'intrecciano e arricchiscono a vicenda fino a confluire in una cospirazione collettiva per abbattere il potere sovietico e «far rinascere la Madre Russia».

Nel terzo atto il castello di carte costruito dai personaggi si sfalda a poco a poco in una fantasmagoria deformante: si dissolvono le grandi ambizioni dei Guljačkin e degli Smetanič (nomi parlanti nella miglior tradizione gogoliana che evocano odore di cucine in coabitazione: *guljaš, smetana*), ogni battuta, ogni scena è costruita sul malinteso, sul *qui pro quo*, sull'impostura. Valerian Smetanič che si apprestava a sposare la sorella dello pseudocomunista Pavel Guljačkin, l'uomo-dote, ritira la parola data per sposare la falsa figlia dello zar e «tutta la Russia». Uno dei presenti con accento pirandelliano constata disperato: «qui nessuno è vero. Lei non è vera, lui non è vero. Forse anche noi non siamo veri...». E in questo gioco dell'essere e dell'apparire (chi è chi? chi è comunista? colui che possiede un mandato o solo una cartella?) la pièce si conclude con la decisione della polizia di non arrestare i cospiratori perché del tutto insignificanti⁴⁴. «Il popolo tace» (*narod bezmolvstvuet*) è l'ultima solenne battuta del nonno ex-generale di Valerian Smetanič che cita la didascalia finale del *Boris Godunov* di Puškin. Solo gli oggetti – il mandato, il baule, il vestito ricamato – assurgono a simboli animati degli inconsistenti esseri umani, di cui prendono il posto.

Ěrdman utilizza tutti i procedimenti del *vaudeville* (colpi di scena, scampanellate, inganni, matrimoni fatti e disfatti, apparizioni e sparizioni), inserendoli però in una pungente tematica politica⁴⁵, di cui nella messinscena Mejerchol'd accentua la sostanza grottesca, orchestrando nel finale un «requiem straziante» del mondo travolto dalla rivoluzione⁴⁶.

Nell'agosto 1925 con una *komandirovka* di due mesi concessa da Lunačarskij, il drammaturgo viene in Europa: visita Berlino e i suoi teatri («la Berlino postbellica sembra una gigantesca casa chiusa»

⁴⁴ Altrettanto insignificante è il maestro Bubus dell'omonima commedia di Aleksej Faiko del 1925, una nullità che sogna la costruzione del socialismo, ma è privo di coscienza di classe, uno sciocco incapace di bene e di male.

⁴⁵ Cfr. PICON-VALLIN, *Mejerchol'd*, cit., p. 228.

⁴⁶ Non mi soffermo sulla messinscena teatrale del *Mandato*, minuziosamente analizzata da Ripellino in RIPELLINO, *Il trucco e l'anima...*, cit., pp. 317-319, e in *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, cit., p. 144.

commenta), Venezia («è strabiliante e spietata la bellezza di Venezia» scrive ai familiari), infine si reca da Gor'kij a Capri: «siamo ogni sera da Gor'kij, – scrive ai familiari – mi tocca ammettere, come ha detto Zinaida Raich, che in Italia la cosa più interessante è il Gor'kij russo, forse perché in lui non c'è nulla di 'amaro russo'. Ha letto la mia pièce e mi ha invitato per parlarne. Ne ha criticato molti aspetti, ma di più ne ha lodati»⁴⁷. Nelle successive traversie esistenziali di Ėrdman Gor'kij si impegnerà a difendere l'attività artistica dell'amico che stima.

Al rientro in Russia Ėrdman riprende con lena il proprio lavoro creativo: contemporaneamente al lavoro di sceneggiatore per il cinema, cui dedicherà la seconda parte della vita, scrive quasi esclusivamente rassegne (*obozrenija*) in collaborazione con Mass o altri autori per teatri satirici o music-hall, toccando episodi storici o personaggi del passato⁴⁸.

Nel novembre 1926 va in scena al Teatro della Satira di Leningrado *Žit'iško čeloveč'e* (Una gretta vita umana), scritta con l'artista di varietà e letterato Nikolaj Smirnov-Sokol'skij, Viktor Tipot e l'attore David Gutman, in cui alcuni momenti di un'esistenza filisteica sono presentati come mirabolanti da un originale *conferencier*, interpretato con irruente foga da Smirnov-Sokol'skij⁴⁹. Segue nell'ottobre 1929 la rivista *Odissea*⁵⁰ per il neo inaugurato Music-hall di Leningrado (Lenigradskij mjuzik-choll), regia di Nikolaj Smolič, scene di Petr Sokolov, musica di Isaak Dunaevskij, balletti di Kas'jan Golejzovskij, in cui si ripercorre il viaggio di Odisseo (interpretato da Nikolaj Čerkasov) nella terra dei Ciclopi (vi si riconoscono gli Stati Uniti), nella grotta di Calipso (la seduttiva Francia), nella casa di Penelope, dove Telemaco, operato da mucchi di scartoffie e questionari, dirige un suo ufficio (la Russia bolscevica).

L'azione si apre con un monologo dell'aiuto regista che appare sul palcoscenico e si rivolge al pubblico, esponendo l'intenzione degli

⁴⁷ ĖRDMAN, *P'esy...*, cit., p. 237.

⁴⁸ Sulla stesura a più mani degli *obozrenija* ironizza il responsabile del repertorio Saša Bystryj nella commedia di Vasilij Škvarin *Luna naprokat* (La luna a nolo, 1927), parodia del mondo del teatro: «Non dimenticate che tutti i grandi uomini hanno scritto a due mani: Mel'nikov con Pečerskij, Mamin con Sibirjak, Ščepkin con Kupernik, ed anche Dostoevskij ha composto solo opere al plurale, *I fratelli Karamazov*, *I Démoni*, *Gli idioti*... Ha un intero romanzo sulla vita degli idioti!».

⁴⁹ UVAROVA, *Ėstradnyj teatr...*, cit., p. 170.

⁵⁰ V. MASS, N. ĖRDMAN, *Odisseja*, in *Moskva s točki zrenija. Ėstradnaja dramaturgija 20-60 godov*, Iskusstvo, Moskva 1991, pp. 278-325.

autori di rendere contemporanee azioni ed eroi del poema⁵¹; i suoi interventi satirici, ricchi di *clichés* e parole d'ordine evocative per lo spettatore sovietico, ma anche di ragionamenti *ad absurdum*, anticipano ciò che avverrà e lo commentano, precisano il ruolo del coro e corifeo, fanno digressioni esilaranti sulla personalità di Odisseo o di Omero, quali: «Davvero, compagni, Omero ha fatto un errore imperdonabile, poiché è morto 3000 anni prima della rivoluzione d'Ottobre. Questo il proletariato non può perdonarglielo, ma io sono sicuro che, se fosse stato vivo, sarebbe stato con noi e meglio di altri avrebbe potuto vedere le nostre conquiste teatrali, poiché era cieco»⁵².

Insieme a Mass nel maggio 1930 Ěrdman prepara una *Divina Commedia* antireligiosa in chiave di music-hall, di cui la censura vieta la rappresentazione, l'operetta *Boccaccio* sulla traccia dell'omonimo testo del compositore austriaco ottocentesco Franz von Suppé, allestita al Malyj opernyj teatr di Leningrado, mentre anche l'ideata rivista *Telemaco* è bloccata dalla censura. Nel giugno 1931, sempre con Mass, è la volta dell'operetta di Offenbach *Orfej v adu* (Orfeo all'Ade) per il Teatro della commedia di Leningrado, in luglio dell'operetta comica *Prekrasnaja Elena* (La bella Elena) per il Malyj opernyj teatr⁵³ e in settembre della rivista *Salon sviatoj Magdaliny* (Il salotto della santa Maddalena) per il music-hall di Mosca, regista l'allievo di Stanislavskij Nikolaj Gorčakov, scene costruttiviste di Vladimir e Georgij Stenberg, direttore del balletto Golejzovskij. Pensata per smascherare la politica delle potenze occidentali, *Salon sviatoj Magdaliny* fustiga con calembour sferzanti sia la fraseologia 'liberale' dei socialdemocratici, sia l'atteggiamento scorretto di quei diplomatici occidentali che predicano il disarmo, ma di fatto organizzano coalizioni armate, qui equiparate alle prostitute della *maison* Tellier che ballano il cancan. La satira di questi spettacoli è così pungente che divampa sui giornali una vivace polemica sulla sua opportunità: in conclusione la satira è considerata secondaria per la cultura proletaria e bollata come «socialmente estranea al proletariato»⁵⁴.

⁵¹ *Ivi*, p. 209. Cfr. N.A. BABENKO, V.E. GOLOVČINER, *Teksty pomoščnika režissera v obozrenii V. Massa i N. Ěrdmana Odisseja: priroda i funkcii*, «Vestnik TGPU (TSPU Bulletin)», n. 11, 2016, pp. 124-130.

⁵² MASS, ĚRDMAN, *Odisseja*, cit., p. 278.

⁵³ MASS, ĚRDMAN, *Prekrasnaja Elena*, in «Vestnik TGPU (TSPU Bulletin)», n. 7, 2011, pp. 200-243.

⁵⁴ «Literatura i iskusstvo», n. 2-3, 1931, p. 41. Cfr. B.V. ALPERS, *Teatral'nye očerki*, v 2 t., Iskusstvo, Moskva 1997, t. II, pp. 185-190; UVAROVA, *Ėstradnyj teatr...*, cit., pp. 215-216.

Nel maggio 1932 Ėrdman stila gli intermezzi per l'allestimento al Teatro Vachtangov di un *Amleto*, diretto da Nikolaj Akimov, in giugno insieme a Il'f e Petrov, Mass, Arđov e Vol'pin la sceneggiatura della rivista *Perestrojka na chodu* (La perestrojka in marcia), poi vietata dalla censura, tra giugno e novembre la commedia *Ženit'ba* (Il matrimonio) per il Teatro della Satira, inventiva rielaborazione grottesca del testo gogoliano, e *Muzykal'nyj magazin* (L'emporio musicale) con Mass e l'artista di varietà Leonid Utesov, musica di Vasilij Lebedev-Kumač, regia di Arnol'd Arnol'd, in cui rianima la vita di un negozio di musica, delineando diversi tipi di frequentatori⁵⁵.

Le attività di Ėrdman del 1933 – in gennaio va in scena al Music-hall di Mosca la rivista *Montaž attrakcionov* (Il montaggio delle attrazioni) scritto con Mass, in primavera avvia la stesura con Mass e Utěsov di *25 robinsonov* (25 robinson) – sono interrotte l'11 ottobre dall'arresto durante le riprese del film *Veselye rebjata* a Gagra sulle rive del Mar Nero⁵⁶. Ufficialmente è arrestato per la stesura di versi e favole «controrivoluzionarie»⁵⁷, che avevano avuto un'ampia e «illegale» diffusione (Delo n. 2685), ma è molto più verosimile che sia stato arrestato per *Il suicida*⁵⁸.

L'addio del suicida

*Di questi tempi quello che può pensare un vivo,
può dirlo solo un morto* (Ėrdman, *Samoubijca*)

Dopo lo strabiliante successo del *Mandato* nel 1925, Mejerchol'd – sempre alla ricerca di buoni testi drammaturgici – aveva commissionato a Ėrdman una nuova commedia per il suo teatro che lo scrittore consegna nell'ottobre 1928: è *Samoubijca* (Il suicida), «una delle più

⁵⁵ GUTERC, FRIDMAN, *Osnovnye daty žizni i tvorčestva N.R. Ėrdmana*, cit., pp. 516-517.

⁵⁶ Il film esce nel 1934 senza i nomi degli sceneggiatori. Nello stesso anno alla Mostra del cinema di Venezia è inserito tra i sei migliori film presentati. Molti copioni per il cinema di Ėrdman sono stati pubblicati in *Kinoscenarii*, Masterskaja SEANS, Sankt-Peterburg 2010.

⁵⁷ Anche N. Mandel'stam ricorda che «era finito dentro per alcune favole, recitate imprudentemente da Kačalov durante una serata al Cremlino» (*Vospominanija*, Kniga, Moskva 1989, p. 312).

⁵⁸ Cfr. V. ŠENTALINSKIJ, *Donos na Sokrata*, Formika, Moskva 2001, pp. 427-437.

straordinarie satire fiorite dopo la Rivoluzione» afferma Jurij Ljubimov che con Ěrdman ha avuto rapporti di amicizia e collaborazione (dopo la disgregazione dell'URSS tra i primi riuscirà a mettere in scena la commedia a Mosca nel 1990 al Teatr na Taganke).

L'azione del *Suicida* ruota intorno alla figura di Semen Semenovič Podsekal'nikov, al quale per un malinteso la moglie e i vicini attribuiscono l'idea del suicidio. Semen è uno dei tanti *piccoli uomini* che popolano la letteratura russa: un discendente dell'anonimo *činovnik* di Gogol', dell'*uomo nell'astuccio* di Čechov, virato verso un colorito grezzo e filisteo, un essere meschino, un signor nessuno che si dibatte nelle sue frustrazioni, una marionetta del destino. Quando si diffonde la notizia del suo suicidio, Podsekal'nikov si trova d'improvviso al centro dell'attenzione: viene accostato da una stramba comunità che pensa di appropriarsi del favorevole 'evento' del suicidio e gli suggerisce di uccidersi come «persona socialmente consapevole» (*obščestvennik*) – a favore dell'*intelligencija* sottomessa e silente, della Chiesa bistrattata, dell'arte trascurata, persino della corporazione dei macellai...

«Si ricordi che non è solo, cittadino Podsekal'nikov, – gli dice il difensore dell'*intelligencija* Aristarch Dominikovič Grand-Skubik – si guardi intorno, dia un'occhiata alla nostra *intelligencija*. Cosa vede? Molto. Cosa sente? Nulla. Perché non sente nulla? Perché essa tace. E perché tace? Perché la costringono a tacere. Ma un morto non lo costringi a tacere, se il morto vuole parlare. Di questi tempi quello che può pensare un vivo, può dirlo solo un morto» (II atto).

Il testo brulica di laide figure che rivendicano i propri interessi 'particolari' e sullo sfondo di questa folla vibrante l'eroe diventa ancora più patetico, mentre si convince che, in fondo, il suicidio rappresenterebbe per lui un riscatto, un affrancamento dall'invisibilità. E pian piano prende il coraggio di ribellarsi. La scena più esilarante, sintesi del suo trionfo, è la telefonata che fa al Cremlino nel III atto, preceduta da un lungo monologo sulla paura che attanaglia il cittadino sovietico:

«Non ho paura di nessuno, compagni. Di nessuno. Quello che voglio, faccio. Tanto devo morire. Capite? Quello che voglio, faccio. Mio Dio! Posso tutto! Non ho paura di nessuno. Per la prima volta in vita mia non ho paura di nessuno [...] Ecco in Unione Sovietica siamo duecento milioni, compagni, e ciascuno ha paura di qualcuno; invece io non ho paura di nessuno. Di

nessuno⁵⁹. Tanto devo morire. Ohi, ohi, tenetemi, altrimenti mi metto a ballare. Oggi io domino tutti. Sono un dittatore. Sono un imperatore, uno zar, cari amici. Posso tutto. Quello che voglio, faccio. Ma cosa ne faccio di questo mio folle potere, compagni? Ecco, ho trovato. Ora telefono al Cremlino. Proprio al cuore rosso della repubblica sovietica. Telefono... E chiunque mi risponda lo ricopro di insulti. Che dite, eh? (*Si dirige al telefono automatico*) [...] Zitti! Nessuno fiati quando un colosso parla con un altro colosso. Pronto mi passi il Cremlino in persona. Non si preoccupi, me lo passi, signorina. Chi parla? Il Cremlino? Qui è Podsekal'nikov. Pod-se-kal'-ni-kov. Un individuo. In-di-vi-duo. Mi chiami qualcuno di molto importante. Stalin non c'è? Allora gli riferisca da parte mia che ho letto Marx e non mi è piaciuto. Zitto! Non mi interrompa. E poi gli riferisca anche... mi sente? Dio mio! (*Resta di sasso, gli cade la cornetta*). Hanno riappeso!».

A poco a poco però l'eroe si riprende dall'esaltazione e il richiamo della vita, qualunque vita anche la peggiore, gli fa considerare la morte una necessità altrui. Ubriaco si nasconde nella bara preparata per il suo funerale pubblico e si risveglia, mentre intorno infuria il delirio collettivo dell'esequie, che tocca l'acme nel *nonsense* dell'orazione funebre:

«Compagni! Consentitemi di mettervi a parte di una lieta notizia. Un minuto fa ci è giunto un comunicato dal compagno Marcello, dal quale risulta che in Danimarca c'è qualcosa di marcio. Evviva! Del resto c'era da aspettarselo. Il marciume del sistema capitalistico affiora... Nondimeno è morto uno di noi. Asciugatevi le lacrime, compagni, e procedete coraggiosamente al passo col morto» (Atto IV).

Ormai lucido, Podsekal'nikov si lancia allora in un monologo disperato sulla propria vita che riecheggia quello di Prisytkin nel finale della *Cimice*: dalla maschera del filisteo prorompe un gemito di disperazione sulla propria esistenza («il pensiero del suicidio abbelliva la mia schifosa vita, la mia inesistente vita») e sui risultati della rivoluzione: «Ecco, sono di fronte a voi, degradato a uomo della massa, e voglio parlare con questa rivoluzione: cosa hai voluto Rivoluzione?

⁵⁹ Al tema della paura dedicherà nel 1931 la controversa pièce *Strach* Aleksandr Afinogenov, allestita in molti teatri dell'URSS, che nel 1937-38 causò all'autore l'esclusione dal partito e la sparizione dei suoi drammi dai teatri. Come nota Geller, rispetto al suicidio il tema della paura, necessaria a forgiare il nuovo *homo sovieticus*, non turbava Stalin. Cfr. M. GELLER, *Mašina i vintiki. Istorija formirovanija sovetskogo čeloveka*, Overseas Publications Interchanged Ltd, London 1985, pp. 103-124.

Tutto. E tu, in cambio, cosa m'hai dato? Niente». E a conclusione della sua tirata non rivendica che la libertà di borbottare, bisbigliare, sussurrare contro il potere sovietico:

«Facciamo forse qualcosa contro la rivoluzione noi tutti? È dal primo giorno della rivoluzione che non facciamo più niente, proprio niente. Non facciamo che scambiarci visite e parlare delle difficoltà della vita. Perché ci è più facile vivere, se diciamo che per noi la vita è dura. Per l'amor di Dio non toglieteci quest'ultima possibilità di vita, lasciateci dire che per noi la vita è dura. Magari di bisbigliarlo. Vi prego, lasciateci il diritto di sussurrare. Non ci sentirete nel frastuono della ricostruzione...» (Atto V).

Nel finale arriva la notizia che un ammiratore delle scelte radicali di Podsekal'nikov, uno sconosciuto Fedja Petunin, si è suicidato, lasciando scritto «Podsekal'nikov ha ragione, non vale la pena vivere».

Il suicida è un testo drammaturgico dotto, tramato di citazioni da Krylov (la favola della cicala e della formica nel dialogo sull'anima), Tolstoj (i ragionamenti filosofici sulla vita, fatti da Grand-Skubik), Zoščenko (gli aneddoti di vita quotidiana, narrati da Serafima Il'inična) che rianima sul piano dissacrante dell'assurdo il gioco tra vita e morte delle *Anime morte* e l'illusorio intrigo (*miražnaja intriga*) del mondo di Gogol⁶⁰. Eppure Podsekal'nikov non è un imbroglione come Čičikov che per arricchirsi compra anime morte, è un essere umano fragile che si lascia convincere a vendersi come *anima morta*, a suicidarsi per ottenere il riconoscimento di sé come individuo. Nello svolgersi dell'azione il suo suicidio si connota pian piano come gesto eroico per una Russia futura (Ěrdman inserisce qui il parodico monologo dell'intellettuale Viktor Viktorovič e la citazione della trojka che s'innalza in volo sulla Russia). Prevale però l'istinto vitale. E nell'ultimo monologo del suicida (che non si suicida) l'interrogativo esistenziale sull'anima e la vita nell'aldilà sposta il tono del discorso verso il tragico, verso il terrore umano davanti al nulla, si riafferma la paura del potere, di cui era intriso *Il mandato*, il dubbio sul senso della vita in una società così disumana. Pur rappresentando un mondo privo di valori, Ěrdman difende la dignità e la libertà dell'uomo: 'falciaio' dai cambiamenti storici, come suggerisce il suo nome, Podsekal'nikov lotta strenuamente per un'esistenza

⁶⁰ Anche nella pièce *Šarmanka* di Andrej Platonov (mai pubblicata in epoca sovietica) l'azione si incentra sull'acquisto di una «anima socialista» (la nuova ideologia) che il professore straniero Stervetsen e la figlia Serena vogliono comprare per esportarla in Europa, ma cadono in un imbroglio e si ritrovano in mano falsi documenti, «carte vuote».

umana contro l'assurda, aberrante realtà della propria epoca⁶¹. Se all'inizio domina nei testi di Ėrdman il riso bonario, ora circola un'inquietudine latente, la solitudine disperata dell'uomo-massa, la sua rivolta contro la sopraffazione. Pervade tutta la pièce un pessimismo totale: i personaggi non sono più fantasmi del passato come nel *Mandato*, rappresentano i cittadini del presente, impantanati nella palude vischiosa del quotidiano sovietico, sono filistei disperati, pronti a mettere in discussione ogni iniziativa della società sorta dalla rivoluzione. E come nel *Mandato* su tutto e tutti incombe lo spauracchio dell'abitante del Cremlino e della politica di partito indifferente alla vita dei cittadini.

L'ultimo scorcio degli anni '20 si chiude con un diktat statale sempre più oppressivo, è bloccato il libero scambio con l'estero e la possibilità di viaggiare, sono sospese al Teatro d'Arte le prove di *Beg* (La corsa) di Bulgakov, come sono eliminate dal repertorio dei teatri le altre sue pièces: *Dni Turbinych* (I giorni dei Turbin) sparisce dal repertorio del Teatro d'Arte, *Zojkina kvartira* (L'appartamento di Zoja) dal teatro di Vachtangov e *Bagrovyyj ostrov* (L'isola purpurea) dal Kamernyj teatr, mentre *L'elenco delle benemerienze* di Oleša si salva al teatro di Mejerchol'd in una variante molto addomesticata. Il propagandato «controllo delle masse» è diventato controllo sulle masse⁶². Dall'alto vigila colui che Mandel'stam ha chiamato il «montanaro del Cremlino»:

«Le sue tozze dita come vermi sono grasse,
e sono esatte le sue parole come i pesi di un ginnasta;
se la ridono i suoi occhiacci da blatta
e i suoi gambali scoccano neri lampi.

Ha intorno una marmaglia di gerarchi dal collo sottile.
I servigi di mezzi uomini lo mandano in visibilio.
Chi zirla, chi miagola, chi fa il piagnucolone;
lui, lui solo mazzapicchia e rifila spintoni.

Come ferri di cavallo decreti su decreti egli appioppa –
All'inguine, in fronte, a un sopracciglio, in un occhio.
Ogni messa a morte, con lui, è una lieta
Cuccagna e un largo torace di osseta (1933)»⁶³.

⁶¹ Innumerevoli sono nel *Suicida* gli echi del teatro oberiuta, soprattutto di *Elizaveta Bam* di Charms e *Elka u Ivanovykh* di Olejnikov.

⁶² Cfr. N. GUDKOVA, *Roždenie sovetskich sjužetov: Tipologija otečestvennoj dramy 1920-načala 1930 godov*, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva 2008, pp. 12-13.

⁶³ O. MANDEL'STAM, *Viviamo senza più avvertire sotto di noi il paese...*, in ID., *Ottanta poesie*, a cura di R. Faccani, Einaudi, Torino 2009, p. 123.

La trafila burocratica per l'allestimento del *Suicida* dura a lungo. Nel 1928 Ěrdman aveva firmato l'accordo con Mejerchol'd per la messinscena al TIM, ma la Commissione per il repertorio l'aveva vietata. Mentre Mejerchol'd con il suo teatro è in *tournee* in Europa, nell'ottobre 1931 Ěrdman legge il testo a Stanislavskij e agli attori del Teatro d'Arte. Convinti della genialità dell'autore, erede di Gogol' e Saltykov-Ščedrin, ambedue i registi si contendono l'allestimento. Prende allora inizio uno scambio di lettere tra il Cremlino e le personalità consultate per la decisione: nel settembre 1931 Aleksej Steckij, responsabile della cultura nel CC del partito, scrive a Stalin: «La pièce *Il suicida* è talentuosa e pungente, ma è artificiosa e ambigua. Qualsiasi regista può rovesciarla contro di noi. Perciò la sua messinscena va decisa tenendo conto del teatro e del regista»⁶⁴. Nel novembre dello stesso anno Konstantin Gandurin, presidente della Commissione centrale per il repertorio (Glavrepertkom), rincara la dose:

«Il personaggio principale della *pièce* di Ěrdman è Fedja Petunin, di lui si parla in tutto il testo, ma non appare sulla scena. Petunin è l'unico personaggio positivo (uno scrittore, con trasparente allusione a Majakovskij⁶⁵), che si suicida lasciando un biglietto: "Podsekal'nikov ha ragione, non vale la pena di vivere". Per arrivare a questo finale tutta la *pièce* è costruita in forma assai arguta (come *Il mandato*) [...] è piena di situazioni a doppio senso, satireggia cittadini e piccoli borghesi, ma in modo che le affermazioni antisovietiche in bocca a personaggi negativi (tutti i protagonisti sono personaggi negativi) suonino come una protesta ideologica e politica di individualismo soggettivo e idealismo contro il collettivo, la massa, l'ideologia proletaria. [...] Podsekal'nikov è tratteggiato in forma ridicola, ma esprime concetti non risibili dal punto di vista di un nemico di classe. Podsekal'nikov è una raccolta ambulante (come anche gli altri personaggi) di aneddoti e aforismi antisovietici. Queste espressioni famose penetrano in tutta la trama del testo e non si possono neanche tagliare. Morale della *pièce*: non vale la pena di vivere nelle miserevoli condizioni, in cui tocca soffocare i propri sentimenti e pensieri, in cui "l'arte è ridotta a una schiava rossa nell'harem del proletariato". [...] Nella forma attuale può essere rappresentata senza correzioni sulle scene degli emigrati»⁶⁶.

⁶⁴ Tutti i documenti ufficiali sono stati pubblicati da Benedikt Sarnov in *Stalin i pisateli*, t. IV, Ěksmo, Moskva 2011, p. 597.

⁶⁵ Naturalmente, non poteva esserci nessun riferimento al suicidio di Majakovskij (14 aprile 1930) in un testo scritto nel 1928.

⁶⁶ SARNOV, *Stalin i pisateli*, t. IV, cit., pp. 599-600.

Intanto Mejerchol'd prepara una prova generale al suo teatro – di notte, senza costumi e apparato scenico – alla quale doveva assistere Stalin, presenza invece Kaganovič con un folto gruppo di esponenti del governo, i quali si divertono e ridacchiano, ma dopo lo spettacolo si allontanano senza fare commenti⁶⁷. È un colpo terribile per il regista dell'Ottobre teatrale che intuisce il verdetto!

L'ingenuo Stanislavskij insiste e intrattiene una lunga corrispondenza con Stalin, cui scrive il 29 ottobre 1931: «da Aleksej Maksimovič Gor'kij già sapete che il Teatro d'Arte è assai interessato alla commedia di Ėrdman *Il suicida*, in cui riconosciamo una delle opere più significative della nostra epoca. Ai nostri occhi Nikolaj Ėrdman è riuscito a mettere in luce le multiformi manifestazioni e le radici interne del filisteismo, che si oppone all'edificazione del paese. Il modo, con cui l'autore ha mostrato la deformità di questi filistei, rappresenta un'autentica novità che d'altronde corrisponde al realismo russo nei suoi migliori rappresentanti, come Gogol' e Ščedrin, ed è affine alle tradizioni del nostro teatro»⁶⁸. Stalin gli risponde il 9 novembre 1931, consentendogli di fare le prove:

«Stimatissimo Konstantin Sergevič, non ho un alto concetto della commedia *Il suicidio*. I compagni a me più vicini pensano che sia vuota e persino dannosa [...] Non dimeno non mi oppongo a dare al teatro la possibilità di sperimentare e mostrare la sua maestria. Non è escluso che il vostro teatro raggiunga lo scopo. Il responsabile culturale del CC (compagno Steckij) vi aiuterà nell'impresa. Decideranno poi i super, compagni esperti nelle questioni artistiche. Io in questo sono un dilettante»⁶⁹.

Nella lettera il titolo della pièce è citato erroneamente come *Il suicidio*, tema esecrabile per Stalin, come ricorda la figlia Svetlana. Stalin non amava i suicidi, considerava il suicidio un attacco personale alla propria persona, alla propria politica. Quando Michail Tomskij e il generale Jan Gamarnik si suicidarono, sfuggendo al pubblico processo, provò la stessa ira impotente che lo colse nel 1932 al suicidio della moglie Nadja: perché mi ha attaccato? per cosa mi ha voluto punire? Era così offeso con lei che non andò neanche ai funerali⁷⁰.

⁶⁷ E. TĖAPKINA, *Kak ja repetirovala i igrala v p'esach N.R. Ėrdmana*, in ĖRDMAN, *P'esy...*, cit., p. 328.

⁶⁸ SARNOV, *Stalin i pisateli*, t. IV, cit., p. 598.

⁶⁹ *Ivi*, p. 601.

⁷⁰ Cfr. S. ALLILUEVA, *Dvadcat' pisem k drugu*, *Izvestija*, Moskva 1990, p. 109; SARNOV,

Dal diario di Elena Bulgakova sappiamo che sostenne il progetto di Stanislavskij anche Gor'kij, il quale nel 1932 si recò da Stalin insieme a Nikolaj Tichonov per appoggiare l'allestimento del *Suicida* al MChAT: «non ho nulla contro – affermò Stalin. Stanislavskij mi scrive che la pièce piace al teatro. Che la mettano in scena, se lo desiderano! A me personalmente il testo non piace. Ěrdman prende male le misure, le prende in modo superficiale, mentre Bulgakov è esatto»⁷¹.

Agli occhi di Stalin la protesta politica di Ěrdman è dinamite. Se aveva apprezzato *I giorni dei Turbin* di Bulgakov, in cui riconosceva magistralmente rappresentata la classe di vinti, la satira di Ěrdman – soprattutto la scelta del suicidio come arma politica per dire ciò che non funziona nella società nata dalla rivoluzione – scatena la sua ritorsione. Nell'ottobre 1932 la messinscena è definitivamente vietata come spettacolo «vuoto e dannoso» da una commissione di super-giudici, guidati da Kaganovič. *Il suicida* censurato non è mai stato pubblicato e allestito in URSS durante la vita dell'autore⁷².

L'attività drammaturgica di Ěrdman volge ormai alla fine. Nel 1933 esce l'almanacco «God šestnadcat'» (L'anno 1916), redatto da Gor'kij e Averbach, in cui si doveva pubblicare la sua satira *Zasedanie o smeche* (La riunione sul riso), scritta con Mass, e la favola *Zakon t'jagotenija* (La legge di gravità), definita da Steckij in una relazione a Stalin e Kaganovič un «aneddoto controrivoluzionario», una «malvagia presa in giro» dei bolscevichi⁷³. Con rapida decisione del Politbjuro nel maggio 1933 sono eliminati dall'almanacco ambedue i testi, considerati «antisovietici».

Nel luglio 1933 anche Genrich Jagoda, da poco premiato con l'ordine di Lenin per aver guidato con successo la costruzione del Belomorkanal, segnala a Stalin che sono autori di testi “controrivoluzionari” gli scrittori satirici Ěrdman, Mass e Vol'pin e suggerisce di «arrestarli o inviarli fuori dei confini di Mosca»⁷⁴. Il suggerimento è favorevolmente accolto dal Cremlino.

Stalin i pisateli, t. IV, cit., pp. 649-650.

⁷¹ *Dnevnik E. Bulgakovoj*, Kniznaja palata, Moskva 1990, p. 301.

⁷² *Il suicida* è pubblicato nel 1969 in Germania e nello stesso anno va in scena a Göteborg in Svezia. Nel 1982 Valentin Pluček lo allestisce a Mosca al Teatro della Satira, ma dopo la prima lo spettacolo è tolto dal repertorio. In Italia è stato messo in scena nel 1978 da Egisto Marcucci con il Gruppo della Rocca nella traduzione di Milly Martinelli. Cfr. *Teatro satirico russo (1925-1934)*, a cura di M. Martinelli, Garzanti, Milano 1979.

⁷³ SARNOV, *Stalin i pisateli*, t. IV, cit., pp. 603-604.

⁷⁴ *Ivi*, pp. 604-605.

L'11 ottobre 1933 Ęrdman è arrestato e si ritrova insieme all'amico Mass in un'oscura cella della Lubjanka; nel giro di pochi giorni seguono gli arresti di altri due amici, Michail Vol'pin, condannato al lager per l'articolo 58 ("atti terroristici" e "propaganda antisovietica") e Emil' Krotkij (nome d'arte di Ęmmanuil Jakovlevič German), inviato per cinque anni all'estremo nord, a Kamen'-na-Obi. Rispetto agli altri, Ęrdman e Mass se la cavano meglio, sono inviati in esilio per tre anni nella Siberia orientale con successivo divieto di rientro nelle capitali.

Ęrdman è confinato nella città di Enisejsk, da dove invia lettere con il consueto humour alla famiglia: «hanno fatto di me un decabrista» commenta alla madre, in un'altra si firma Mamin-Sibirjak, scherzando sul cognome dello scrittore e sulla sua attuale posizione di 'siberiano della madre'. Nel settembre 1935 grazie ad appoggi amicali è trasferito a Tomsk, lavora al locale Teatro del dramma e della commedia, prepara la riduzione del racconto *Mat'* (La madre) di Gor'kij che va in scena – senza il suo nome – nel gennaio 1936 per la regia di Lina Samborskaja. Allo scadere della pena nell'ottobre 1936 si stabilisce a Kalinin, negli anni successivi vive a Vyšij Voločėk, Toržok e Rjazan'⁷⁵. Nel 1938 Bulgakov scrive invano a Stalin per ottenere il suo rientro a Mosca: riuscirà a tornare nella capitale solo nel 1941, durante la guerra, quando per ironia del destino sarà invitato a collaborare con l'Ansambl' pesni i pljaski NKDV da Boris Timofeev, che dirigeva il complesso e aveva riunito una qualificata compagine di artisti: Kas'jan Golejzovskij e Asaf Messerer si occupavano della coreografia, Aleksandr Švesnikov dirigeva il coro, Sergej Jutkevič insieme a Jurij Ljubimov rispondeva per la regia, Šostakovic per la musica. Guidava questo collettivo della Lubjanka che divenne famoso per la cura degli spettacoli Michail Tarchanov. Quando venne costretto ad indossare la divisa della Čeka, Ęrdman si guardò allo specchio e sconsolato disse a Vol'pin, strappato anche lui al lager e riportato a Mosca: «ho l'impressione, Miša, di essere diventato la scorta di me stesso». Eppure questa collaborazione che durò fino al 1948 lo aiutò ad uscire indenne dagli ultimi anni staliniani.

Ęrdman appartiene dunque alla schiera dei sopravvissuti all'esilio o al lager (come Ariadna Efron, Varlaam Šalamov, Nikolaj Zabolockij, Jurij Dombrovskij e moltissimi altri), ma a spese del proprio talento drammaturgico, perché per sopravvivere si 'suicida' come scrittore satirico e si dedica alla stesura di copioni per il cinema o libretti per

⁷⁵ GUTERC, FRIDMAN, *Osnovnye daty žizni i tvorčestva N.R. Ęrdmana*, cit., p. 517.

l'operetta⁷⁶. Lo ricorda Nadežda Mandel'stam nelle memorie *L'epoca e i lupi*, amara testimonianza di quegli anni terribili, in cui Štalin onnipotente e onnipotente dalla solitudine del Cremlino affascinava e terrorizzava l'*intelligencija*:

«Quanto a Ěrdman, si condannò al silenzio, pur di aver salva la vita [...] Al contrario di Mandel'stam che difendeva il proprio diritto al "muoversi delle labbra", Ěrdman aveva messo il lucchetto alle sue. Talora si chinava verso di me e mi sussurrava il soggetto di un'opera teatrale appena pensata, che aveva già deciso di non scrivere. Una di queste *pièces* non scritte era costruita sull'alternarsi del linguaggio quotidiano e burocratico. In quale momento un funzionario, che ha trascorso sulla sua sedia in ufficio il numero stabilito di ore, sostituisce alle parole, ai pensieri e ai sentimenti burocratici quelli soliti, comuni, propri dell'umanità?»⁷⁷.

Domanda retorica per chi conosce la storia dell'URSS. Agli anni '20, stagione dei suicidi, seguono gli anni '30 degli assassini, delle condanne al lager, delle autocensure degli scrittori. Spariscono dal panorama culturale Pil'njak e Babel', Mandel'stam e Narbut, Artem Veselyj e Viktor Kin, Voronskij e il gruppo del Pereval, Mejerchol'd e Tret'jakov e migliaia di altri intellettuali, politici, economisti, storici, tecnici, medici, ché il terrore coinvolse tutte le fasce della popolazione. Di molte significative personalità solo dopo la caduta dell'URSS sono state rivelate dagli archivi le dolenti vicende esistenziali: arresti e fucilazioni, lager o domicilio coatto, divieto di pubblicazione, esilio dei familiari, invio dei figli agli orfanotrofi.

Majakovskij, immortalato da Stalin nel 1931 come «il migliore e più geniale poeta dell'epoca sovietica» è condannato ad una seconda e più crudele morte, la canonizzazione⁷⁸: con le parole di Pasternak «presero a trapiantarlo a forza, come le patate all'epoca di Caterina», mentre suicidandosi il poeta aveva invitato tutti i «proletari del pianeta» a procedere nel cammino aperto dalla rivoluzione e dichiarato *a piena voce* la propria sfiducia nel disumano socialismo staliniano.

⁷⁶ Solo nel 1964 il drammaturgo accetta di collaborare con Ljubimov e il Teatr na Taganke come consulente non ufficiale e scrive insieme al regista la riduzione di *Un eroe del nostro tempo* di Lermontov e nel 1967 gli intermezzi per *Pugačev* di Esenin.

⁷⁷ MANDEL'STAM, *Vospominanija*, cit., p. 312.

⁷⁸ Cfr. B. JANGFEL'DT, *Vtoraja smert' Majakovskogo*, in ID., *Stavka – žizn'. Vladimir Majakovskij i ego krug*, Kolibri, Moskva 2009, pp. 597-602.

Anna Giust

*Tradizione e sperimentazione nell'orizzonte musicale russo:
il caso di Boris Asaf'ev*

ABSTRACT:

Boris Vladimirovich Asafiev (1884-1949) was a major protagonist in the musical life of 1920s Soviet Russia. An alumnus of the Petersburg Conservatory, he devoted himself both to historical research and to pioneering New Music in the USSR, working with a host of international musicians. My exploratory contribution presents his life as a composer, historian and theorist, and pinpoints his role within the evolution of Soviet cultural institutions and the ideologies that they embodied. I also highlight his central role in the academic community and in the dynamics that led to the predominance of Socialist realism.

Introduzione

Come è noto, il primo decennio successivo all'Ottobre fu caratterizzato da un vivacissimo dibattito che, stimolato dall'euforia rivoluzionaria, diede vita a un notevole numero di movimenti in tutti i campi artistici. L'intellettuale e l'artista si trovavano infatti in una nuova condizione: il pubblico finora composto prevalentemente da aristocratici e borghesi era stato sostituito da quello delle classi popolari, fino a prima escluse dalla cultura e ora sollecitate ad appropriarsene con grande dispiegamento di mezzi propagandistici. Il mondo (russo) era cambiato con la Rivoluzione e gli intellettuali cercavano un'estetica che potesse interpretare il mutato contesto, tenendo conto anche del nuovo pubblico. Così, una moltitudine gruppi e associazioni di scrittori e artisti proliferò sulla scia delle avanguardie di inizio secolo.

Oltre agli entusiasmi degli intellettuali che avevano letto nella Rivoluzione l'esplosione di inaudite energie creative, anche la linea della politica culturale del Partito impostata da Anatolij Lunačarskij in qualità di dirigente del *Narkompros* (*Narodnyj komissariat prosvěščenija*, Commissariato del popolo per l'istruzione) permise, in questa fase iniziale, la proliferazione di questi raggruppamenti. La slavistica italiana ha indagato ancora poco questa fase in ambito musi-

cale¹, quantomeno in confronto con sfere attigue come quella, sempre attiva, della letteratura, con rare eccezioni².

Eppure nel campo delle arti performative, e più specificatamente in quello musicale, il dibattito culturale fu non meno vivace di quello letterario, con frequenti riferimenti a istanze extra-musicali, in un approccio sinestetico che si rispecchia, del resto, nel mondo delle lettere e del teatro. Varrà quindi la pena di affrontare, nel contesto di studi di tipo culturale-letterario, la parabola evolutiva (meglio sarebbe dire – involutiva) della musica e del discorso sulla musica in URSS dal 1917 agli anni Quaranta circa. Partiremo da una descrizione di questo panorama per approfondirne le coordinate a livello istituzionale e di storia delle idee, per poi concentrare l'attenzione su una specifica personalità che in esso si iscrisse, quella di Boris Vladimirovič Asaf'ev (1884-1949), che per tipologia di impegno e centralità nella vita musicale sovietica può essere considerata una sorta di modello paradigmatico. Come schema di lettura adotteremo quello, ancora parzialmente valido, presentato da Rubens Tedeschi nel volume *Ždanov l'immortale, Sessant'anni di musica sovietica*³.

Vita musicale sovietica negli anni Venti

Nella sua disamina, Tedeschi presenta il panorama musicale russo degli anni Venti come animato da due principali orientamenti ideologi-

¹ Per questa ragione, è particolarmente apprezzabile la volontà delle curatrici di questo volume di accettare un contributo di carattere musicologico nell'orizzonte di studi sul contesto culturale degli anni Venti, nella prospettiva di dare sostanza reale all'istanza del dialogo interdisciplinare in uno spazio comune.

² Fa eccezione sicuramente il 'tema musicale' legato alla figura di Dmitrij D. Šostakovič (1906-1975), sul quale anche in italiano sono usciti alcuni contributi: *Dmitrij Šostakovič: il grande compositore sovietico*, a cura di G. Ranzi, Fondazione Mudima, Milano 2019; P. RATTALINO, *Šostakovič, Continuità nella musica, responsabilità nella tirannide*, Zecchini Editore, Varese 2013; *Trascrivere la vita intera, Lettere 1923-1975*, a cura di Elizabeth Wilson, introduzione di E. Restagno, trad. it. di L. Dusio, il Saggiatore, Milano 2006; B. MOYNAHAN, *Sinfonia di Leningrado*, trad. it. di C. Manciooco, il Saggiatore, Milano 2013; M.A. CURLETTO-R. LUPI, *Šostakovič, Note sul calcio*, il nuovo melangolo, Genova 2018; *Dmitrij Šostakovič tra musica, letteratura e cinema*, Atti del convegno internazionale, Università degli Studi di Udine, 15-17 dicembre 2005, a cura di R. Giaquinta, L. Olschki, Firenze 2008. Altre ricerche sulla vita musicale russa, anche in lingua italiana, saranno citate all'occorrenza nel corso di questa narrazione.

³ R. TEDESCHI, *Ždanov l'immortale, Sessant'anni di musica sovietica*, Discanto edizioni, Fiesole 1980.

ci contrastanti, che sostanzialmente pongono i compositori di tradizione tardoromantica in confronto con i rappresentanti del 'nuovo'. Dei primi, i più importanti furono probabilmente Glazunov⁴ e Glière⁵, che si rifacevano alla scuola nazionale fondata nel secolo precedente dai compositori della *mogučaja kučka* (possente mucchietto)⁶, i cui ideali e valori estetici erano stati traghettati nel Novecento da Nikolaj Rimskij-Korsakov durante gli anni (1871-1905, 1906-1907) di insegnamento al Conservatorio di Pietroburgo. Negli anni Ottanta del secolo precedente, infatti, la nascente 'scuola russa' era diventata, da cultura alternativa quale era alle origini, una cultura istituzionalizzata, penetrando le 'roccaforti accademiche' nate inizialmente sotto l'egida della tradizione musicale di matrice italo-tedesca. Conseguentemente, si era canonizzato anche il linguaggio utilizzato dai suoi esponenti, basato sui pilastri fondamentali del realismo in ambito scenico (concretizzato nella vocalità del recitativo melodico) e del ricorso al folclore: i canti popolari armonizzati secondo la prassi introdotta da Michail Glinka nel primo Ottocento.

Sull'altro lato del fronte vi erano, come per la letteratura, i sostenitori di una cultura musicale proletaria, intesa dapprima secondo gli ideali del *Proletkul'č* come espressione spontanea delle masse popolari.

⁴ Aleksandr Konstantinovič Glazunov (1865-1936), scoperto dal mecenate Mitrofan Petrovič Beljaev (1836-1904), apparve come un prodigio e fu compositore molto prolifico: 9 sinfonie, 6 *suites* e 4 *ouvertures* per orchestra; musica da camera nella quale prevalgono i 7 quartetti per archi; un concerto per violoncello e orchestra e diversi balletti. Vissuto «intellettualmente in una campana di vetro» (Bortolotto...), Glazunov, che aveva studiato con Rimskij-Korsakov, rimase sempre saldamente ancorato alla tradizione tardoromantica e al linguaggio musicale ottocentesco, senza condividere il desiderio di sbalordire o provocare che aveva contagiato il primo Novecento. Fu ancorato alla tradizione anche nell'attività didattica e di direzione del Conservatorio di Pietroburgo, dove nel 1905 succedette a Rimskij-Korsakov.

⁵ Russo di origine belga, Reingol'd Moricevič Glier (Glière, 1875-1959) fu insegnante nei Conservatori di Pietroburgo, Kiev e Mosca, creando una scuola alla quale si formarono Prokof'ev, Davidenko e Chačaturjan. In Azerbajgian e Uzbekistan si interessò del folclore locale. Compose alcune opere, 7 balletti, 3 sinfonie e altra musica per orchestra; pezzi cameristici e lirici nei quali si riallacciava alla tradizione della scuola nazionale russa, in particolar modo a Rimskij-Korsakov.

⁶ Così il critico Vladimir Stasov aveva soprannominato i cinque compositori che tra gli anni Cinquanta e Settanta portarono avanti le istanze nazionaliste della verità in scena e del folclore musicale, in opere che tuttora costituiscono il canone della tradizione drammatico-musicale russa: Milij Balakirev, Cezar' A. Kjuj (César Cui), Modest P. Musorgskij, Aleksandr P. Borodin e Nikolaj Rimskij-Korsakov. Cfr., tra altri, *Istorija russkoj muzyki*, vol. VII, *70-80-e gody XIX veka*, a cura di Ju. V. Keldyš, O.E. Levaševa, A.I. Kandinskij, L.Z. Korabel'nikova, Muzyka, Moskva 1994.

Dopo lo scioglimento del *Proletkul't*, nel 1923 fu fondato un nuovo gruppo, la *Associacija proletarskich muzykantov* (Associazione dei musicisti proletari – APM), il cui scopo principale furono la divulgazione e la propaganda dell'ideologia marxista-leninista. Propugnando l'estensione del principio dell'egemonia del proletariato al campo musicale, la APM si poneva l'obiettivo di produrre una musica indirizzata in primo luogo alle masse, e come strumento principale per svolgere questo compito si riservava di coltivare la musica vocale e di dar vita a un nuovo genere, quello della canzone su tematiche attuali. L'associazione lottava contro ogni manifestazione di novità e negava la necessità di possedere una solida conoscenza tecnica in fatto di composizione; prevaleva infatti la convinzione che le opere non dovessero essere *difficili* dal punto di vista della fruizione dell'ascoltatore, e che dovessero invece seguire in primo luogo il dettame dell'accessibilità alle grandi masse lavoratrici prive di specifica competenza d'ascolto. Questa posizione, che appare paradossale se si pensa che questi gruppi trovarono una roccaforte nei Conservatori delle due capitali – dove la maestria compositiva trovava la sede più adeguata a essere coltivata, – si poneva in evidente antagonismo con quanto proponevano le avanguardie occidentali (si pensi ai casi di linguaggi dalla percezione difficile all'ascolto, come la dodecaфония di Schönberg o il serialismo di Anton Webern), che invece chiedevano all'ascoltatore uno sforzo di comprensione sempre maggiore. Per contro, la presa di posizione rifletteva il desiderio di fare uscire gli artisti della musica dalla 'torre d'avorio' nella quale si erano richiusi seguendo i propri percorsi filosofici: frequente è, ad esempio, il riferimento, in senso negativo, al misticismo di Skrjabin. D'altra parte, questa presa di posizione non poteva che impoverire il linguaggio musicale, e rischiava, come alla lunga fu, di allontanare la musica coltivata in URSS dalle categorie sviluppate al di fuori dei suoi confini.

Tra le fila dell'APM c'erano musicisti i cui nomi oggi sono poco conosciuti: Aleksandr Kastal'skij (1856-1926), Sergej Potockij (1883-1958), Dmitrij Vasil'ev-Bulgaj (1888-1956), Grigorij Lobačev (1888-1953). Vicino all'associazione era il PROKOLL (Proizvodstvennyj kollektiv studentov naučno-kompozitorskogo fakul'teta – Collettivo di produzione della facoltà di composizione), fondato nel 1925 al Conservatorio di Mosca. Nel PROKOLL c'erano molti musicisti, ma a eccezione di Dmitrij Kabalevskij e Aram Chačaturjan, che seguirono solo in parte questi dettami, nessuno ebbe un qualche ruolo significativo nella 'grande musica', quantomeno a livello internazionale; loro

campo d'azione era appunto la composizione di canti di massa, accanto all'elaborazione del folklore, che applicava gli strumenti linguistici forniti dai Cinque a culture 'altre' rispetto a quella prettamente russa, in opere quali *3 miniatjiry na baškirskie temy*, *4 p'esy na tadžskie temy*, *16 preljudij na belorusskie temy* di Viktor A. Belyj (1904-1983) o la suite orchestrale *Turkmenija* di Boris S. Šechter (1900-1961); esempio significativo è forse la più nota Danza delle spade di Chačaturjan, numero che appartiene al balletto *Gajane* (1942). Di questo gruppo facevano parte anche Aleksandr Davidenko (1899-1934), e Marian Koval' (1907-1971), famoso per le accuse rivolte a Dmitrij Šostakovič nel 1948 nell'ambito delle purghe in seno all'Unione dei Compositori (cfr. *passim*).

Nel 1928 il PROKOLL si fuse all'APM, e tale unione diede vita alla Rossijskaja asociacija proletarskich muzykantov (Associazione russa dei musicisti proletari – RAPM), guidata da Davidenko. La sua piattaforma continuò a proclamare la necessità che la musica portasse con sé un messaggio politico e che dovesse essere accessibile a chiunque indipendentemente dal background culturale. Per questo suo secondo fine la RAPM chiedeva quindi con insistenza una semplificazione del linguaggio, laddove le complessità erano percepite come 'formalismi' inutili e provocatori. Come vedremo, nessun musicista sovietico poteva ignorare la militanza dei *rapmovcy*. Lo stesso Šostakovič fu loro vicino, pur senza appartenere all'associazione, in particolare quando compose le colonne sonore di film, e in età matura fu anche una vittima delle loro istanze (cfr. *passim*)⁷.

In netto contrasto con le posizioni della RAPM erano i fautori del modernismo, ma qui lo schema proposto da Tedeschi si rivela insufficiente ad abbracciare la varietà di proposte e posizioni; non è possibile, infatti, assimilare a un unico movimento i rappresentanti delle avanguardie, che furono da subito caratterizzati da grande mobilità, spirito d'iniziativa e punti di vista estetici dei più variegati. Tra le voci maggiori, a Mosca la Nuova Musica veniva proposta dall'Associacija sovremennoj muzyki (Associazione per la musica contemporanea – ASM) – sorta di equivalente sovietico della neonata International Society for Contemporary Music (ISCM – costituitasi ufficialmente nel 1923 a Londra sotto la presidenza di Edward Dent). L'Associazione, sorta a partire dal circolo del musicologo Pavel Lamm (1882-1951),

⁷ Cfr. ad esempio K. MEJER, *Šostakovič, Žizn', Tvorčestvo, Vremja*, Izdatel'stvo "Kompozitor", Sankt-Peterburg 1998.

fu attiva di fatto dall'inizio del 1923⁸, e contava tra i suoi adepti critici e compositori, come Vladimir Ščerbačev (1889-1952), Anatolij Aleksandrov (1888-1982) e Aleksandr Žitomirskij (1881-1937). Alcuni musicisti legati all'ASM, Nikolaj Roslavec *in primis* (1881-1944), assistito da Viktor Beljaev (1888-1968), Vladimir Deržanovskij (1881-1942), Leonid Sabaneev (1881-1968), Boleslav Javorskij (1877-1942) e Vladimir Deševov (1889-1955), collaborò anche alla pubblicazione del bollettino «Sovremennaja muzyka» (Musica contemporanea), nelle cui pagine è possibile leggere i più accesi entusiasmi per le nuove correnti e le burrascose discussioni ad esse legate⁹, oltre che ricostruire l'immagine delle loro attività e la tipologia di repertori propagandati dall'associazione.

Nel 1926 la ASM fu imitata da un'analoga associazione anche a Leningrado (Leningradskaia asociacija sovremennoj muzyki – LASM), che tuttavia non aveva un legame di filiazione, se non ideale, con il gruppo moscovita. Qui si formò, sempre nel 1926 presso il Gosudarstvennyj muzykal'nyj tekhnikum, anche il Circolo per la nuova musica (Kružok novoj muzyki), che non fu un'istituzione registrata ufficialmente, ma una sorta di salotto privato i cui membri si occupavano di mutuo aggiornamento sulle tendenze più recenti, e dell'organizzazione di audizioni di musica contemporanea a porte chiuse, ogni tanto aperte al pubblico. Il Circolo costituiva a sua volta un'estensione della serie di concerti avviata anni prima all'Istituto per la Storia delle arti proprio dal protagonista del presente scritto¹⁰.

⁸ Tra aprile e agosto aveva concretizzato il proprio impegno nella pubblicazione di tre numeri della rivista musicale «K novym beregam muzykal'nogo iskusstva» (Verso nuovi lidi dell'arte musicale).

⁹ Sul dibattito estetico concernente il ruolo della musica nella società sovietica di nuovo conio, mi permetto di segnalare il mio saggio *La tempesta prima della quiete: il dibattito musicale nei periodici sovietici degli anni Venti*, in *L'Ottobre delle arti*, Atti del Convegno di studi "L'Ottobre delle arti", Univ. di Torino, Dip. di Studi umanistici (6-7 novembre 2017), a cura di G. Alonge, A. Malvano e A. Petri, Accademia University Press, Torino 2019, pp. 118-135.

¹⁰ Al gruppo afferivano Boris Asaf'ev, che ne era presidente, il direttore d'orchestra Vladimir Dranišnikov (vicepresidente), i musicologi Michail Druskin (con funzione di segretario), Julian Vajnkop e Semen Ginzburg, e i compositori Ščerbačev, Aleksandrov, Žitomirskij e Deševov. Tra i collaboratori esterni figuravano anche N.S. Žiljaev, K.S. Saradžev, V. Ja. Šebalin, A.N. Jurovskij, e una serie di compositori stranieri, tra i quali Alfredo Casella e Darius Milhaud. In seguito all'aumento dei membri e all'ampliamento delle attività, anche il 'governo' dell'associazione cambiò composizione nel seguente modo: Ščerbačev – presidente, I.M. Šillinger – vicepresidente, Deševov – segretario, Asaf'ev, Vajnkop, Ginzburg, Druskin, A.D. Kamenskij, P.B. Rjazanov, Šostakovič,

Dopo accese discussioni, nel febbraio del 1927 esso si fuse con la LASM, ma ebbe comunque vita breve, in quanto già nel 1928 si estinse per naturale spegnimento, al contrario della ASM di Mosca, che sarebbe stata chiusa nel 1931 su richiesta della RAPM.

I modernisti sostenevano la causa del rinnovamento linguistico, producendo, oltre a sempre vive discussioni che seguivano momenti di studio collettivo e di ascolto, una continua proliferazione di scritti teorici di carattere musicologico: accanto a «Sovremennaja muzyka» (Musica contemporanea, 1924-1929) – l'esperienza forse più longeva, – gli archivi restituiscono volumi di durata effimera come «Muzykal'naja kul'tura» (Cultura musicale) e «Muzykal'naja letopis'» (Cronaca musicale), nelle quali le letture del passato si combinano con le istanze del presente.

Questi gruppi, nei quali si concentrava l'attività dei più grandi innovatori dell'epoca tra musicisti, teorici e storici della musica, miravano al massimo avvicinamento alle avanguardie dell'Europa occidentale; i loro esponenti portavano avanti un forte sperimentalismo, stimolato da fervore di rinnovamento e svalutazione della tradizione accademica. In quest'ottica, ASM, LASM e Kružok novoj muzyki – complici la curiosità dei musicisti occidentali e l'impegno delle istituzioni sovietiche nell'invitarli per favorire la diffusione di un'immagine positiva del neonato stato sovietico in Occidente¹¹ – promossero numerosi concerti di musica contemporanea e prime rappresentazioni anche degli esperimenti più audaci, che ebbero così la possibilità di essere conosciuti dal pubblico sovietico: per loro tramite, in URSS negli anni Venti divennero note le opere di Arnold Schönberg e del suo allievo Alban Berg, di Ernst Křenek e Franz Schreker, di Paul Hindemith e Arthur Honegger. Anche Stravinskij e Prokof'ev, emigrati il primo durante la guerra e il secondo dopo l'avvento dei bolscevichi al potere, venivano ad essere conosciuti in qualità di 'stranieri'. La Russia fu visitata da importanti compositori e interpreti, come Darius Milhaud, Béla Bartók, Paul Hindemith e Alban Berg. Grazie alle collaborazioni internazionali, a Leningrado sulle scene del vecchio Mariinskij (che aveva assunto

Z.V. Èval'd. Cfr. M. DRUSKIN, *Iz chroniki muzykal'noj žizni Leningrada 20-ch godov*, in «Sovetskaja muzyka», n. 9, 1974, pp. 113-122.

¹¹ Sulle relazioni culturali tra la neonata URSS e l'Occidente, che stanno alla base di queste tournées, cfr. A. ACCATTOLI, *Rivoluzionari, intellettuali, spie: i russi nei documenti del Ministero degli Esteri italiano*, Europa Orientalis, Salerno 2013 e C. TRAINI, *L'URSS dentro e fuori, La narrazione italiana del mondo sovietico*, Firenze University Press, Firenze 2022.

il nome di Gosudarstvennyj akademičeskij teatr opery i baleta, Teatro statale accademico di opera e balletto – GATOB) nel 1924 fu allestita *Salome* di Richard Strauss (inaugurata a Dresda nel 1905), nel 1925 *Der Ferne Klang* (Il suono lontano, 1912) di Schreker, e l'anno dopo il balletto *Pulcinella* (1919) di Stravinskij e l'opera *L'amore delle tre melarance* (1921) di Prokof'ev¹². Il 1927 vide la Prima del *Wozzeck* (1921) di Berg¹³, del balletto *Renard* (1916) di Stravinskij, di *Der Sprung über den Schatten* (Salto oltre l'ombra, 1924) e di *Jonny spielt auf* di Křenek (Jonny attacca, 1927), titoli che contribuirono a mutare il repertorio sradicandolo dalla tradizione ma anche dai goffi tentativi dei proletari di riammodernare in senso marxista melodrammi della tradizione ottocentesca.

Tra gli italiani, Alfredo Casella (1883-1947) ebbe modo di presentare, durante una tournée che nel novembre 1926 coprì le città di Kiev, Mosca e Leningrado, la propria musica insieme a quella dei connazionali della cosiddetta 'generazione dell'Ottanta', in particolare Gian Francesco Malipiero e Ottorino Respighi (che tra l'altro aveva lavorato come prima viola ai Teatri Imperiali di Pietroburgo tra il 1900 e il 1903¹⁴), ma anche Mario Castelnuovo-Tedesco¹⁵. Varrà la pena di osservare, in funzione di quanto emergerà in seguito, che proprio la figura di Casella tra altre personalità dell'avanguardia europea è rivelatrice della notevole complessità delle istanze moderniste qui come

¹² Per quanto russi d'origine, Stravinskij e Prokof'ev vivevano allora in Europa: Stravinskij si era stabilito a Parigi dopo la rivoluzione, che rifiutò sempre a livello estetico e politico; Prokof'ev nel 1918 aveva lasciato la Russia per gli Stati Uniti, ma nel 1933 sarebbe rientrato definitivamente.

¹³ Il *Wozzeck*, opera che incarna l'espressionismo tedesco di quegli anni, fu rappresentato a Leningrado per interessamento della LASM, ed ebbe almeno sette repliche dopo la Prima del 13 giugno 1927.

¹⁴ L. KIRILLINA, *Ferruccio Busoni, Ottorino Respighi e Alfredo Casella in Russia*, in *Italia-Russia: quattro secoli di musica*, a cura di M. De Michiel e N. Vlasova, Ambasciata d'Italia a Mosca e Conservatorio Statale P.I. Čajkovskij, Mosca 2017, pp. 356-379.

¹⁵ Casella ebbe anche modo di scrivere per il bollettino ASM, e si impegnò molto per far conoscere la produzione del modernismo russo in Italia. Sulle tournée del compositore torinese in Unione Sovietica cfr. KIRILLINA, *Ferruccio Busoni, Ottorino Respighi e Alfredo Casella in Russia*, cit.; M. LEBED', *Russkij dnevnik Al'fredo Kazelly: putešestvie iz Peterburga v Moskvu i obratno*, in «Naučnyj vestnik Moskovskoj Konservatorii», n. 2, 2017, pp. 202-217; A. GIUST, *The Ways to Russia of Alfredo Casella*, in «Archival Notes», n. 5, 2020, pp. 23-46; EAD., *More on the Ways to Russia of Alfredo Casella*, in *Atti del convegno internazionale "Transcending nationalism: Music in Russia and East-Central Europe"*, Lucca, Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini – Italian Institute for Applied Musicology, 25-27 novembre 2022, in corso di stampa.

in Occidente, dove egli sarà tra i portavoce di quella sorta di 'reflusso neoclassicista' che proprio negli anni Venti emerse accanto alle istanze più provocatorie¹⁶.

Questi gruppi si proponevano anche di sostenere e diffondere la musica sovietica contemporanea; a questo scopo – complici le prospettive commerciali offerte dalla NĖP – servì la casa editrice *Triton* (Tritono), che doveva il suo nome proprio a uno dei concetti principali della Nuova Musica, che più di tutti incarna, attraverso l'emancipazione della dissonanza, l'ampliarsi degli orizzonti estetici ricercato dalle avanguardie al fine di superare i cliché ereditati dal romanticismo¹⁷.

In quanto cooperativa, Triton era gestita da un collettivo di cui facevano parte Boris Asaf'ev, Jurij Šaporin, Aleksandr Kamenskij, Viktor Kolomijcev, Semen Ginzburg, Julian Vajnkop, Vasilij Jašnev. Nella sua attività decennale – fu attiva dal 1925 al 1936, – la casa editrice si impegnò molto per la diffusione della musica sovietica, diffondendo musiche di Ščerbačev, Deševov, Gavriil Popov (1904-1972), Petr Rjazanov (1899-1942), Ivan Dzeržinskij (1909-1978)¹⁸; essa pubblicava anche studi critici, tra i quali figurano scritti di Vjačeslav Karatygin (1875-1925) e di Asaf'ev (*Kniga o Stravinskij* – Un libro su Stravinskij¹⁹), i bollettini della LASM, scritti di autori stranieri in traduzione russa²⁰.

¹⁶ Forse emblematico in questo senso si può considerare il rapporto tra Schönberg e Stravinskij, sul quale rimando a due testi fondamentali, uno storico, l'altro moderno: TH. W. ADORNO, *Philosophie der Neuen Musik*, Europäische Verlagstalt, Köln 1958; E. RESTAGNO, *Schönberg e Stravinsky, Storia di un'impossibile amicizia*, Il Saggiatore, Milano 2014.

¹⁷ Nell'ambito della teoria musicale, il tritono è un intervallo dell'ampiezza di tre toni interi, chiamato dai trattatisti medievali 'diabolus in musica' perché era di difficile intonazione in quanto fortemente dissonante (dritto o invertito, questo intervallo forma una quarta aumentata o una quinta diminuita, intervalli che contrastano particolarmente con l'eufonia dei rispettivi intervalli giusti). Per questa difficoltà di trattamento, tale intervallo, che può presentarsi come successione di suoni in senso melodico, o come combinazione armonica di suoni eseguiti simultaneamente, venne vietato dalla grammatica musicale anche nei secoli successivi, ammesso solo a certe condizioni che ne attenuassero in qualche modo l'effetto dissonante. Tra la fine del XIX secolo e l'inizio del successivo, i compositori intenti a rinnovare un linguaggio compositivo considerato esausto ne fecero, diversamente, ampio uso, proprio con l'intento di superare vincoli ritenuti anacronistici e ampliare le possibilità della musica emancipando – come si usava dire –, la dissonanza in virtù del mutato orizzonte sonoro di autori e pubblico.

¹⁸ DRUSKIN, *Izdatel'stvo «Triton»*, in «Sovetskaja muzyka», n. 11, 1955, pp. 90-93; V.S. VELIČKO, *Muzykal'noe izdatel'stvo «Triton»*, in «Opera musicologica», n. 1 (31), 2017, pp. 69-84.

¹⁹ I. GLEBOV [B.V. ASAF'EV], *Kniga o Stravinskij*, Triton, Leningrad 1929.

²⁰ Citerò ancora Casella, di cui Triton pubblicò i saggi *L'evoluzione della musica attraverso la storia della cadenza perfetta (Ėvoljucija muzyki čerez istoriju soveršennoj*

Tra l'altro, negli anni Venti esistette anche una sezione sovietica tra gli ambiti commerciali dell'editore viennese Universal Edition – protagonista delle avanguardie musicali europee –, il cui responsabile a Vienna, Abram Isaakovič Dzimitrovskij (1875?-1944?), era in contatto diretto con i membri dell'ASM e con gli uffici di *Meždunarodnaja kniga* nella persona di Deržanovskij²¹.

Se dal punto di vista della musica praticata questi anni costituirono un importante *humus* nel quale crebbero compositori di rango come Šostakovič e Nikolaj Mjaskovskij (o, sebbene con un percorso diverso, Prokof'ev), che incarnarono le complessità dell'identità culturale sovietica, essi furono anche la culla della *musicologia* sovietica: questa disciplina, veicolando sguardi orientati a leggere (e/o rileggere) la passata tradizione e a progettare un futuro consoni al nuovo regime, fu fondamentale nello sviluppo della politica culturale del Paese, che, come sappiamo, determinò la qualità della vita e il destino di molte personalità del mondo dell'arte. Per indagare questo ambito, che è l'obiettivo di questo scritto, appare funzionale seguire il percorso biografico e artistico di Boris Vladimirovič Asaf'ev, musicologo, teorico e critico musicale, nonché compositore e dirigente a livello istituzionale negli anni più tardi della sua esperienza.

Asaf'ev – il grande musicologo sovietico

Quella di Asaf'ev fu una figura centrale nella vita musicale russa dagli anni immediatamente precedenti la rivoluzione d'Ottobre e fino al secondo Dopoguerra. Nella sua biografia, Orlova e Krjukov affermano che «Il percorso di Asaf'ev riflette in modo considerevole l'affermazione e lo sviluppo della cultura sovietica»²². Essi si riferiscono alla

kadencii, trad. dal francese di V. Ferman e V. Tarnopol'skij, 1926), e *Politonalità e atonalità (Politonal'nost' i atonal'nost')*, trad. di Izabella Ginzburg, con una prefazione di Igor' Glebov [Boris Asaf'ev], 1926).

²¹ In particolare, Dzimitrovskij si interfacciava, sebbene non sempre in modo costruttivo, con Viktor Michajlovič Beljaev. Cfr. O. BOBRIK, *Venskoe izdatel'stvo «Universal Edition» i muzykanty iz sovetskoj Rossii, Istorija sotrudničestva v 1920-30-e gody*, Izdatel'stvo imeni N.I. Novikova-Izdatel'skij dom «Galina skripsit», Sankt-Peterburg 2011.

²² E. ORLOVA, A. KRJUKOV, *Akademik Boris Vladimirovič Asaf'ev. Monografija, Sovetskij kompozitor*, Leningrad 1984, p. 16.

cultura nella fattispecie musicale, ma come nel caso di un rappresentante della musica pratica come Šostakovič, di cui è stata recentemente ribadita la natura di *homo sovieticus*²³, anche nel caso di Asaf'ev il percorso professionale appare paradigmatico degli sviluppi della vita musicale sovietica. Esso incarna molte delle complessità e contraddizioni della realtà culturale sovietica *tout court*, e per questo consente di collegare le pieghe della storia delle idee in materia musicale agli sviluppi della politica culturale sovietica, e quindi anche alle misure istituzionali che ne derivarono, in ambito estetico e più in generale nel difficile rapporto delle autorità con il mondo delle arti e della cultura.

Anche secondo Michail Druskin – che all'esperienza di storico affianca in questo caso quella di memorialista, essendogli stato particolarmente vicino nei suoi anni di gioventù, – Asaf'ev rappresentò, insieme al citato Ščerbačev, uno dei «due poli gravitazionali della gioventù di quegli anni», ai quali «è legato tutto quanto di meglio, di fresco si trovasse nella cultura musicale leningradese degli anni Venti»²⁴. La sua attività fu talmente in vista che nessun musicista attivo nello stesso contesto avrebbe potuto non incrociarne le idee: per dirla con Carlo Bianchi, le sue teorie

«costituiscono la pietra angolare della musicologia sovietica. In Russia, a partire dall'epoca post-rivoluzionaria, la teoria musicale aveva vieppiù intrecciato elementi di grammatica e forma, e pertanto di analisi, con la filosofia politica marxista-leninista. Asaf'ev riveste un ruolo determinante nel momento cruciale in cui tale processo viene assorbito dall'estetica staliniana tramite il metodo del realismo socialista»²⁵.

Come 'musicologo sovietico', egli incarna lo spirito del proprio tempo in modo paradossalmente completo – dico paradossalmente perché sappiamo che ciò comporta l'accostamento di istanze tra loro anche lontanissime, che pure si trovarono a coesistere in modo non sempre integrato. D'altra parte, la natura profondamente sovietica dei suoi scritti li rese al contempo poco traducibili, e quindi poco noti al di fuori

²³ Cfr. Dmitrij Šostakovič, *Il grande compositore sovietico*, a cura di G. Ranzi, Fondazione Mudima, Milano 2019.

²⁴ «Два полюса притяжения для молодежи тех лет; с ними связано все лучшее, свежее, что было привнесено в ленинградскую музыкальную культуру 20-х годов», DRUSKIN, *Iz chroniki muzykal'noj žizni Leningrada 20-ch godov*, in «Sovetskaja muzyka», n. 9, 1974, pp. 119.

²⁵ BIANCHI, *Ingegneri del suono staliniano...*, cit., p. 1.

della sua sfera d'azione²⁶. Vediamo quindi quali sono le esperienze che lo videro protagonista.

Nato (il 17/29 luglio 1888) a Pietroburgo nella famiglia di un funzionario pubblico, approcciò la musica attraverso lo studio del flauto, per ritrovarsi attivo nella vita musicale del ginnasio che frequentò alla fine degli anni Novanta. In seguito studiò alla facoltà di Storia e lettere dell'Università di Pietroburgo, conclusa nel 1908, mentre già vi aveva affiancato gli studi al Conservatorio a partire dal 1904.

Allora frequentò quelli che sarebbero diventati i maggiori maestri del mondo artistico russo, e fu, in particolare, molto amico di Prokof'ev e di Mjaskovskij, che conobbe al Conservatorio²⁷. Dopo il 1917 Asaf'ev fu attivo anche come didatta: dopo gli inizi all'Istituto Tenišev, fu all'Istituto di storia delle arti di Leningrado (GIII, oggi RIII – Rossijskij institut istorii iskusstv di Pietroburgo), e dal 1925 sarebbe stato professore al Conservatorio, dove avrebbe tenuto corsi di musica popolare russa e altre discipline nell'ambito di percorsi per la preparazione di quattro profili – teoria musicale, storia della musica, critica musicale, etnografia musicale –, e dove avrebbe contribuito all'organizzazione dei curricula formativi in ambito performativo e della composizione²⁸.

Nel frattempo, tentò anche la strada della composizione, dedicandosi in prima istanza al repertorio per l'infanzia – del 1907 è l'opera per bambini *Zoluška* (Cenerentola) –, ma soprattutto al genere del balletto²⁹; se svolse per anni l'attività di pianista accompagnatore di balletto

²⁶ C'è, peraltro, chi ha provato a farlo: il volume *L'Ottobre delle arti* include uno studio di Claudia Colombati su *Pensiero e condizionamenti politico-ideologici nell'estetica russo-sovietica: alcuni aspetti della riflessione critica di Boris Vladimirovič Asaf'ev* (in *L'Ottobre delle arti*, cit., pp. 40-69); già nel 2017 Carlo Bianchi pubblicava un saggio intitolato *Ingegneri del suono staliniano: Boris Asaf'ev e l'eredità di Boleslav Javorskij*, in «Analitica», vol. 10, 2017, pp. 1-22.

²⁷ Su questi due protagonisti della musica sovietica cfr., ad esempio, P. ZUK, *Nikolaj Myaskovskij: a Composer and His Times*, Boydell Press, Woodbridge 2021 e CH. GUILLAUMIER, *The Operas of Sergei Prokofiev*, Boydell Press, Woodbridge-Rochester-New York 2020. Quest'ultimo si concentra in particolare sulle opere scenico-musicali del compositore.

²⁸ Secondo Bukina, nel 1918 Asaf'ev entrò a far parte del collegio della sezione musicale (kollegija muzykal'nogo otdela) del Narkompros. T.V. BUKINA, *B.V. Asaf'ev i muzykal'noe prevraščenje poslerevoljucionnoj èpochi: muzykoznanie na službe u socialističeskogo stroitel'stva*, in «Istorija sovetskogo kul'tury i iskusstva», n. 1, 2020, p. 371.

²⁹ Come compositore, esordì con il numero di balletto *Babočka*, seguito dagli spettacoli completi *Belaja lilija* (*Grezy poëta*), composto nei primi anni Dieci ma allestito solo nel 1915 al teatro del Narodnyj dom; balletto pantomimo in un atto *Lukavaja Florenta*

al Teatro Mariinskij, questo gli trasmise, insieme al sogno di comporre per la scena, l'opportunità di accumulare competenze nell'ambito delle produzioni teatrali che avrebbe sfruttato nel corso della carriera lavorando come consulente per diversi teatri, tra i quali il Bol'šoj di Mosca.

Tuttavia, la sua attività principale fu sempre quella di storico e teorico: a partire dal 1914 – anno del suo debutto – Asaf'ev si fece conoscere pubblicando (dietro lo pseudonimo di Igor' Glebov) una serie di articoli sulle maggiori riviste musicologiche dell'epoca, come la moscovita «Muzyka», «Muzykal'nyj sovremennik» (Pietrogrado, 1915-1917), «Žizn' iskusstva» (Pietrogrado, 1918-1922).

Nel 1923 presso il GIII, dove nel 1920 aveva fondato il Settore musicale da lui diretto³⁰, diede avvio alla pubblicazione di una serie di *sborniki* intitolata *De musica*, di cui curò il primo numero³¹. A questa iniziativa sarebbero seguite due uscite più strutturate nel 1926 e nel 1927³².

Il suo periodo più produttivo per quanto riguarda gli scritti musicologici fu quello compreso tra il 1919 e il 1930, quando Asaf'ev definì meglio la sfera dei propri interessi musicologici, che appaiono orientati intorno a due filoni principali: l'eredità classica e la musica degli autori coevi.

Il primo filone Asaf'ev lo coltivò ad esempio scrivendo sulle pagine di «Muzykal'naja letopis'» (1922-1926), serie diretta da Andrej Rimskij-Korsakov (figlio del più noto Nikolaj), dove si impegnò come storico producendo una serie di articoli dedicati alla tradizione russa³³ e in particolare a Glinka³⁴, del quale si occuperà ancora nel terzo volume

(Troickij teatr, 1912); *P'ero i maski* (zal Dvorjanskogo sobranija, 1914).

³⁰ BUKINA, B.V. *Asaf'ev i muzykal'noe prevraščenie poslerevoljucionnoj èpochi...*, cit., p. 372.

³¹ *De musica, Sbornik statej pod redakciej Igorja Glebova*, s.e. [RIII], [Petrograd] 1923. Il volume contiene due articoli di Asaf'ev (*Cennost' muzyki* e *Process oformlenija zvučaiščego veščestva*) e saggi di R. Gubert, B. Zotov, S. Ginzburg, A. Finagin.

³² Cfr. *De musica, Vremennik otdela teorii i istorii muzyki*, vyp. vtoroj, Gos. Tip. Imp. T. Zinov'eva, Leningrad 1926, al quale Asaf'ev contribuì con l'articolo *Ljulli i ego delo*, e *De musica, Vremennik otdela istorii teorii muzyki gosudarstvennogo instituta istorii iskusstv*, vyp. tretij, Leningrad 1927, nel quale non compaiono suoi scritti.

³³ I. GLEBOV [B.V. ASAF'EV], *Iz zabytych stranic russkoj muzyki*, in «Muzykal'naja letopis'», I, 1922, pp. 61-78.

³⁴ ID., *Uvertjura «Ruslan i Ljudmila» Glinki*, in «Muzykal'naja letopis'», II, 1923, pp. 19-39 e *Četyre neizvestnych avtografa M. I. Glinki*, *ivi*, pp. 61-68. Di questo compositore Asaf'ev nello stesso 1922 scrisse anche in *Ob issledovanii russkoj muzyki XVIII veka v dvuch operach Bortnjanskogo*, saggio nel quale rintraccia nella produzione di Dmitrij Bortnjanskij i germi del futuro operato glinkiano.

della rivista³⁵; qui tratterà anche di un altro maggiore rappresentante della tradizione russa, Aleksandr Serov³⁶.

Siamo nel 1926, lo stesso anno in cui il musicologo conoscerà Casella, e cercherà di instaurare con lui una corrispondenza per ottenere informazioni sull'eredità anche settecentesca della cultura musicale russa: il 4 dicembre dello stesso anno, infatti, mentre lavora a una biografia di Giuseppe Verdi, Asaf'ev scrive a Casella per chiedergli aiuto nel reperire informazioni sui musicisti russi presenti in Italia al seguito dei maestri italiani (tra questi, v'era in particolare Giuseppe Sarti):

«J'ai des questions encore à vous, qui sont les rapports avec la musique russe: en Bologne (Philharmonie ou Lycée) nos premières compositeurs du XVIII siècle ont reçu leur éducation musicale. Ces sont Bortniansqui, Beresovsky, Famine, Matinsky et encore d'autres inconnus. Je pense que les Archives de Lycé maintiennent quelques précises notices sur ces compositeurs russes. Aidez-moi, cher monsieur, dans mes recherches. Je vous prie de remettre ma prière à quelqu'un érudit musical de Bologna»³⁷.

Poi, dopo aver chiesto altre informazioni su come poter ritrovare le opere di Glinka stampate in Italia da Ricordi³⁸, torna sul Settecento:

«Je dois vous informer aussi que dans la grande bibliothèque musicale de nos théâtres [sic] académiques j'ai trouvé beaucoup de partitions de compositeurs italiens (Araya, Sarti, Paisiello, Galuppi) qui ont travaillé en Russie pendant le XVIII siècle. Je ne peux pas dire au juste quelles partitions sont les manuscrits authentiques et lesquelles sont les copies. Pour les comparer je dois d'avoir des photographies de facsimiles. Mais comment les recevoir?»³⁹.

³⁵ Id., *Val's-fantazija Glinki, ètjud*, in «Muzykal'naja letopis'», III, 1926, pp. 101-109.

³⁶ Id., *Iz materialov ob A. N. Serove*, in «Muzykal'naja letopis'», III, 1926, pp. 148-151. In questo volume vengono anche recensiti i suoi *Studi sinfonici* (cfr. *Simfoničeskie ètjudy Igorja Glebova*, di R. Gruber, pp. 165-170).

³⁷ Fondazione Cini, Archivio Casella, Corrispondenza di Alfredo Casella con Boris Asaf'ev, Lettera di Asaf'ev a Casella del 4 dicembre 1926.

³⁸ Sull'attività di Michail Glinka nel suo periodo italiano si vedano E. PETRUŠANSKAJA, *Glinka i Italija, Zagaski žizni i tvorčestva*, Izdatel'skij dom «Klassika-XXI», Moskva 2009 e GIUST, *Glinka e l'Italia: un rapporto controverso*, in *Italia-Russia: quattro secoli di musica*, cit., pp. 206-224.

³⁹ Lettera di Asaf'ev a Casella del 4 dicembre 1926, cit.

Non disponiamo ancora, purtroppo, degli esiti di questo scambio, che tuttavia testimonia come quello che poi sarebbe divenuto il 'falso classicismo' era tutt'altro che escluso dagli interessi della prima generazione della musicologia sovietica, come invece dichiararono i suoi stessi esponenti. E questo è rilevante in quanto la storiografia successiva considererà (e considera) Asaf'ev il fondatore della scuola musicologica nazionale, ma pressoché esclusivamente per i suoi studi sulla tradizione russa da Glinka in avanti, con una particolare attenzione per Musorgskij, Borodin e Čajkovskij.

Il contatto con Casella rimanda però anche al secondo filone di interesse di Asaf'ev – ovvero quello per la musica contemporanea, di cui egli – come il collega italiano – fu un attivo propugnatore⁴⁰. Al netto di una più riconoscibile volontà di rompere con il passato, la questione si fa però spinosa quando viene il momento di definire cosa esattamente intendesse ciascuna delle parti in gioco per nuovo, moderno, artisticamente valido e – spingendoci un po' più avanti – legittimo. La voce a lui dedicata nella *Bol'saja sovetskaja enciklopedija* sottolinea come Asaf'ev sostenesse i compositori del campo modernista globalmente intesi, collocando però questo suo impegno praticamente ai soli anni prerivoluzionari, sottolineando come, di conseguenza, «I suoi primi lavori degli anni Dieci e Venti [portassero] il marchio dell'influenza dell'estetica formalista»⁴¹, punto sul quale torneremo in seguito.

Asaf'ev effettivamente prese parte alle discussioni che accompagnavano il rinnovamento del linguaggio musicale coltivandolo, ad esempio, sulla rivista «Музыкальная культура». A partire dal 1924 instaurò inoltre una collaborazione sistematica con l'ASM di Mosca, producendo diversi articoli destinati al bollettino dell'associazione: vi si leggono, ad esempio, una ricognizione dell'attività di Mjaskovskij⁴² e svariati articoli di carattere estetico-militante: *Crisi della creatività*

⁴⁰ Su Casella e il suo ruolo nel rinnovamento del panorama musicale russo si vedano, tra altri, F. NICOLÒDI, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, libreriauniversitaria.it edizioni, Limena PD 2018 e *Alfredo Casella interprete del suo tempo*, a cura di C. Di Lena e L. Prayer, LIM, Lucca 2021.

⁴¹ «Ранние работы А., относящиеся к 10–10-м гг., носят на себя печать влияния формалистической эстетики. В предреволюционные годы А. выступал с поддержкой композиторов модернистского лагеря», *Bol'saja sovetskaja enciklopedija, ad vocem*, p. 230.

⁴² Cfr. GLEBOV, *Mjaskovskij kak simfonist*, in «Sovremennaja muzyka», aprile 1924, pp. 66-77.

*individuale*⁴³, *Compositori, affrettatevi!*⁴⁴, *La costruzione della sinfonia contemporanea*⁴⁵, *Il Terzo concerto di Sergej Prokof'ev*⁴⁶, *Hindemith e Casella*⁴⁷, *Le sonate di Mjaskovskij*⁴⁸, *Pacific 231*⁴⁹, *Le sinfonie di V. Ščerbačev*⁵⁰, *Křenek e Berg operisti*⁵¹, *In otto anni*⁵², *Kastal'skij*⁵³, *Il quintetto op. 39 di S. Prokof'ev*⁵⁴, *Fu Musorgskij un analfabeta?*⁵⁵, *Mozart e la modernità*⁵⁶, *Schubert e la modernità*⁵⁷. Sfogliando i nume-

⁴³ Cfr. ID., *Krizis ličnogo tvorčestva*, in «Sovremennaja muzyka», n. IV, novembre 1924, pp. 94-106.

⁴⁴ Cfr. ID., *Kompozitory, pospešite!*, in «Sovremennaja muzyka», n. VI, dicembre 1924, pp. 145-149.

⁴⁵ Cfr. ID., *Stroitel'stvo sovremennoj simfonii*, in «Sovremennaja muzyka», II, n. 1, 1925, pp. 29-33.

⁴⁶ Cfr. ID., *Tretij koncert Sergeja Prokof'eva*, in «Sovremennaja muzyka», II, n. 10, 1925, pp. 57-63.

⁴⁷ Cfr. ID., *Chindemit i Kazella*, in «Sovremennaja muzyka», III, n. 11, 1925, pp. 11-13. Questo articolo in particolare, accompagnato da un altro saggio su Casella tradotto in russo da Ivanov-Boreckij, figura come una presentazione del compositore italiano in vista della sua tournée prevista per l'anno successivo. Nei numeri a venire, il bollettino avrebbe pubblicato anche alcuni dei suoi scritti. Cfr. GIUST, *The Ways to Russia of Alfredo Casella*, cit.

⁴⁸ Cfr. GLEBOV, *Sonaty Mjaskovskogo*, in «Sovremennaja muzyka», IV, n. 12, 1926, pp. 37-47.

⁴⁹ Cfr. ID., *Pacific 231*, in «Sovremennaja muzyka», III [sic], nn. 13-14 [pubblicati insieme], febbraio-marzo 1926, pp. 69-73. *Pacific 231, mouvement symphonique pour orchestre* (1923) è il titolo di un brano di Arthur Honegger che intende trasmettere le impressioni di una potente locomotiva lanciata ad alta velocità, ampliando i riferimenti extra-musicali dal paesaggio naturale a quello antropico, con riferimenti (non del tutto descrittivi) al meccanicismo evocato dalla seconda rivoluzione industriale.

⁵⁰ Cfr. GLEBOV, *Simfonii Ščerbačeva*, in «Sovremennaja muzyka», III [sic], nn. 15-16, aprile-maggio 1926, pp. 118-124.

⁵¹ Cfr. ID., *Křenek i Berg, kak opernye kompozitory*, in «Sovremennaja muzyka», anno IV [sic], nn. 17-18, ottobre-novembre 1926, pp. 182-188.

⁵² Cfr. ID., *Za vosem' let*, in «Sovremennaja muzyka», anno IV [sic], n. 19, febbraio 1927, pp. 223-229.

⁵³ Cfr. ID., *Kastal'skij*, in «Sovremennaja muzyka», anno IV [sic], n. 19, febbraio 1927, pp. 233-235.

⁵⁴ Cfr. ID., *Kvintet op. 39 S. Prokof'eva*, in «Sovremennaja muzyka», IV [sic], n. 20, marzo 1927, pp. 239-246.

⁵⁵ Cfr. ID., *Bezgramoten li Musorgskij?*, in «Sovremennaja muzyka», IV [sic], n. 22, aprile 1927, pp. 277-283.

⁵⁶ Cfr. ID., *Mocart i sovremennost'*, in «Sovremennaja muzyka», V, n. 25, dicembre 1927, pp. 55-59.

⁵⁷ Cfr. ID., *Subert i sovremennost'*, in «Sovremennaja muzyka», V, n. 26, dicembre 1927, pp. 76-78.

ri della rivista, si osserva come a partire dal 1928 la partecipazione del musicologo si faccia meno intensa, o comunque mascherata: nei nn. 27 e 28 brevi frammenti dal carattere sarcastico figurano accompagnati dalla chiosa “Soobšil Igor’ Glebov”⁵⁸ o semplicemente dalle sue iniziali “I.G.”⁵⁹; dopodiché, la collaborazione sembra interrompersi, perché nei restanti numeri sino al 1929, anno di chiusura della stessa, non v’è traccia di altri suoi scritti.

Prima di passare a un commento su questo punto, varrà la pena di tornare a Leningrado⁶⁰, dove Asaf’ev visse fino alla metà della Seconda guerra mondiale, conducendo attività parallele a queste, e con queste spesso confuse: anche qui, nell’ambito del *Kružok novoj muzyki*, Asaf’ev era proattivo responsabile della diffusione della recente produzione europea, dell’italiana Generazione dell’Ottanta, del Gruppo francese dei Sei, e anche – tra i russi – di Prokof’ev e di Stravinskij, a cui dedicò, nel 1929, il primo studio in lingua russa⁶¹. Noti sono, in questo periodo, i suoi contatti personali con Hindemith, Schönberg, Milhaud, Honegger e altri leader dell’avanguardia musicale. Tra gli italiani – l’abbiamo detto – Asaf’ev fu in contatto con Casella, a cui dedicò anche una monografia, e la prefazione a un suo saggio pubblicato in traduzione russa⁶².

Come nel caso della collaborazione con la moscovita «Sovremennaja muzyka», anche a Leningrado le numerose attività di Asaf’ev sembrano evaporare sulla fine del decennio, proprio mentre la fazione proletaria emerge con autorità nel panorama sopra descritto. Il musicologo cominciò a subire attacchi da parte di colleghi *rapmovcy*, che chiedevano con sempre maggiore forza l’avvicinamento delle organizzazioni creativo-musicali alla nuova realtà contemporanea, sminuendo il passato e la competenza tecnica, soprattutto quando proveniva da Occidente⁶³.

⁵⁸ Cfr. [ID.], *Pis’ma gluchich ljudej*, in «Sovremennaja muzyka», V, n. 27, aprile 1928, pp. 101-103.

⁵⁹ Cfr. ID., *Pis’ma gluchich ljudej*, in «Sovremennaja muzyka», V, n. 28, aprile 1928, pp. 114-116.

⁶⁰ Asaf’ev fu a Leningrado anche durante parte dell’assedio, continuando, pare, a lavorare alacremente e fare progetti. Fu evacuato, e trasferito a Mosca, nel febbraio 1943. Cfr. ORLOVA, KRJUKOV, *Akademik Boris Vladimirovič Asaf’ev...*, cit., in particolare il capitolo VIII, *V dni blokada Leningrada* (non privo di certa retorica tipicamente sovietica associata all’argomento), pp. 208-292.

⁶¹ Cfr. GLEBOV, *Kniga o Stravinskom*, Triton, Leningrad 1929.

⁶² Cfr. GLEBOV [B.V. ASAF’EV], *Al’fredo Kazella, Očerok*, Triton, Leningrad 1927; KAZELLA [A. CASELLA], *Politonal’nost’ i atonal’nost’*, cit.

⁶³ Cfr. ORLOVA, KRJUKOV, *Akademik Boris Vladimirovič Asaf’ev...*, cit., in particolare il capitolo VII, *V novom desjatiletii*, pp. 180-223.

Asaf'ev non entrò nella RAPM, e fu tra i primi a cadere nella rete delle loro denunce: nel 1929 la loro rivista «Proletarskij muzykant» pubblicò un articolo dedicato al lavoro della sezione musicale dell'Istituto di storia delle arti, che attaccava in particolare la sua persona: «установку идеологов отдела музыки надо признать совершенно неприемлемой: формалистской и антимарксистской»⁶⁴; più apertamente, l'articolo intitolato *I. Glebov kak muzykal'nyj kritik* prendeva di mira il musicologo accusandolo di 'misticismo', 'formalismo', 'idealismo', 'apologeta dell'occidentalismo moderno': «работы Игоря Глебова [...] являются глубоко реакционными и враждебными пролетарскому миросозерцанию и музыковедению»⁶⁵. Un nuovo attacco fu scagliato ad Asaf'ev all'inizio del 1932, quando le sue posizioni estetico-filosofiche furono sottoposte a una profonda analisi critica nel corso di un'assemblea della segreteria della RAPM e della sezione musicale dell'Istituto di letteratura, arte e lingua dell'Accademia comunista di Leningrado (LIJA LOKA): mentre all'Istituto di storia delle arti si valutavano le 'concezioni musicali' di Glebov, i materiali della riunione furono pubblicati su alcuni numeri di «Proletarskij muzykant».⁶⁶ Nel complesso il suo caso passò con la notoria etichetta del 'formalismo' da cui deriva il giudizio emesso dalla *Bol'shaja sovetskaja enciklopedija*. Tra la fine del secondo e l'inizio del terzo decennio si interruppero le relazioni di Asaf'ev con l'Istituto di storia delle arti, con la Filarmonica, e anche la direzione della sezione musicologia del Conservatorio. Poi, come sappiamo, il 23 aprile del 1932 il Comitato Centrale del PCUS approvò il decreto "O perestrojke literaturno-chudožestvennyh organizacij", che comportò la liquidazione delle associazioni e la nascita delle Unioni: la musicologia, nella fattispecie, fu inclusa nel Sojuz kompozitorov (Unione dei compositori).

Il torno di decennio appare come un momento di svolta nel percorso professionale di Asaf'ev, che da una fase in cui le energie erano concentrate su aspetti estetico-teorici, recupera invece la componente pratica della musica. Dal 1931, dopo un'interruzione durata cinque anni, Asaf'ev si riavvicina alla composizione, producendo alcune delle opere

⁶⁴ GROMAN [sic], *Očag formalizma v muzykal'noj nauke*, in «Proletarskij muzykant», n. 2, 1929, p. 31.

⁶⁵ N.JA. VYGODSKIJ, *I. Glebov kak muz. kritik (V porjadke obsuždenija)*, in «Proletarskij muzykant», n. 7-8, 1929, p. 28.

⁶⁶ Cfr. ad esempio *Pis'mo t. Stalina i zadači teoretičeskoj perestrojki RAPMa – rezoljucija sekretariata RAPMa po dokladu t. Lebedinskogo*, in «Proletarskij muzykant», n. 1, 1932, pp. 1-5.

che gli avrebbero guadagnato la fama, la maggior parte delle quali rientra nel genere del balletto: *Plamja Pariža* (*La flame de Paris*, 1932), concepito per il 15° anniversario della rivoluzione e messo in scena il 7 novembre del 1932 al teatro d'opera e balletto di Leningrado⁶⁷; *Bachčisarajskij fontan* (*La fontana di Bachčisaraj*, 1933), basato sull'omonimo poema di Puškin, *Utračennye illuzii* (*Illusioni perdute*, 1934)⁶⁸, *Partizany* (*I partigiani*, 1935), *Kavkazskij plennik* (*Il prigioniero del Caucaso*, 1938), ancora da Puškin, *Ašik-Kerib* (1939). Questi spettacoli furono allestiti con grandissimo successo sulle scene del Bol'šoj di Mosca e del Kirov di Leningrado, e contribuirono a tracciare il corso del genere del balletto nel periodo staliniano⁶⁹. Asaf'ev non disdegnò nemmeno l'opera: *Kaznačejca* (*La tesoriera*, 1935), *Minin i Požarskij* (1936), *Altynčan* (1939) e *Groza* (*La tempesta*, 1939), da Ostrovskij, restano titoli che tuttora aspettano un'indagine approfondita. Secondo i suoi biografati, «Пламя Парижа» и последовавшие затем произведения помогли Асафьева преодолеть подавленное состояние, в котором он находился в начале 30-х годов, оказали большое внимание на его научную работу»⁷⁰. Sicuramente Orlova e Krjukov si riferiscono ai temi scelti dal compositore (*Plamja Pariža* è dedicato alla Rivoluzione francese), ma anche al linguaggio adottato in questa produzione: la concezione dell'opera *Altynčan*, ad esempio, composta per il Teatro d'opera e balletto di Kazan', fu condivisa con il poeta tataro Musa Džalil' (Musa Cälil, 1906-1944), che trasmise ad Asaf'ev leggende, miti e fiabe della propria nazione; coerentemente,

⁶⁷ ORLOVA, KRJUKOV, *Akademik Boris Vladimirovič Asaf'ev...*, cit., p. 184.

⁶⁸ Alla musica di scena si aggiungono, nel suo catalogo, composizioni sinfoniche e cameristiche; in particolare, sono da segnalare quelle per chitarra (romanze, studi, preludi e il Concerto solistico in sol maggiore, tutte opere del 1939), che sono il frutto della conoscenza diretta del suo maggiore interprete dell'epoca, Andrés Segovia (1893-1987), che fu a sua volta in tournée in Unione Sovietica negli anni Venti e Trenta. Nel complesso, Asaf'ev fu autore di un totale di sette opere liriche, basate per la maggior parte su soggetti nazionali, ventidue balletti, cinque sinfonie, concerti per pianoforte e orchestra, opere per chitarra, clarinetto, quintetto d'archi e percussioni, oltre a composizioni per coro e musica incidentale.

⁶⁹ Queste opere furono scritte, forse incoraggiate dallo stesso Segovia, solo nel 1939, quando lo scoppio della Seconda guerra mondiale rese impossibile l'offerta diretta al grande interprete spagnolo. Il compositore aveva potuto sentire il chitarrista spagnolo durante la sua tournée in Unione Sovietica nel 1926 e aveva pubblicato in particolare una recensione del concerto che era divenuto punto di riferimento per la riscoperta della chitarra a sei corde in Russia. GLEBOV [B.V. ASAF'EV], *Koncert Andresa Segovii*, in «Krasnaja gazeta», n. 66 (1070), 19 marzo 1926.

⁷⁰ ORLOVA, KRJUKOV, *Akademik Boris Vladimirovič Asaf'ev...*, cit., p. 185.

il compositore studiò a fondo il folclore (musicale) locale, estendendo così a un'altra delle culture della multietnica Unione Sovietica il modello formale dello 'stile russo' dei Cinque: il compositore sfruttava quindi le specificità del folclore tartaro, riflettendo quell'equilibrio tra tecnicismo cosmopolita e specificità nazionali che, insieme alla prevalenza della melodia su altri parametri del linguaggio musicale, concretizzava il concetto di realismo (in musica) nel periodo staliniano⁷¹. Un approccio, questo, che sarebbe divenuto uno dei vettori principali della sua stessa ricerca teorica nel decennio successivo, che poteva piacere ai rappresentanti della RAPM, ma che derivava dalle ricerche che nel 1930 avevano portato Asaf'ev a concludere il primo volume del trattato *Muzykal'naja forma kak process* (La forma musicale come processo)⁷².

Effettivamente, sembrerebbe che queste concretizzazioni musicali abbiano in un certo senso favorito la riabilitazione di Asaf'ev e il superamento delle difficoltà incontrate alla fine del decennio precedente, al punto che la sua musicologia ottenne, tra gli anni Trenta e Quaranta, un definitivo riconoscimento. Diversi fatti confermano questa risalita: lo *sbornik* «Muzykal'nyj al'manach» nel 1932 e, l'anno successivo, la nuova rivista «Sovetskaja muzyka» pubblicavano gli articoli del critico Viktor Markovič Gorodinskij (1902-1959) *K voprosu o socialističeskom realizme v muzyke* e *Problema soderžanija i obraznosti v muzyke*⁷³. Paradossalmente, l'autore basava i propri ragionamenti sulle teorie di Asaf'ev, che nello stesso 1933 riceveva il titolo di *zaslužennyj dejatel' iskusstv*. Ancora, nel 1934, in occasione del suo cinquantesimo compleanno, «Sovetskaja muzyka» pubblicava un suo saggio autobiografico, che lo caratterizzava come «uno dei più grandi musicologi sovietici»⁷⁴; veniva festeggiato il venticinquennale della sua attività

⁷¹ «Понимание советской музыки как многонациональной стало одной из ведущих тенденций в работах Бориса Владимировича следующего десятилетия». ORLOVA, KRJUKOV, *Akademik Boris Vladimirovič Asaf'ev...*, cit., p. 191.

⁷² Secondo il musicologo Matanya Ophee, la musica dei balletti e la produzione sinfonica e cameristica di Asaf'ev riflettono le sue idee teoriche, tra le quali spiccano il principio della caratterizzazione musicale di epoche specifiche (frutto delle sue esplorazioni nel passato), e l'uso della forma come mezzo per attrarre l'attenzione dell'ascoltatore, frutto dei ragionamenti confluiti nei due tomi del trattato *Muzykal'naja forma kak process* (La forma musicale come processo, 1930, 1947). Cfr. M. OPHEE, *Boris Asafiev*, in B. ASAFIEV, *Concerto for guitar and chamber orchestra*, ed. by A. Gilardino, Editions Orphée, Columbus s.a.

⁷³ V.M. GORODINSKIJ, *K voprosu o socialističeskom realizme v muzyke*, in «Sovetskaja muzyka», n. 1, 1933, pp. 6-13; V. GORODINSKIJ, *Problema soderžanija i obraznosti v muzyke*, in «Sovetskaja muzyka», n. 5, settembre-ottobre 1933, pp. 2-22.

⁷⁴ ASAF'EV, *Moj put'*, in «Sovetskaja muzyka», n. 8, 1934, p. 47.

scientifico; alla fine degli anni Trenta Asaf'ev veniva insignito del titolo di narodnyj artist respubliki, riceveva l'ordine dello Trudovoe krasnoe znamja, e, nel 1940, quello di doktor iskusstvoznanija⁷⁵.

Scorriamo velocemente l'ultimo decennio. Superata la Seconda guerra mondiale tra assedio leningradese ed evacuazione a Mosca, Asaf'ev fu sempre più impegnato nella vita istituzionale: nel 1943, appena ricevuto il primo Premio Stalin per i meriti in ambito musicologico⁷⁶, si stabilì definitivamente a Mosca, dove assunse una posizione di dirigente presso l'Istituto di storia delle arti dell'Accademia delle Scienze dell'URSS (primo musicista – se escludiamo Giuseppe Sarti nel lontanissimo XVIII secolo – a essere accolto nell'Akademija nauk). La sua carriera istituzionale sarebbe culminata nella nomina a presidente del comitato direttivo (Orgkomitet) dell'Unione dei Compositori sovietici, nel 1948⁷⁷, che coincise con un secondo Premio Stalin legato in particolare alla sua ricerca sulla figura di Michail Glinka⁷⁸. All'interno dell'Unione di riferimento, egli avrebbe giocato un ruolo di punta nella 'ricostruzione' dell'attività artistico-musicale che seguì il decreto "Ob opere *Velikaja družba* V. Muradeli" (Sull'opera *La grande amicizia* di Vano Muradeli⁷⁹) da parte del Comitato Centrale del Partito, pubblicato il 10 febbraio 1948 in vista del congresso di aprile, decreto noto per gli effetti nefasti che ebbe su compositori come Šostakovič e Prokof'ev, Chačaturjan e Šebalin, in una dinamica simile a quella delle purghe che due anni prima avevano coinvolto esponenti del mondo letterario come Anna Achmatova e Michail Zoščenko.

Asaf'ev, che all'epoca cominciava a sentire gli effetti della malattia che nel 1949 l'avrebbe portato alla morte, non prese parte al congresso, ma un testo letto in suo nome ribadiva la condanna di questi colleghi.⁸⁰

⁷⁵ ORLOVA, KRJKOV, *Akademik Boris Vladimirovič Asaf'ev...* cit., pp. 183-184.

⁷⁶ M. FROLOVA-WALKER, *Stalin's Music Prize, Soviet Culture and Politics*, Yale University Press, New Haven and London 2016, p. 314.

⁷⁷ Cfr. *Postanovlenie Politbjuro CK VKP(b) o smene rukovodstva Komiteta po delam iskusstv pri CM SSSR i Orgkomiteta Sojuza sovetskich kompozitorov SSSR, 26 janvarja 1948 g.* <<http://docs.historyrussia.org/ru/nodes/191469#mode/inspect/page/2/zoom/4>> (ultimo accesso 06/10/2023).

⁷⁸ FROLOVA-WALKER, *Stalin's Music Prize, Soviet Culture and Politics*, cit., p. 318.

⁷⁹ Opera in quattro atti, cinque quadri e prologo, su libretto di G. Mdivani posto in versi da Ju. Stremine e È. Iodkovskij, narra di fatti avvenuti nel Caucaso settentrionale durante la Guerra civile. L'opera era stata inaugurata a Doneck nel 1947, e probabilmente cadde in fallo in quanto rievocava l'iniziale resistenza delle popolazioni locali nei confronti della causa bolscevica.

⁸⁰ Nella sua biografia di Šostakovič, Elizabeth Wilson riporta la testimonianza di Jurij

L'atto d'accusa veniva indirizzato da Tichon Chrennikov (1913-2007), allora segretario dell'Unione Compositori, ma Asaf'ev avallava il decreto senza opporsi, sebbene in passato avesse sostenuto le sperimentazioni di questi colleghi più giovani. Il caso più emblematico è forse, se non altro per notorietà, quello di Šostakovič, che in quel frangente veniva privato del posto di professore ai Conservatori di Mosca e Leningrado, e vedeva la sua musica silenziata. Il parallelismo tra le due figure impone di soffermarci un poco su questo caso specifico.

Asaf'ev e Šostakovič

L'incarico di Asaf'ev presso l'Unione dei Compositori testimonia di per sé il suo coinvolgimento in fenomeni già noti della politica culturale sovietica: gli *exploit* del Secondo Dopoguerra si ricollegano ai precedenti del grande terrore della seconda metà degli anni Trenta, in particolare agli attacchi alle opere di Šostakovič *Ledy Makbet mcenskogo uezda* (Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk) e *Svetlyj ručej* (Il rivo chiaro, che peraltro è un balletto, – genere caro al nostro protagonista) pubblicati tra gennaio e febbraio 1936⁸¹. In quell'occasione istanze antimoderniste e antioccidentali venivano condensate per affermare con violenza il modello di stile sovietico, individuato in ambito musicale nell'opera *Tichij Don* (Il placido Don) di Dzeržinskij⁸².

In occasione della pubblica accusa rivolta a Šostakovič, Asaf'ev si era reso responsabile di un comportamento quantomeno vile nei confronti del più giovane collega che aveva invece sostenuto agli esordi – al momento dell'esecuzione della Prima Sinfonia, – quando entrambi cavalcavano l'onda del rinnovamento del linguaggio musicale contro i polverosi dettami del Conservatorio: Asaf'ev aveva inviato una lettera

Levitin, un ex allievo del compositore, secondo il quale «It was the academician Boris Asafiev who played a perfidious role in preparing the initial measures for the Central Committee's Decree that followed. Although he himself did not take an active part in the ensuing persecutions, he lent his protection to his willing and trusty assistants». E. WILSON, *Shostakovich: A Life Remembered*, Faber & Faber, London 2006, p. 241.

⁸¹ Cfr. *Sumbur vmesto muzyki (ob opere «Ledi Makbet mcenskogo uezda»)*, in «Pravda», 28 gennaio 1936; *Baletnaja fal's (balet «Svetlyj ručej», muzyka D. Šostakoviča, postanovka Bol'shogo teatra)*, in «Pravda», 6 febbraio 1936.

⁸² Ivan Ivanovič Dzeržinskij era un allievo di Javorskij, peraltro già attivo nei raggruppamenti sopra menzionati. La sua opera, basata sull'omonimo romanzo di Solochov, era stata inaugurata nel 1935 al Malyj teatr di Leningrado.

aperta a «Sovetskaja muzyka», nella quale lodava gli articoli della «Pravda» e, mettendo in atto un clamoroso voltafaccia, faceva ammenda per il proprio entusiasmo giovanile per la «cultura musicale borghese dell'Occidente europeo» e la tendenza a un modernismo inteso ormai con accezione negativa⁸³. Entrando nei dettagli delle due opere sottoposte ad accusa, rievocava «il mostruoso – grottesco – ‘gioco di maschere’» («уродливая – гротескная «игра масок»»), «жестокый и грубый “вкус” к патологическим состояниям, за счет раскрытия человечности» dell'opera *Il naso* (1930), che avrebbe condotto il compositore alla successiva «rozza naturalistica esibizione di atti reciproci di ingiuria» (грубо натуралистический показ проявления взаимного издевательства) da parte dei protagonisti della *Lady Macbeth*⁸⁴.

Nel 1948 l'opera *Il naso* e la produzione giovanile di Šostakovič venivano nuovamente additate utilizzando gli stessi argomenti: assurdo, naturalismo eccessivo, tradimento del genere lirico nei suoi tratti caratterizzanti (la cantabilità *in primis*). Tra i modelli pericolosi che minacciavano l'arte di Šostakovič venivano evidenziati il grottesco meccanico di Hindemith e di Stravinskij, e l'espressionismo che il compositore avrebbe scoperto in Richard Strauss (*Salome* ed *Elektra*), Schönberg e Berg (*Wozzeck*). La coincidenza con i modelli importati negli anni Venti non può non saltare agli occhi, come non manca di farsi notare, nella critica di un musicologo di quegli anni, un rimando al concetto di intonazione di Asaf'ev e al suo giudizio sul linguaggio operistico di Šostakovič: «le sens de la mesure, en musique, se détermine, chez Chostakovitch, sous la forme d'espaces de temps nécessaires à l'exécution du geste, de l'“intonation du corps” qui reflète l'idée, et non pas à l'élaboration intellectuelle de cette même idée, au raisonnement, à l'émotion. Voilà pourquoi sa musique est tellement “gesticulante”»⁸⁵.

C'è da chiedersi, e qui si colloca la zona grigia che ancora necessita di chiarimento, cosa fosse allora (o dove fosse finito) l'Asaf'ev della

⁸³ «Музыкальное “современничество”, выросшее из не критического увлечения новинками западноевропейской буржуазной музыкальной культуры, приводило к увлечению новыми талантливыми единицами, за счет наблюдения за их идейным кризисом», ASAF'EV, *Volnujščie voprosy (vmesto vstuplenija na tvorčeskoj diskussii)*, in «Sovetskaja muzyka», n. 5, 1936, pp. 24-27, qui citato da АКАДЕМИК В.В. АСАФ'ЕВ, *Izbrannye trudy*, vol. I, *Izbrannye raboty o sovetskoj muzyke*, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, Moskva 1957, p. 117.

⁸⁴ *Ivi*, pp. 116-119, *passim*.

⁸⁵ Martynov cita espressamente Asaf'ev senza rimandare alla fonte precisa. I. MARTYNOV, *Chostakovitch*, Editions du chêne, Paris 1946, p. 45. L'originale russo data allo stesso anno.

prima ora, quello che aveva non solo lottato per la Nuova Musica, ma che aveva personalmente sostenuto Šostakovič nel suo cammino verso di essa. Se lo chiese anche Dmitrij Dmitrievič, dandosi una risposta solo dopo il 1949, quando mettere in evidenza gli ‘scheletri’ di Asaf’ev non avrebbe più potuto nuocergli⁸⁶. In una memoria datata 1956 e pubblicata sempre su «Sovetskaja muzyka», egli ribadiva con forza gli orientamenti dell’Asaf’ev prima maniera:

«В 1926 году я познакомился с Б. Асафьевым и И. Соллертинским. Оба эти музыканта сыграли важную роль в формировании моего художественного мировоззрения. Асафьев в те годы увлекался крайностями модернистского искусства, преклонялся перед Стравинским, Шенбергом, Кшенеком, композиторами французской “Шестерки”. В меньшей степени его привлекали Барток и Хиндемит. Под влиянием Асафьева я написал оперу “Нос” и сюиту для фортепиано “Афоризмы” – сочинения, отмеченные ошибочным стремлением к «оригинальности» и рассудочному эксперименту. В дальнейшем наши пути с Асафьевым разошлись. Я имел не раз случай убедиться в неустойчивости его позиций в вопросах искусства, хотя не переставал уважать его как крупного музыкального ученого»⁸⁷.

Altre volte, dopo la morte di Asaf’ev, il compositore non perse occasione di calcare la mano nel riconoscere il supporto e l’ispirazione ricevuti (per esempio per la *Ledi Makbet*) dal più anziano musicologo, con l’evidente obiettivo di trascinarlo con sé nel fango in cui questi l’aveva gettato, partecipando al macabro gioco di maschere che caratterizzò l’epoca staliniana⁸⁸.

⁸⁶ Asaf’ev morì a Mosca il 27 gennaio 1949.

⁸⁷ «Nel 1926 ho incontrato Asaf’ev e Sollertinskij. Entrambi questi musicisti hanno giocato un ruolo importante nella formazione della mia Weltanschauung artistica. In quegli anni andava pazzo per gli estremismi nell’arte modernista, sosteneva Stravinskij, Schönberg, Křenek, i compositori del francese Gruppo dei Sei. Anche se in misura minore, era attratto da Bartók e Hindemith. Sotto l’influenza di Asaf’ev io ho scritto l’opera *Il naso* e la suite per pianoforte *Aforismi*, opere che in seguito sono state accusate per le loro erronee aspirazioni a ‘originalità’ e sperimentalismo razionale. In seguito, le nostre strade si separarono. Io ebbi più di una volta modo di convincermi della labilità delle posizioni di Asaf’ev in materia di arte, sebbene non abbia smesso di rispettarlo come grande studioso di musica», D. ŠOSTAKOVIČ, *Dumy o projdennom puti*, in «Sovetskaja muzyka», n. 9, 1956, p. 11.

⁸⁸ Sul conflitto emerso tra Asaf’ev e Šostakovič cfr. L. FAY, *Shostakovich, LASM and*

Origini oscure del realismo socialista in musica

Il caso del conflitto venuto a crearsi tra due figure della pari valenza storica (per quanto, sembrerebbe, di diversa caratura morale) rende evidente le contraddizioni di una cultura che, generata dal fervore comune per un generico concetto di 'rivoluzione' – artistica, politica, estetica e sociale – seppe generare esiti dei più distanti. Le dinamiche che determinarono destini così divergenti rimangono ancora, mi pare, da chiarire.

Sicuramente i primi anni Trenta furono la fase in cui avvenne la 'deviazione' di Asaf'ev rispetto ai convincimenti giovanili, una deviazione che sembra potersi ricondurre a due fattori: uno di matrice interiore, estetica, e l'altro legato alle ben note circostanze esterne, di matrice politica. Sicuramente in questa vicenda non mancarono codardia e opportunismo: come si è visto, proprio in quegli anni anche Asaf'ev era stato vittima di attacchi, e ancora nel 1937 aveva, per questo, dovuto rinunciare al proprio ruolo di consulente presso il Teatro Kirov (nome assunto dal GATOB dopo il 1934) di Leningrado⁸⁹. Proprio questo porta a chiedersi in che modo egli sopravvisse, come riuscì a uscire indenne dalla crisi nonostante gli attacchi a sua volta ricevuti. Senz'altro, lo aiutò la scelta di schierarsi dalla parte del più forte, e di spostare il mirino dell'accusa di formalismo su obiettivi diversi dalla sua persona, e gli artifici retorici non mancarono di certo nel modo in cui il musicologo declinò (trasformò) il proprio pensiero estetico-teorico.

Tuttavia, bisogna pur notare che alcuni concetti destinati a confluirci appartenevano ad Asaf'ev già in tempi non sospetti, ed è impressione di chi scrive che il groviglio di umori che negli anni Trenta-Quaranta prese sostanza in concretizzazioni così distanti si sia generato proprio nel decennio precedente, quando l'entusiasmo rivoluzionario confuse (nel doppio significato – 'fuse insieme' e 'mischiò disordinatamente') istanze di rinnovamento in un certo senso destinate a trovarsi su fronti opposti, perché ontologicamente inconciliabili. Se lo stesso realismo socialista in musica, nelle sue componenti di accessibilità alle masse,

Asafiev, in *Shostakovich in Context*, ed. by R. Bartlett, Oxford University Press, Oxford 2000, pp. 51-66 e L. KOVNATSKAYA, *Shostakovich and the LASM*, in «Tempo», n. 206, 1998, pp. 2-6.

⁸⁹ Cfr. voce 'Boris Asafyev' sul sito Tchaikovsky Research: <http://en.tchaikovsky-research.net/pages/Boris_Asafyev#cite_ref-note22_22-0> (ultimo accesso 31/08/2023).

e – a questo fine – preminenza della melodia e delle consonanze armoniche, semplicità di costruzione, predilezione per il diatonismo (di derivazione folclorica, non medievale-colta), unito al corollario di censura delle dissonanze non risolte e dell’atonalità, derivava da idee formulate da Asaf’ev già a partire da quegli studi sull’intonazione che poi egli avrebbe sintetizzato nei due volumi *Muzykal’naja forma kak process*, usciti rispettivamente nel 1930 e nel 1947, ciò si può dire del principio della caratterizzazione stilistica che egli rintraccia nel linguaggio dei classici russi, e del convincimento che la musica non fosse del tutto priva di contenuti, diversamente da quanto sostenevano invece gli *asmovcy* moscoviti⁹⁰. Anche il concetto di prevalenza della melodia su altri parametri del linguaggio musicale era stato in effetti da sempre parte del bagaglio intellettuale del musicologo; se non era affatto prioritario nel modernismo musicale, né europeo né sovietico, era però sostenuto, tra i modernisti, proprio da coloro che avevano cominciato a prendere le distanze da ciò che si iniziava a percepire come mera provocazione, desiderio di stupire anteposto all’ispirazione artisticamente valida e di sostanza. Tra questi spicca ancora la figura di Casella compositore e pubblicista, che negli anni del suo contatto ravvicinato con il musicologo russo proclamava il ritorno all’antico (sebbene in una prospettiva orientata al futuro) e il recupero dell’invenzione melodica, nel suo caso pensata in riferimento alla tradizione strumentale italiana⁹¹. Una posizione condivisa anche da altri musicisti sopra menzionati per il loro influsso sul modernismo musicale russo, come Hindemith e Stravinskij.

Qualcosa di simile si potrebbe affermare a proposito dell’interesse per il folclore, che a sua volta Asaf’ev deriva dal concetto di intonazione, e che non prescinde tuttavia dal precedente (la melodia) per come si concretizzò nel realismo socialista, ma che a sua volta era entrato nella sfera di interessi del modernismo europeo (Bartók) dopo che la produzione dei Cinque era stata fatta conoscere a Parigi nelle fenomenali

⁹⁰ Mi permetto di segnalare che quest’ultima problematica è da me discussa nel già citato saggio *La tempesta prima della quiete*, cfr. n. 8 di questo scritto.

⁹¹ Su questo passaggio nell’estetica caselliana si veda, ad esempio, M. CASTELNUOVO-TEDESCO, *Alfredo Casella e il suo “terzo stile”*, in «Il Pianoforte», nn. 8-9, 1925, pp. 241-247, che aveva trovato posto in traduzione russa proprio sulle pagine di «Sovremennaja muzyka» e che si riferisce al linguaggio compositivo di Casella. Per quanto riguarda la sua attività di pubblicista in questo senso, si vedano saggi come *Il ritorno della disciplina, Melodia e intellettualismo, Il moderno in musica, Sulle matrici popolari della musica*, che si leggono nell’antologia *La musica al tempo dell’aereo e della radio, Cronache musicali 1925-26*, a cura di F. Lombardi, EDT, Torino 2014.

Saisons russes di inizio secolo. Non a caso in questa esperienza aveva avuto un ruolo centrale proprio il *Boris Godunov* di Musorgskij, al quale Asaf'ev dedicò studi filologici importanti⁹², e al quale riconobbe, nell'articolo sopra menzionato, un ruolo epifanico a livello della sua stessa consapevolezza estetica⁹³.

Infine, se le posizioni espresse da Gorodinskij nel primo numero di «Sovetskaja muzyka», che stanno alla base dell'enunciazione del concetto di realismo socialista in musica, derivano in gran parte dagli studi di Asaf'ev sull'intonazione, questi a loro volta provengono da fonti lontane dall'ideologia di Partito, e politica in generale: da un lato sono debitori alle teorie innovative del collega *asmovec* Javorskij⁹⁴; dall'altro risentono fortissimamente delle ricerche formaliste di inizio secolo e della teoria šklovskiana dello *ostraniene*, che pare applicata all'elemento sonoro: «l'ascoltatore mette a confronto complessi sonori sconosciuti con quelli conosciuti, selezionandoli e rifiutando i complessi particolarmente insoliti [...] un ulteriore ascolto [...] poco a poco determina il riconoscimento di un legame insolito con elementi sonori conosciuti»⁹⁵.

Conclusioni

Questo corto circuito certo non legittima l'utilizzo dell'etichetta formalista come strumento di eliminazione dell'avversario nell'ottica carrierista che caratterizzò le istituzioni culturali sovietiche negli anni Trenta e Quaranta. Esso, tuttavia, costituisce ancora una sfida per lo storico di oggi, palesando la necessità di definire meglio i posizionamenti estetico-teorici dei singoli individui nel panorama immediatamente post-rivoluzionario. Gli 'incidenti diplomatici' occorsi nella più nera era staliniana rendono infatti evidente come l'attività collettiva

⁹² Nel 1928 Asaf'ev produsse insieme a Pavel Lamm una delle prime e più importanti edizioni critiche del *Boris*, pubblicata postuma: M. MUSSORGSKY, *Boris Godunov, Opera in a Prologue and Four Acts, Original Version*, ed. by B. Asafiev and Pavel Lamm, Edwin F. Kalmus, New York [1965].

⁹³ ASAF'EV, *Volnujuščie voprosy...*, cit.

⁹⁴ Sulla derivazione delle idee di Asaf'ev dalle ricerche di Javorskij cfr. BIANCHI, *Ingegneri del suono staliniano...*, cit., p. 17.

⁹⁵ ASAF'EV, *Muzykal'naja forma kak process, Kniga 2-ja, Intonacija*, Muzgiz, Moskva-Leningrad 1947, p. 13.

dei fautori del modernismo musicale russo fosse meno coesa ancora di quanto non sia stata descritta sino ad ora, e invece diversificata e costituita da un intreccio fittissimo di posizioni solo in parte coincidenti e conciliabili. Se nella musicologia occidentale la divergenza tra le varie manifestazioni dell'avanguardia è stata ampiamente studiata, nell'orizzonte russo essa è stata ridotta troppo facilmente *ad unum*, con il risultato che una semplificazione si è svolta su ambo i versanti – il più delle volte strumentale alla reciproca denigrazione.

Certamente le istanze dei proletari della RAPM ebbero la meglio al momento della 'ristrutturazione' del 1932; essi avevano la propria base al Conservatorio di Mosca, e il trasferimento di Asaf'ev fu il segno dell'avvicinamento a loro da parte del musicologo, un avvicinamento peraltro tardivo, in quanto anche quel gruppo era già stato – come tutti gli altri – sciolto nel 1932. D'altra parte, le istanze adottate dal realismo socialista non furono, nella loro vaghezza e nell'arbitrarietà del giudizio, in fin dei conti nemmeno le loro: se prevalse l'accessibilità, è pur vero che generi imponenti come opera e balletto non rientravano nei loro interessi, come fu per grandi classici come Bach e Beethoven. Si potrebbe piuttosto dire, forse, che prevalsero le loro modalità comunicative, che si fecero vettori forzosi di criteri formulati in sede scientifica, in un bacino in cui Asaf'ev ebbe senza dubbio un ruolo di primo piano.

A livello di tutela dell'eredità musicale storica, al centro dell'attenzione della comunità scientifica furono posti gli autori cari proprio ad Asaf'ev, anche se in funzione della celebrazione retorica i loro profili furono emendati di quelle componenti troppo legate alla cultura monarchica respinta dal bolscevismo; penso innanzitutto ai 'classici' pre-glinkiani: nelle fonti analizzate in questa sede sono comparsi i nomi di Araja, Galuppi, Paisiello e Sarti, ma anche Bortnjanskij, Berezovskij, Fomin, Matinskij tra i loro epigoni autoctoni, testimoni del Settecento imperiale e cosmopolita che Asaf'ev pure indagò. Essi non facevano buon gioco alla causa del nuovo nazionalismo staliniano, e per questo furono volutamente ignorati dalle ricerche musicologiche praticamente fino agli anni Settanta del secolo scorso⁹⁶. D'altra parte, queste si concentrarono su temi e personalità ancora una volta cari ad Asaf'ev: i Cinque e Musorgskij, Glinka e Čajkovskij, che grazie al suo contributo assunsero a veri e propri simboli nel panorama culturale della Russia non solo sovietica, ma anche odierna, che ancora fatica a valorizzare il

⁹⁶ Su questo ho scritto più approfonditamente nell'introduzione alla mia monografia *Cercando l'opera russa. La formazione di una coscienza nazionale nel repertorio operistico del Settecento*, Feltrinelli-Amici della Scala, Milano 2014.

patrimonio di un passato ancora precedente, e che mantiene un livello altissimo di suscettibilità intorno a queste figure.

Il nodo del problema va forse ricercato nella complessità della storia delle idee che pervasero l'*intelligencija* (sovietica) negli anni Venti, nella natura *variegata* del modernismo e nella disparità di approcci scientifici che solo allora si stavano formando (in merito allo studio del passato, almeno) dove non mancavano le divisioni. A livello di speculazione teorica, l'anelito al futuro e – soprattutto – l'opposizione al passato riuniva solo temporaneamente e apparentemente istanze lontanissime tra loro, che per questo parvero simili dal punto di vista estetico: obiettivo comune era il mutamento dello *status quo* prerivoluzionario a livello di cultura dominante, coltivata nelle sedi ufficiali dei teatri e dei conservatori. Ma se il massimalismo novecentesco (complice alcuni studi musicologici dell'epoca, di matrice prevalentemente marxista) ha catalogato le istanze innovatrici secondo lo schema biunivoco dei proletari da un lato e degli 'altri' sul fronte opposto, – sovrapponendo visioni estetiche rinnovatrici in un'unica (e però vaga) idea di progresso, sempre troppo automaticamente associata al progresso sul piano economico e sociale⁹⁷ – il percorso tortuoso e ambiguo di Asaf'ev ripropone con forza l'esigenza di distinguere e mettere meglio a fuoco le singole posizioni, a maggior ragione ora, quando improvvisamente ci ri-troviamo in una contingenza storica in cui i facili parallelismi si sono fatti nuovamente e pericolosamente avanti.

⁹⁷ Qui penso a Massimo Mila e Luigi Pestalozza. Di questo massimalismo è forse imperniato anche Tedeschi, nel citato *Zdanov l'immortale*, da cui siamo partiti.

Virginia Pili

Si vis pacem, para bellum:
la campagna contro Spengler e i filosofi del 1922

ABSTRACT:

In January 1922, a short book entitled *Osvaľ'd Shpengler i zakať Evropy* (Oswald Spengler and the Decline of Europe) was published in Soviet Russia. It was edited by some of the most prominent philosophers of the time: Nikolai Berdiaev, Semen Frank, Iakov Bukshpan and Fedor Stepun. Their essays analysed and discussed the ideas of Oswald Spengler, including the impossibility of a scientific approach to history and socialism being a symptom of the imminent death of European culture.

In this article, we will analyse the press campaign against Spengler in the main literary journals of the time (e.g. *Pod znamenem marksizma Pechat' i revoliutsia* and *Krasnaia nov'*), with the dual goal of identifying recurring themes, as well as their ideological and stylistic hallmarks, within the framework of Soviet cultural debate in the early 1920s.

I.

Uno dei più affascinanti tratti del decennio postrivoluzionario consiste nel loro estremo dinamismo: i cambiamenti sociali e culturali si susseguono con tale rapidità che ogni anno si struttura come un *unicum* dotato di proprie caratteristiche. Le trasformazioni che occorrono tra 1921 e 1922 si mostrano sotto questo punto di vista estremamente significative: il 1921, segnato dalla guerriglia contadina e dalla rivolta di Kronštadt, è da un lato una sorta di anno-cuscinetto tra la stagione della Guerra civile e le difficoltà tipiche della vita quotidiana dettate dalla Nuova politica economica (NĖP), che si approfondiranno negli anni successivi; dall'altro si presenta come un crocevia letterario dove agli ultimi atti della cultura tradizionale si mescolano i primi segni di un sistema letterario del tutto inedito. Al pari delle contemporanee tendenze sociali, anche l'*humus* culturale che sta maturando rischia di rivelarsi ben poco controllabile. Possiamo evincerlo, ad esempio, dai risultati di un sondaggio svolto tra gli 'scrittori proletari', ai quali si chiede di indicare a quale tendenza letteraria si sentano maggiormente

affini: tra di loro troviamo naturalisti, impressionisti, gor'kisti, satirici, poetici, lirici, ma anche scrittori che dichiarano orgogliosamente di non seguire alcuna tendenza letteraria se non la loro¹.

In questo clima di fermento, l'ortodossia marxista è dunque costretta a convivere con tendenze culturali estranee, spesso ostili e potenzialmente in grado di contenderle l'egemonia. Fra questi elementi 'allogeni' spicca il quartetto di intellettuali composto da Nikolaj Berdjaev, Semen Frank, Jakov Bukšpan e Fedor Stepun. A inizio 1922, in occasione della pubblicazione del secondo volume de *Il tramonto dell'Occidente* di Oswald Spengler, i quattro danno alle stampe la raccolta *Osvaľ'd Špengler i zakat Evropy* (Oswald Spengler e il tramonto dell'Europa), dove le idee del pensatore tedesco vengono sottoposte a una minuziosa analisi².

Nel frattempo, il potere sovietico comincia a intervenire in maniera sistematica su un fronte culturale che, anche grazie alla comparsa delle case editrici private, pare sul punto di sfuggire al controllo da un momento all'altro. Un segno inequivocabile del mutamento dei tempi è la pubblicazione del primo numero di «Pod znamenem marksizma», rivista dedicata alla divulgazione del pensiero materialista presso le giovani generazioni, che si apre con una lettera di Lev Trockij, nella quale espone ai lettori i rischi insiti nel clima culturale del momento: «È proprio in epoche critiche come la nostra, specialmente se essa si dovesse protrarre, ossia se il ritmo degli eventi rivoluzionari in Europa si dovesse rivelare più lento di quanto è auspicabile, che appaiono come del tutto probabili i tentativi di dominare la coscienza della gioventù proletaria da parte di varie sette e scuole filosofiche, idealistiche e semi-idealistiche»³. Qualche pagina dopo, la redazione abbraccia la posizione di Trockij ed annuncia i propri intenti con un testo programmatico dai toni assai bellicosi: «La lotta con l'opportunismo da una parte e il pessimismo, il misticismo ecc. dall'altra è un affare di urgente importanza. Sulle barricate abbiamo mostrato al mondo intero la nostra bravura nel criticare con le armi. Sulle pagine del nostro giornale dobbiamo dimostrare che sappiamo maneggiare anche un'altra arma,

¹ M.D. STEINBERG, *Proletarian imagination. Self, modernity and the sacred in Russia, 1910-1925*, Cornell University Press, Ithaca 2002, p. 61.

² F. STEPUN, S. FRANK, N. BERDJAEV, JA. BUKŠPAN, *Osvaľ'd Špengler i zakat Evropy*, Bereg, Moskva 1922.

³ L. TROCKIJ, *Pis'mo tov. L.D. Trockogo*, in «Pod znamenem marksizma», n. 1, janvar'-fevral' 1922, p. 6.

quella della critica»⁴.

È evidente come il dibattito culturale si stia riorientando secondo dinamiche mutate dall'esperienza della Guerra civile, e basate sull'idea che la lotta con il nemico di classe stia ora per svolgersi sul campo di battaglia dell'arte e della cultura, senza disdegnare il ricorso all'ostracismo e alla repressione, non solo censoria, ma anche poliziesca. A farne per primo le spese è il suddetto gruppo di filosofi, colpiti da una campagna denigratoria che andrà avanti per mesi finché, nel settembre del 1922, tre dei quattro autori – Berdjaev, Stepun e Frank – saranno tra gli intellettuali cacciati dal territorio sovietico a bordo di una delle 'navi dei filosofi': l'espulsione dall'URSS di oltre duecento tra letterati, artisti e professionisti di vari settori segna la chiusura definitiva della breve parentesi di relativo ecumenismo del 1921⁵. In questo contesto, il dibattito attorno a Spengler può essere analizzato quale punto di convergenza di contraddizioni e conflitti che ne travalicano di molto il carattere apparentemente di 'nicchia'.

II.

La filosofia della cultura di Spengler aveva caratteristiche tali da renderla del tutto incompatibile con la visione del mondo posta a fondamento del sistema sovietico. *Il tramonto dell'Occidente*, pubblicato in due tomi tra il 1918 e il 1922-1923, espone infatti una nuova lettura della storia che rigetta il tradizionale modello di progresso lineare di derivazione illuministica (condiviso dal marxismo), contrapponendogli l'idea che le civiltà seguano un percorso vitale simile a quello degli esseri viventi: «Vi è una giovinezza e una senilità nelle civiltà, nei popoli, nelle lingue, nelle verità, negli dèi, nei paesaggi [...]. Ogni civiltà ha proprie, originali possibilità di espressione che germinano, si maturano, declinano e poi irrimediabilmente scompaiono»⁶. L'evoluzione delle civiltà secondo percorsi di tipo 'biologico' porterebbe – secondo Spengler – alla nascita di una costellazione di mondi

⁴ *Ot redakcii*, in «Pod znamenem marksizma», n. 1, janvar'-fevral' 1922, p. 2.

⁵ Vedi l'intera documentazione in merito, in "Očistim Rossiju nadolgo..." *Repressii protiv inakomyšljaščich. Konec 1921 – načalo 1923 g.*, sost. A.N. Artizov, Materik, Moskva 2008.

⁶ O. SPENGLER, *Il tramonto dell'Occidente. Lineamenti di una morfologia della Storia mondiale*, trad. J. Evola, Ugo Guanda Editore, Parma 1991, p. 40.

culturali, ognuno dotato di una propria ‘anima’ che ne plasma lo sviluppo e di un suo peculiare modello antropologico. Spengler esclude nella maniera più assoluta l’esistenza di un collettivo umano universale teso verso un progresso continuo: «l’umanità non ha alcuno scopo, alcuna idea, alcun piano, così come non lo ha la specie delle farfalle o quella delle orchidee. ‘Umanità’ è o un concetto zoologico o un vuoto nome [...] una ‘umanità’ al singolare che via via s’invecchi non esiste»⁷. Così come non esiste una sola umanità, ma una pluralità di diversi collettivi umani, allo stesso modo per Spengler non esistono un’unica cultura, filosofia, matematica o scienza, e lo *specificum* di ogni formazione storico-culturale – impenetrabile dalle categorie razionali derivate da un’altra formazione – è conoscibile solo per via intuitiva:

«fra vivere e conoscere, fra la certezza immediata quale è data dalle varietà dell’intuizione (illuminazione, ispirazione, visione artistica, esperienza vissuta, sguardo da conoscitore di uomini, la ‘fantasia sensibile esatta’ di Goethe) e i risultati della conoscenza intellettualistica e della tecnica sperimentale esista una differenza reale raramente riconosciuta in tutta la sua portata. Nel primo caso fan da mezzi di comunicazione la similitudine, l’immagine, il simbolo; nell’altro la formula, la legge, lo schema»⁸.

Particolarmente pericoloso – dal punto di vista della filosofia marxista della storia – è il fondamentale binomio civiltà-civilizzazione, descritto dal filosofo attraverso la metafora del «corpo vivo di un’anima e la sua mummia»⁹. Nel momento in cui le civiltà si avviano alla loro naturale morte, ecco che si mutano in civilizzazioni: «esse rappresentano una fine, sono il divenuto che succede al divenire, la morte che segue alla vita [...] rappresentano un *termine*, irrevocabile ma sempre raggiunto secondo una necessità interna da qualsiasi civiltà»¹⁰. Le epoche di civilizzazione sono dominate dagli «uomini attivi», individui tesi esclusivamente alla vita pratica ed estranei ad ogni tipo di concezione religiosa. Spengler inserisce il socialismo nella serie di quelle filosofie – come lo stoicismo e il buddismo – la cui comparsa, nel corso dei secoli, ha marcato il passaggio dalla civiltà alla civilizzazione. Il socialismo viene addirittura messo in relazione con l’imperialismo:

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ivi*, p. 94. Il corsivo è presente nell’originale.

⁹ *Ivi*, p. 528.

¹⁰ *Ivi*, p. 57.

«Malgrado le illusioni di primo piano, il socialismo non è una dottrina della pietà, dell'umanitarismo, della pace e della previdenza sociale, ma è un sistema della volontà di potenza. Pensarla altrimenti significa ingannare sé stessi. Il suo scopo è assolutamente imperialistico: è il benessere, ma in un senso espansivo, non quello dei malati, bensì quello degli uomini attivi, ai quali esso intende assicurare la libertà di agire, peraltro, per mezzo della violenza, spazzando via gli ostacoli costituiti dalla proprietà, dalla nascita e dalla tradizione»¹¹.

In ogni caso, conformemente al sistema spengleriano, non esiste un socialismo unico, ma tante forme di esso, ognuna determinata dalle caratteristiche nazionali del Paese in cui si è sviluppato, né fa eccezione la lettura data da Spengler della storia russa e del bolscevismo stesso. Per il filosofo tedesco, l'intera cultura russa è stata plasmata da quel fenomeno noto come 'pseudomorfo', che egli prende a prestito dalla mineralogia, dove designa il processo per il quale un minerale assume non la forma che gli è propria, ma quella di un altro minerale o di un composto organico. Secondo Spengler, nel campo della storia la pseudomorfo si verifica in quei casi «nei quali una vecchia civiltà straniera grava talmente su di un Paese che una civiltà nuova, congenita a questo paese, ne resta soffocata e non solo non giunge a forme sue proprie e pure di espressione ma nemmeno alla perfetta coscienza di sé stessa»¹². La Russia del periodo imperiale è un esempio perfetto dei risultati perniciosi di una 'pseudomorfo storica':

«un popolo che sarebbe stato destinato a vivere ancora senza storia per delle generazioni venne portato per forza entro una storia artificiosa e falsa il cui spirito non poteva esser in alcun modo compreso dall'elemento russo originale [...]. In una campagna senza città col suo antico elemento contadino sorsero ora, come un cancro, città in uno stile straniero. Esse erano false, innaturali e inverosimili fin nell'intimo»¹³.

Spengler, da sempre ostile alla città e all'esistenza dell'uomo-massa (da lui considerate segni inequivocabili dell'avvento della civilizzazione), arriva a lodare il supposto incendio di Mosca da parte dei russi

¹¹ *Ivi*, p. 544.

¹² SPENGLER, *Il tramonto dell'Occidente. Lineamenti di una morfologia della Storia mondiale*, cit., p. 926.

¹³ *Ivi*, p. 934.

di fronte all'avanzare delle truppe napoleoniche quale «magnifico gesto simbolico da parte di un popolo primitivo nel quale parla un odio da Maccabei contro tutto ciò che è straniero ed eterodosso»¹⁴. Nell'interpretazione spengleriana della storia russa, altrettanto straniera ed eterodosse rispetto alla genuina natura russa risultano tanto la società intellettuale con la sua letteratura, quanto il bolscevismo. Quest'ultimo, in particolare, lungi dall'essere «l'antitesi del Petrinismo» è semmai

«la sua estrema conseguenza, l'estremo degradarsi di ciò che è metafisico in ciò che è sociale, e proprio per questo esso altro non costituisce se non una nuova forma della pseudomorfosi [...]. Infatti, i bolscevichi non sono il popolo, anzi non sono nemmeno una parte di esso. Essi sono lo strato più basso della società, strato straniero ed occidentalizzante al pari di essa, ma da essa non riconosciuto epperò animato dall'odio proprio a chi è inferiore»¹⁵.

La vera forza della Rivoluzione russa, secondo Spengler, non sta di certo nell'attività organizzatrice dei bolscevichi, ma nell'impeto di violenza con cui le masse popolari hanno cercato di rompere la 'crosta' sotto cui erano state costrette dalla pseudomorfosi: «fu il popolo che, senza odio, per il solo impulso di guarirsi da una malattia, distrusse il mondo occidentale nelle sue scorie – e queste scorie ad esso rimanderà; fu il popolo che non conosceva le città e che aspirava ad una propria forma di vita, ad una propria religione, ad una propria storia futura»¹⁶.

Sotto molti aspetti, lo schema filosofico di Spenger si presenta come il capovolgimento della proposta marxista: al posto di un collettivo umano universale, una costellazione di comunità nazionali chiuse in una propria sfera esclusiva e impossibilitate a comunicare; al posto di un approccio razionale e dialettico alla conoscenza del reale, una gnoseologia basata sull'intuizione; e, infine, al posto di un socialismo universale improntato al miglioramento delle condizioni umane, una rete di socialismi nazionali tesi al benessere di una minoranza. Ci sono tutti gli elementi perché l'ancora acerbo apparato di controllo culturale sovietico si metta in allarme.

¹⁴ *Ivi*, p. 933.

¹⁵ *Ivi*, p. 938.

¹⁶ *Ivi*, p. 939.

III.

Le idee di Spengler, del resto, non vengono immesse nel dibattito culturale sovietico in forma pura, ma sono filtrate attraverso la sensibilità e gli intendimenti di politica culturale di Berdjaev, Frank, Stepun e Bukšpan, tanto più che *Osvaľ'd Špengler i zakať Evropy* risulta essere la prima reazione in Russia alla comparsa del secondo volume de *Il tramonto dell'Occidente*¹⁷ (il primo volume dell'opera di Spengler verrà pubblicato in russo nel 1923 nella traduzione di Adrian Antonovič Frankovskij, mentre il secondo volume dovrà attendere altri settant'anni)¹⁸. La raccolta dei saggi dei quattro filosofi appare quindi il primo contatto con le idee di Spengler per il lettore russo non in grado di leggere l'originale tedesco.

Durante il corso della campagna rivolta contro *Osvaľ'd Špengler i zakať Evropy* i quattro autori vengono sistematicamente bollati con una serie di etichette tese a identificare in maniera inequivocabile il loro orientamento ideologico: 'vechisty', in altri casi 'spengleristy', e in altri ancora addirittura 'vechisty-spengleristy', dato che due di loro – Berdjaev e Frank – nel 1909 avevano partecipato alla celebre raccolta *Vechi. Sbornik o russkoj intelligencii*¹⁹, punto di approdo di un gruppo di intellettuali che dal marxismo di inizio Novecento erano transitati per varie forme di idealismo, fino alla dura requisitoria espressa in *Vechi* – in pieno riflusso post-rivoluzione del 1905 – contro ogni forma di militanza progressista e di istanza democratica (inclusi, si capisce, i movimenti politici ispirati al marxismo), i cui fautori erano, secondo i 'vechisti', accomunati da 'ossessione demagogica' e 'moralismo nihilista'²⁰.

Nel 1918 Frank e Berdjaev avrebbero operato con le medesime categorie nella raccolta *Iz glubiny. Sbornik statej o russkoj revoljucii* (Dal profondo. Raccolta di articoli sulla Rivoluzione russa) per condannare la rivoluzione appena avvenuta, i cui protagonisti sono da Berdjaev equiparati a «musi e ceffi grugnenti gogoliani»²¹. Non stupirà dunque

¹⁷ Vedi V. BELOV, *La crisi della cultura europea nelle opere dei filosofi russi del Novecento: a proposito delle idee di Oswald Spengler*, in «Filosofia», n. 60, 2015, p. 32.

¹⁸ O. ŠPENGLER, *Zakať Evropy: Očerki morfologii mirovoj istorii*. T. 1, *Geštalt i dejstvitel'nost'*; T. 2, *Vsemirno-istoričeskie perspektivy*, Mysl', Moskva 1993.

¹⁹ Ed. it.: *La svolta. Vechi. L'intelligencija russa tra il 1905 e il 1917*, trad. U. Floridi, Jaca Book, Milano 1970.

²⁰ *Ivi*, p. 175.

²¹ N. BERDJAEV, *Duchi russkoj revoljucii*, in S. ASKOL'DOV, N. BERDJAEV, S. BULGAKOV i dr., *Iz glubiny. Sbornik statej o russkoj revoljucii*, Izdatel'stvo Moskovskogo Universiteta, Moskva 1990, p. 55.

che la critica marxista considerasse *a priori* – e, dal suo punto di vista, a ragione – gli autori di *Osvaľ'd Špengler i zakat Evropy* come ‘vechisti’ recidivi e particolarmente caparbi, mentre la seconda etichetta di ‘spengleristy’ presenta invece tratti di chiara approssimazione. Essa, infatti, sottintende una totale adesione dei quattro filosofi alla visione del mondo proposta da Spengler: e difatti, come vedremo in seguito, i critici sovietici sembrano incapaci di distinguerli dal filosofo tedesco, considerandoli tutti come parte di un unico blocco intellettuale.

In realtà Berdjaev, Frank, Bukšpan e Stepun non si limitano a divulgare il pensiero del filosofo tedesco ma lo analizzano, lo discutono e non mancano di metterne in luce le criticità. Ne è prova il fatto tutti loro ritengono la mancanza di una dimensione religiosa in Spengler un considerevole problema. Come di consueto, il più estremo per le sue posizioni risulta Berdjaev, il quale arriva a dire che «Spengler è una natura areligiosa. In questo consiste la sua tragedia. In lui il sentimento religioso è come se fosse atrofizzato. [...] Egli non è solo areligioso, ma non comprende proprio la vita religiosa dell’umanità. Ha trascurato il ruolo del cristianesimo nel destino della cultura europea. Questa è la parte più sconcertante del suo libro. In questo consiste la sua deformità, la sua quasi mostruosità spirituale»²².

Per Bukšpan (economista vicino al Partito Costituzionale democratico e unico dei quattro poi non costretto all’esilio), l’areligiosità di Spengler ha tutto sommato dei risvolti positivi, dato che «in questo modo, Spengler ci aiuta a fare una diagnosi precisa della malattia spirituale della cultura europea contemporanea: un razionalismo areligioso, scettico, autoaffermativo»²³. Il collettivo di autori, infine, non manca di riproporre ancora una volta l’ormai consueta ‘ricetta’ per la rinascita in chiave spirituale della Russia, in questo caso declinata in aperta polemica con l’idea spengleriana che la cultura europea sia ormai entrata nel fatale stadio della civilizzazione, dal quale non esiste via d’uscita. Frank, in particolare, sostiene che ad essere giunta alla fine del suo percorso sia solo la cultura nata con il Rinascimento, finalmente destinata ad essere soppiantata da una nuova attenzione ai valori religiosi assoluti.

Simili posizioni appaiono un’autentica eresia rispetto al marxismo, che prevede invece la trasformazione della cultura in chiave proletaria. I tempi sono ormai cambiati rispetto al 1918, e certe visioni non sono più considerate accettabili: la pubblicazione della raccolta da parte dei ‘vechisty-spengleristy’ è intesa così come un atto di guerra, in cui si

²² Id., *Predsmertnye smysly Fausta*, cit., pp. 59-60.

²³ JA. BUKŠPAN, *Neopredelennyj racionalizm*, in F. STEPUN, S. FRANK, N. BERDJAEV, JA. BUKŠPAN, *Osvaľ'd Špengler i zakat Evropy*, cit., p. 95.

fondono i lati più deleteri del pensiero di Spengler e quelli progressi del ‘vechismo’.

IV.

La pubblicazione di *Osvaľ'd Špengler i zakat Evropy* fa attivare tutte le ‘difese immunitarie’ ideologiche a disposizione del Partito in questa prima e delicatissima fase del dibattito culturale. Nello schieramento opposto rispetto ai ‘vechisty-spengleristy’ fanno via via la loro comparsa figure di intellettuali e pubblicisti dai percorsi biografici e formativi assai variegati. I primi ad attivarsi, prevedibilmente, sono i custodi dell’ortodossia marxista raccolti nella redazione di «Pod znamenem marksizma»: quelle figure che, applicando l’efficace etichetta creata da Natalija Kornienko, possiamo definire «critici commissari»²⁴, ossia i critici che svolgono nel campo culturale un ruolo simile a quello dei commissari politici in guerra, vigilando sull’affidabilità ideologica dei prodotti artistici e intellettuali. Nel già citato primo numero della rivista le idee di Spengler vengono infatti discusse da due eminenti rappresentanti della categoria: l’accademico Abram Moisevič Deborin e il marxista armeno Vagaršak Arutjunovič Vaganjan, direttore della rivista e futuro sostenitore di Trockij. Coi loro articoli, intitolati rispettivamente *Gibel' Evropy ili toržestvo imperializma?* (Morte dell’Europa o trionfo dell’imperialismo?) e *Naši rossijskie špengleristy* (I nostri spengleriani russi), Deborin e Vaganjan eseguono su *Osvaľ'd Špengler i zakat Evropy* una vera e propria ‘manovra a tenaglia’: ad essere presa in esame non è solo la pericolosità delle idee di Spengler in quanto tali, ma anche il modo in cui queste idee vengono rese ulteriormente nocive dai loro esegeti russi²⁵.

Ad allargare le fila dello schieramento anti-spengleriano, quasi contemporaneamente all’entrata in campo di Deborin e Vaganjan, troviamo una figura di deciso spessore accademico, lo storico ed etnologo Petr Fedorovič Preobraženskij, che in quegli anni si sta dedicando con successo al lavoro di organizzazione delle strutture di istruzione

²⁴ N. KORNIENKO, *Literaturnaja kritika i kul'turnaja politika perioda Nėpa: 1921-1927*, in *Istorija russkoj literaturnoj kritiki: sovjetskaja i postsovjetskaja ėpochi*, sost. E. Dobrenko, G. Tichanova, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva 2011, p. 77.

²⁵ A. DEBORIN, *Gibel' Evropy ili toržestvo imperializma?*, in «Pod znamenem marksizma», n. 1, 1922, pp. 8-28; V. VAGANJAN, *Naši rossijskie špengleristy*, in «Pod znamenem marksizma», n.1, 1922, pp. 28-33.

superiore sovietiche. Il suo contributo alla campagna contro Spengler, intitolato *O. Spengler i krušenie istiny* (O. Spengler e il crollo della verità), pubblicato sulle pagine di «Pečat' i revoljucija» nel numero di gennaio-marzo, analizza la filosofia di Spengler essenzialmente quale elemento sintomatico dell'autodissoluzione del sistema capitalistico²⁶. La notevole erudizione di Preobraženskij fa sì che il suo testo sia intessuto da una fitta trama di citazioni desunte dal pensiero classico e da quello cristiano, rendendolo uno dei contributi più colti e raffinati dell'intera campagna.

Qualche mese più tardi, alla lotta contro Spengler e i suoi divulgatori russi si unisce anche la redazione di una delle più importanti riviste letterarie del periodo, «Krasnaja nov'», capeggiata da Aleksandr Voronskij, incaricato da Trockij di monitorare e indirizzare quella variegata categoria di intellettuali e artisti non comunisti ma disposti a collaborare col potere sovietico, che lo stesso *Narkomvoen* definisce 'compagni di strada'²⁷. Il numero di marzo-aprile della rivista dedica un'ampia sezione al dibattito su Spengler e agli 'spengleristy russi', offrendo una varietà di approcci diversi al problema: rispetto all'intransigenza marxista offerta dai redattori di «Pod znamenem marksizma», infatti, «Krasnaja nov'» dimostra un relativo ecumenismo, come è dimostrato sia dalle biografie degli autori, sia dal contenuto e dallo stile dei loro contributi. Il diverso taglio editoriale che anima le due riviste è ben rappresentativo dello spirito generale della campagna antispengleriana, alla quale ciascun intellettuale o redazione prende parte nel modo suggeritogli dalla propria identità ideologica e dai propri rapporti di patronaggio politico²⁸.

Ad aprire la discussione su «Krasnaja nov'» è l'articolo del funzionario del Comitato ucraino per l'istruzione politica (Glavpolitprosvet USSR) Karl Janovič Grasis, ex čekista molto attivo sul fronte della Volga durante la Guerra civile, il cui intervento *Vechisty o Špenglere* (I *vechisty* a proposito di Spengler) ridonda di metafore belliche²⁹. Ma

²⁶ P. PREOBRAŽENSKIJ, *Osvaľd Špengler i zakat Evropy*, in «Pečat' i revoljucija», n. 1, 1922, pp. 58-65.

²⁷ Tra il marzo del 1918 e il gennaio del 1925 Lev Trockij riveste la carica di Presidente del Narodnyj Kommissariat po voennym delam RSFSR (Ministero della guerra). L'acronimo di questa istituzione, Narkomvoen, veniva usato anche per indicare la persona del presidente.

²⁸ Vedi A. REZNIK, *Trockij i tovariši. Levaja Oppozicija i političeskaja kul'tura RKP(b) 1923-1924*, Sankt-Peterburg 2017.

²⁹ K. GRASIS, *Vechisty o Špenglere*, in «Krasnaja nov'», n. 2, 1922, pp.196-211.

gli fa seguito una voce decisamente fuori dal coro, quella di Vladimir Bazarov con l'articolo *O. Špengler i ego kritiki* (Oswald Spengler e i suoi critici), uno dei contributi più originali e anticonformisti alla polemica contro Spengler³⁰. Seguace di Aleksandr Bogdanov e protagonista delle furiose polemiche che avevano contrapposto questi a Lenin nel 1909 circa il pamphlet *Materialismo ed empiriocriticismo*, poi durante il 1917 principale opinionista del quotidiano 'socialista indipendente' di Maksim Gor'kij «Novaja Žizn'» Bazarov mostra di apprezzare alcuni spunti offerti da Spengler, da lui definiti «relativismo storico o sociologico»: «Non solo le teorie scientifiche, le costruzioni estetiche, filosofiche o religiose, ma le percezioni più elementari, che stanno alla base di ogni esperienza, come le percezioni dello spazio e del tempo, e anche i procedimenti basilari del pensiero logico [...] tutto questo è in realtà differente per i rappresentanti di culture differenti»³¹. Quanto agli schemi morfologici del filosofo tedesco, invece, essi non sono razionalistici, ma magici, e dunque da rifiutare, mentre un altro aspetto del *Tramonto dell'Occidente* da salvare è secondo Bazarov la concezione catastrofica dei cicli storici: «Quando le culture si danno il cambio, si può parlare in via convenzionale di progresso o regresso [...] nondimeno, in sé questo 'cambio' è sempre una catastrofe, la più rovinosa delle rivoluzioni»³².

È facile cogliere in questa impostazione dei recidivi bogdanoviani, non senza una velata critica al gradualismo della NEP e un discreto *endorsement* nei confronti del Proletkul't, con la sua utopia di una 'cultura proletaria' radicalmente nuova e del tutto separata dalla tradizione borghese: se la 'scienza borghese' presenta il progresso storico in forma continua e lineare, con una sostanziale conservazione del retaggio culturale passato nelle fasi successive, la filosofia marxista della storia procede per «avvicendamento di "formazioni" socioeconomiche strutturate in modo sostanzialmente differente»³³.

A chiudere la sezione dedicata all'esegesi delle idee spengleriane su «Krasnaja nov'» interviene la voce carica di pathos futurista di Sergej Bobrov, figura poliedrica, capace di essere contemporaneamente artista fondatore dell'avanguardia, matematico, traduttore, divulgatore scien-

³⁰ V. BAZAROV, *O. Špengler i ego kritiki*, in «Krasnaja nov'», n. 2, 1922, pp. 211-231.

³¹ *Ivi*, p. 214.

³² *Ivi*, p. 226.

³³ *Ivi*, p. 227.

tifico e critico letterario³⁴. I suoi interventi sulla stampa sono noti per la loro asprezza retorica, e il testo a sua firma che entra a far parte della campagna contro Spengler, significativamente intitolato *Kontužennyj razum* (Un intelletto contuso), non fa eccezione. Bobrov considera l'opera di Spengler come il sintomo di una vera e propria febbre intellettuale diffusasi in seguito al trauma della guerra mondiale³⁵.

La fase della campagna antispengleriana a firma di «Krasnaja nov'» si conclude definitivamente nel numero successivo, con l'entrata in scena di un'altra personalità di spicco del Partito, il vecchio bolscevico e altro futuro oppositore trockista Georgij Leonidovič Pjatakov, che interviene con lo specifico obiettivo di riportare la campagna sulla giusta rotta di impostazione marxista dopo la deviazione suggerita da Bazarov e dalle sue suggestioni bogdanoviane. Nel suo scritto, intitolato *Filosofija sovremennogo imperializma. Ėtjud o Špenglere* (La filosofia dell'imperialismo contemporaneo. Un breve saggio su Spengler) Pjatakov ricollega la figura di Spengler ad altri intellettuali sostenitori dell'imperialismo, quali Filippo Tommaso Marinetti o Richard Kipling. Il suo testo, pubblicato sul numero di maggio di «Krasnaja nov'», chiude così il cerchio del dibattito, provvedendo a riorientarlo sulle posizioni maggiormente ortodosse espresse da Deborin sulle pagine di «Pod znamenem marksizma» all'inizio della campagna³⁶.

V.

In netto contrasto con la variopinta ricchezza degli approcci intellettuali e dei percorsi biografici di coloro che presero parte al dibattito contro Spengler, l'analisi del piccolo corpus di testi da noi scelto mette in luce l'esistenza di una rete di temi ricorrenti, che riflette quella strategia ben precisa sottesa a tutta la campagna e che presenta una netta somiglianza con le strategie comunicative tipiche della Guerra civile.

³⁴ Vedi: *Boris Pasternak i Sergej Bobrov: pis'ma četyrek desjatiletij*, sost. M. Raškovskoj, Berkeley Slavic Specialities, Stanford 1996; M. GASPAROV, (pod. red), *Neizvestnaja kniga Sergeja Bobrova. K<ot> Buberu. Kritika žitejskoj filosofii. M., Centrifuga, 1918. Iz sobranija biblioteki Stanford Universiteta*, Berkeley Slavic Specialities, Stanford 1993.

³⁵ S. BOBROV, *Kontužennyj razum*, in «Krasnaja nov'», n. 2, 1922, pp. 231-241.

³⁶ G. PJATAKOV, *Filosofija sovremennogo imperializma (Ėtjud o Špenglere)*, in «Krasnaja nov'», n. 3, 1922, pp. 182-197.

Dapprima si individua il nemico ‘esterno’, ovvero Spengler, e quello ‘interno’, la ‘quinta colonna’, ovvero i ‘vechisty-spengleristy’; si procede poi a una puntuale analisi delle ragioni di classe che determinano la visione del mondo dei nemici, e, infine, al loro screditamento e ridicolizzazione attraverso il continuo confronto con la proposta di lettura della realtà marxista. Si punta così ad ottenere un duplice effetto: da un lato si allarma il pubblico sovietico, mettendolo in guardia rispetto alla nocività di determinati elementi culturali; dall’altro lo si rassicura, ribadendo la capacità del sistema di valori sovietico di sopraffare la minaccia. Dati questi presupposti, non ci stupirà che gran parte degli articoli della campagna antispengleriana sembra seguire il medesimo schema per commentare i due diversi fenomeni culturali: l’opera di Spengler e la raccolta dei suoi divulgatori russi. L’obiettivo finale perseguito dai commentatori marxisti è quello di dissipare definitivamente qualsivoglia fascino che le idee spengleriane possano aver suscitato nel pubblico sovietico.

Qual è, quindi, il terreno sociale e culturale in cui affondano le radici i mondi concettuali di Spengler e dei suoi divulgatori russi? Pur nelle reciproche differenze, l’uno e gli altri sono ispirati nelle proprie riflessioni dagli sconvolgimenti bellici e rivoluzionari: Spengler ne deduce il carattere illusorio di ogni idea di universale progresso storico e il presagio della fine del ciclo culturale europeo, mentre Berdjaev e compagni demandano l’uscita dal vicolo cieco della contemporaneità a un imminente, generale risveglio religioso.

Quanto ai critici marxisti di entrambi i fenomeni, il primo a introdurre una descrizione della cupa atmosfera postbellica è Deborin, che nota: «l’economia mondiale sta attraversando una pesante crisi, l’imperialismo tedesco giace in rovina, la dinastia è stata rovesciata, lo junkerismo ha perso il suo significato, e tra la borghesia e il *mešanstvo* regnano la costernazione e il malcontento per la situazione che si è andata a creare»³⁷. Questa atmosfera, secondo il critico, va a generare «un terreno fertile per la comparsa dei profeti e per la loro entusiasta ricezione da parte di un pubblico ormai disilluso»³⁸.

Ancora più fosco risulta il quadro tracciato dal suo compagno di redazione Vaganjan: «La terra trema sotto i piedi, gli scrosci delle tempeste rivoluzionarie sono sospesi nell’aria, tanto reali da poterli toccare; il cupo presagio della morte della cultura, l’incubo della barbarie e

³⁷ DEBORIN, *Gibel’ Evropy ili toržestvo imperializma*, cit., p. 8.

³⁸ *Ibid.*

della distruzione di tutte le conquiste dell'attuale cultura non sono altro che il cieco, inconsapevole presentimento della rivoluzione mondiale e della morte della cultura capitalista dei banchieri, dei bottegai e dei *rentier*»³⁹.

La filosofia di Spengler, dunque, non sarebbe altro che una reazione delle classi dominanti di fronte all'imminente fine del proprio ciclo storico. Si spiega così anche l'orrore provato da Spengler di fronte alla comparsa sulla scena del proletariato: un cataclisma di tali proporzioni da causare l'entrata della civiltà nel suo stadio finale. In un passaggio dove i riferimenti biblici si intrecciano con quelli letterari, Preobraženskij ricollega le origini della filosofia di Spengler a una sorta di rifiuto della realtà: «Immaginatevi un Saulo che non è diventato Paolo, ma che è rimasto congelato a metà strada, ha smesso di essere un ammiratore appassionato dei rabbini, ha rinunciato alla loro saggezza ma non ha neppure accolto la luce del nuovo insegnamento. Spengler si è bloccato, e per arroccarsi in questa scomoda posizione ha chiamato in aiuto il Mefistofele della mistica e dell'intuizione. Ogni Faust ha il proprio Mefistofele»⁴⁰. Deborin, a sua volta, giunge alla conclusione che il sistema filosofico spengleriano dimostra di non possedere elementi di novità e di essere soltanto l'ennesima incarnazione di quel pensiero reazionario che da sempre vede nel proletariato «una massa inferocita ed informe, colma di odio per la cultura, la religione e la metafisica»⁴¹. Nella raffinata ed intricata invenzione spengleriana del concetto di civilizzazione come stadio finale di una civiltà non si nasconderebbe altro, quindi, che una 'ripicca' ideologica con cui la borghesia europea, ormai sul ciglio del baratro, si rivolge ai suoi nemici di classe, dicendo loro: «che insieme a noi perisca il mondo intero»⁴². Il modello filosofico di Spengler, inoltre, riflette una visione del mondo dai tratti spiccatamente imperialisti, tanto che Pjatakov accuserà il filosofo tedesco di voler «trovare la chiave per dominare gli altri, inchinandosi alla grande arte di dominare gli elementi della vita. Questo, insieme ad altre considerazioni, ci fornisce la chiave della sua storiografia»⁴³.

Spengler e la sua filosofia vengono quindi etichettati come reazionari, imperialisti e financo «nazionalisti prussiani»⁴⁴: sono, insomma, il

³⁹ VAGANJAN, *Naši rossijskie špengleristy*, cit., p. 28

⁴⁰ PREOBRŽENSKIJ, *Ošval'd Špengler i zakať Evropy*, cit., p. 64.

⁴¹ DEBORIN, *Gibel' Evropy ili toržestvo imperializma?*, cit., p. 15.

⁴² *Ivi*, p. 8.

⁴³ PJATAKOV, *Filosofija sovremennogo imperializma (Ėťjud o Špenglere)*, cit., p. 183.

⁴⁴ VAGANJAN, *Naši rossijskie špengleristy*, cit., p. 32.

prodotto condensato delle più deleterie tendenze del mondo capitalista. Malgrado questo, la lettura di *Il tramonto dell'Occidente* può avere comunque una sua certa validità: Bazarov, come sappiamo, è convinto che l'utilità dell'opera di Spengler stia proprio nel segnalare l'imminente morte della cultura borghese, destinata ad essere sostituita da una nuova cultura, basata su rapporti economici e di classe del tutto diversi. Assai meno benevolo nel determinare la portata dell'utilità della lettura tanto di Spengler quanto della raccolta curata dai suoi quattro divulgatori russi si dimostra Sergej Bobrov, che commenta sprezzante: «Questa gente non va letta, ma è invece necessario studiare la storia di questa follia collettiva in modo preciso e dettagliato [...]. Potete seguire facilmente queste catene di decomposizione, questa perdita di equilibrio, del senso di ciò che è vero e ciò che è falso, questa grottesca passione per la morte, e l'ardente sete di schemi, schemi e ancora schemi»⁴⁵.

Il tramonto dell'Occidente viene quindi considerato alla stregua di una testimonianza che permette di capire la psicologia di una specifica tipologia di intellettuali 'fuori della rivoluzione'⁴⁶, il cui tratto principale è l'incapacità di orientarsi nella realtà e di comprendere la vera natura degli eventi storici che si svolgono davanti ai loro occhi. Tale incapacità si riflette in primis nel loro stesso approccio all'opera di Spengler, come non manca di farci notare Vaganjan:

«Stepun giunge alla seguente audace conclusione: il successo del libro di Spengler – dice – significa il benevolo risveglio delle migliori (!) genti d'Europa a nuovi ansiosi pensieri, al sentimento della fragilità della vita umana [...] e a un senso di sfiducia verso l'intelletto della vita, la logica della cultura, le promesse della boriosa civilizzazione, alla sensazione della natura vulcanica di ogni terreno storico»⁴⁷.

Egli commenta poi acutamente: «Non è detto male. Solo è difficile capire perché queste migliori genti siano i bottegai dell'Europa

⁴⁵ BOBROV, *Kontužennyj razum*, cit., p. 229.

⁴⁶ La definizione 'letteratura fuori dell'Ottobre' appartiene a Lev Trockij, che ha analizzato nel dettaglio la psicologia di questa tipologia di intellettuali nel ciclo di articoli raccolti sotto il titolo *Vne-oktjabr'skaja literatura*, pubblicati sulla «Pravda» in quattro parti tra il 17 settembre e il 5 ottobre 1922.

⁴⁷ F. STEPUN, *Osvaľ'd Špengler i zakon Evropy*, in F. STEPUN, S. FRANK, N. BERDIAEV, JA. BUKŠPAN, *Osvaľ'd Špengler i zakon Evropy*, cit., pp. 32-33, cit. in VAGANJAN, *Naši rossijskie špengleristy*, cit., p. 29.

Occidentale»⁴⁸. Il critico marxista conosce già la risposta a questa domanda: «Tutto è chiaro. Può forse la classe in cui lo sconvolgimento mondiale ha ispirato la volontà di vivere e di compiere azioni ‘vulcaniche’ essere compresa dal signor Stepun? Per lui e i suoi sodali questa nuova classe e la sua lotta significano soltanto la chiara crisi della cultura, la sua decadenza e il segno del suo disfaccimento»⁴⁹. Altrettanto sprovveduto appare Frank, che interpreta gli sconvolgimenti storici in atto come un segno della fine del ciclo storico apertosi con il Rinascimento e dell’apertura di una nuova era improntata alla ricerca di Dio:

«la superficie della vita storica è invasa dalle furiose onde di un movimento condotto dalle forze morenti del Rinascimento, ma nella profondità della vita, ancora isolate e inattive, maturano le correnti di un nuovo movimento, destinato, forse, a creare una nuova cultura, espiando così il peccato originale del Rinascimento»⁵⁰.

Vaganjan smonta immediatamente tale teoria, commentando beffardo: «chi è che ‘dirige’ il movimento che riempie di onde furiose la superficie della vita storica? Lo vedrebbe anche un cieco – la classe operaia. Quali forze hanno evocato questo movimento? Le contraddizioni della società capitalista»⁵¹. Ancora più gravi appaiono alcune affermazioni di Berdjaev, che derivano direttamente dalla sua lettura di Spengler: egli, infatti, afferma che «la civilizzazione è per sua natura intrisa di filisteismo spirituale, di filisteismo borghese. Capitalismo e socialismo sono in modo identico contagiati da questo spirito» mentre, viceversa, la reale cultura «ha una base religiosa, possiede una simbologia sacra»⁵². L’insieme delle posizioni personali espresse da Berdjaev, Frank, Stepun e Bukšpan nel corso della loro analisi della filosofia spengleriana portano Vaganjan alla seguente conclusione: per quanto il libro di Spengler non manchi di punti talentuosi, dalle sue pagine spira «il messianismo prussiano, così come da sotto tutta la scrittura della nostra *intelligencija* che ora si nasconde ‘lontano dal

⁴⁸ S. FRANK, *Krizis zapadnoj kul'tury*, in F. STEPUN, S. FRANK, N. BERDJAEV, JA. BUKŠPAN, *Osvaľ'd Špengler i zakon Evropy*, cit., p. 53, cit. in VAGANJAN, *Naši rossijskie špengleristy*, cit., p. 29.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ivi*, p. 31.

rumore degli eventi storici' sporge sempre lo stesso noioso nazionalismo, cieco e che non ha imparato nulla»⁵³.

È chiaro che il duplice sistema di valori discusso e divulgato in *Osvaľd Špengler i zakon Evropy* – quello di Spengler e quello degli autori della raccolta di saggi – sia del tutto incompatibile con il tipo di società che il Partito desidera costruire nello spazio sovietico. Uno degli ambiti in cui tale divergenza si fa maggiormente visibile è quello relativo allo 'stato di salute' della cultura. Possiamo dire di trovarci di fronte a un crocevia ideologico, dove l'idea di Spengler che pronostica la morte definitiva della cultura europea entra in contatto con quella dei 'vechisty-spengleristy', che sperano in un risveglio spirituale, nonché con le varie sfumature ideologiche dei pensatori marxisti a proposito del sostituirsi della cultura proletaria a quella borghese. L'opinione dei marxisti coinvolti nella campagna contro Spengler, difatti, appare meno omogenea di quanto potremmo aspettarci: la questione della 'salute' della cultura diventa il punto focale intorno al quale si contrappongono visioni diverse della medesima questione.

VI.

La campagna contro Spengler che attraversa tutto l'anno 1922 permette dunque di svolgere una serie di riflessioni sulle dinamiche funzionali del dibattito culturale sovietico, da noi qui analizzato nelle sue primissime fasi. Possiamo innanzitutto notare come, nonostante la società sovietica si stia avviando verso un nuovo ciclo sociale ed economico grazie all'instaurazione della NĖP, lo scambio intellettuale presenti ancora modalità espressive correlate all'esperienza della Guerra civile, che rendono il dibattito letterario e artistico una vera e propria lotta di classe intellettuale, dove è possibile individuare tanto amici quanto nemici contro i quali puntare le armi della propaganda: la comparsa di un nemico di classe – vero o presunto – porta all'immediata attivazione delle 'difese immunitarie', con la discesa in campo di personalità tra le più diverse che appoggiano – in maniera più o meno ortodossa – la visione del Partito. Al fianco dei primi rappresentanti della rete, ancora in fase di elaborazione, dei 'critici-commissari' (Deborin, Vaganjan e Grasis) troviamo così personaggi che possono

⁵³ *Ivi*, p. 32.

rientrare a vario titolo tra le fila dei ‘compagni di strada’ (Bazarov e Bobrov), accademici di prestigio (Preobraženskij), e, infine, personalità di spicco del Partito come Pjatakov.

Gli anti-*spengleristy* sovietici finiscono però loro malgrado per essere anche divulgatori dell’opera del pensatore tedesco, dato che ognuno di loro ricostruisce e riassume le linee principali del suo sistema filosofico. Una divulgazione non obiettiva, certo, ma che comunque permette al pubblico di entrare in contatto con le idee di Spengler. Per proseguire il filone delle metafore biologiche, potremmo dire che si tratta di una sorta di ‘vaccino’, con il quale il modello filosofico di Spengler e dei filosofi viene proposto all’organismo culturale sovietico in una versione depotenziata e opportunamente controllata nei suoi aspetti più nocivi dall’operato preventivo della critica marxista.

Il risultato finale della campagna è comunque quello di screditare in maniera irreparabile la visione del mondo proposta dal ‘nemico’, rendendone difficile – se non impossibile – il suo riutilizzo da parte di altri intellettuali o artisti nelle proprie opere. Al tempo stesso, nonostante i vari interventi che compongono la campagna siano accomunati dai medesimi intenti e obiettivi, la loro analisi ci restituisce un’immagine della produzione testuale della critica marxista nei primi anni della NĖP di notevole varietà e ricchezza: la psicologia e il percorso formativo di ciascun critico, infatti, si riflettono immancabilmente nel suo approccio alle idee di Spengler e alla loro divulgazione da parte dei filosofi religiosi russi. Così, all’asciutta e dottrinarica analisi marxista di Deborin e Vaganjan si affianca il colto dissertare di Preobraženskij, mentre il pathos futurista di Bobrov va a braccetto con le suggestioni bogdanoviane di Bazarov e il linguaggio bellico promosso da Grasis. Né si tratta solo di sfumature stilistiche, bensì, in alcuni casi, di divergenze ideologiche appena tenute sottotraccia.

In conclusione, la campagna contro Spengler rivela come il dibattito culturale sovietico del 1922 sia uno spazio ancora in costruzione, all’interno del quale personalità appartenenti ai campi più diversi si confrontano su temi ritenuti di pubblico interesse. Il 1922 si conferma dunque un fondamentale anno di passaggio e di metamorfosi, nel corso del quale giungono a maturazione i semi dell’inquietudine generati dall’effervescente ciclo letterario del 1921, mentre la stagione culturale e sociale della Guerra civile è ancora abbastanza vicina perché la fede nella rivoluzione permanente non sia ancora del tutto scalfita dagli eventi storici.

Maria Belinskaya

*La stampa della gioventù comunista degli anni Venti:
la rivista umoristica «Bud' živ!» (1925)
nella lotta contro i 'retaggi del passato'*

ABSTRACT:

This article presents the initial results of research into the content of the Leningrad-based humorous magazine *Bud' živ!* (1925) published by the All-Union Leninist Communist League of Youth (Komsomol). It describes the magazine's sections, structure and main topics, which cover the work and social activities of young people, including more personal aspects of their lives, such as dress and romantic relationships. Observations are presented on the main targets of satirical criticism expressed by journalists who were fighting the 'relics of the past', which included the most common vices of young Soviets, such as smoking, fighting, a love for tattoos and excessive alcohol consumption. Journalistic articles devoted to the image of a 'new' woman, no longer bound by obsolete bourgeois habits, are also analysed.

Il passaggio all'«edificazione pacifica»¹ della vita sociale ed economica della Russia al termine della sanguinosa guerra civile del 1918-1922 fece sì che i vincitori del conflitto, il partito bolscevico, si ponessero come uno degli obiettivi fondamentali della politica interna quello di educare alla propria dottrina le nuove generazioni. Nella formazione dell'«uomo nuovo» un ruolo strategico era assegnato all'Unione pansovietica comunista leninista della gioventù (*Vsesojuznyj leninskij kommunističeskij sojuz molodeži*)², meglio conosciuta nella storia politica nazionale con l'acronimo Komsomol (*kommunističeskij sojuz molodeži*). L'istituzione del Komsomol – che monopolizzò rapidamente il movimento giovanile³ e divenne uno dei principali «ascensori sociali»

¹ La famosa espressione di Lenin usata nel discorso sulla politica interna ed estera tenuto al IX Congresso Panrusso dei Soviet nel dicembre 1921.

² L'organizzazione giovanile cambiò tre volte nome. Prima del 1924 si chiamava *Rossijskij Kommunističeskij Sojuz Molodeži*, dal 1924 al 1926 *Rossijskij Leninskij Kommunističeskij Sojuz Molodeži*, a partire dal 1926 fino al suo scioglimento *Vsesojuznyj leninskij kommunističeskij sojuz molodeži*.

³ A.L. ELISEEV, O.V. LEONOVA, *Vlijanie komsomola na molodežnye dviženija v sovetskoj*

dell'Unione Sovietica⁴, – risale al 29 ottobre del 1918, quando al Primo congresso panrusso delle unioni della gioventù operaia e contadina le piccole associazioni marxiste di fabbrica si riunirono ufficialmente sotto la guida del partito bolscevico. Nel programma, approvato dal Congresso, si affermava che la nascente Unione Panrusa della gioventù si proponeva l'obiettivo di diffondere le idee del comunismo coinvolgendo i giovani nella costruzione attiva della Russia Sovietica⁵.

I principi fondamentali e i meccanismi di funzionamento del Komsomol furono elaborati più dettagliatamente negli anni Venti. Secondo lo statuto redatto nel 1920 potevano aderire all'organizzazione tutti gli interessati di età compresa tra 14 e 23 anni a condizione che ne riconoscessero gli obiettivi e lo statuto, partecipassero alle sue attività, si sottoponevano alle disposizioni dei suoi organi direttivi e pagassero regolarmente le quote associative⁶. Mentre i giovani proletari venivano accolti nelle file del Komsomol senza alcuna referenza, ai candidati che provenivano da altri strati sociali era necessario garantirsi il sostegno di due membri effettivi dell'Unione oppure del Partito. La decisione sull'ammissione dei nuovi candidati si prendeva durante l'assemblea generale della sezione locale del Komsomol, costituita a sua volta da molteplici unità di base – le cosiddette *jačejki* (lett. cellule) – che venivano create nelle fabbriche, negli stabilimenti, nei villaggi, nelle scuole e in altri enti ed erano composte da almeno tre persone⁷.

Furono proprio questi piccoli collettivi a creare il collegamento tra l'organizzazione e le masse popolari⁸. Gli attivisti delle *jačejki* si dedicavano al reclutamento dei nuovi iscritti e all'educazione dei membri effettivi, organizzando per loro lezioni, discussioni e letture di gruppo e motivandoli ad apprendere le dovute cognizioni politiche e ideologiche. Le *jačejki*, attive nelle fabbriche, assumevano funzioni

Rossii, in «Vlast'», 28, n. 5, 2020, pp. 229-234.

⁴ L.V. KROMER, T.I. MOROZOVA, *RKSM-RLKSM-VLKSM kak social'nyj lift molodeži v gody novoj ekonomičeskoj politiki* in *Aktual'nye problemy istoričeskich issledovanij: vzgljad molodych učenyh*, Izdatel'stvo Apel'sin, Novosibirsk 2016, p. 158.

⁵ *VLKSM: istorija, celi i zadači organizacii*. *Spravka*, RIA Novosti, 29/10/2008, < <https://ria.ru/20081029/154005008.html> > (ultimo accesso 06/06/2023).

⁶ *Ustav Rossijskogo Kommunističeskogo Sojuza Molodeži*, Moskva 1920, pp. 3-4, < <http://elib.shpl.ru/ru/nodes/46975-vlksm-ustav-rossijskogo-kommunističeskogo-sojuza-molodezhi-prinyat-iii-vserossiyskim-sezdom-rksm-2-10-oktyabrya-1920-g-m-1920> > (ultimo accesso 07/09/2023).

⁷ *Ivi*, p. 6.

⁸ *Ibid.*

simili a quelle dei sindacati: si occupavano di questioni economiche e legali, dell'incremento della produttività, della sicurezza sul lavoro e del miglioramento delle condizioni di vita dei giovani lavoratori.

Avendo il compito di diffondere le idee comuniste tra le nuove generazioni, il Komsomol agiva attivamente anche attraverso i propri organi di stampa. Durante gli anni Venti la stampa rappresentò un indicatore importante dell'attività politica della gioventù sovietica, riflettendo i suoi valori e fungendo da strumento di educazione politica⁹. Nel 1925 uscì a Mosca il primo numero di «Komsomol'skaja pravda» – il principale giornale di propaganda del Comitato centrale, ovvero il più alto organo direttivo dell'organizzazione. Prima ancora, a Pietrogrado, era nato il giornale «Smena», portavoce del Comitato regionale e comunale del Komsomol.

Con riferimento esplicito ai giovani nel titolo¹⁰, «Smena» si appellava alla nuova generazione della società sovietica che avrebbe dovuto prendere il posto della 'vecchia guardia' spazzando via le consuetudini obsolete dell'epoca prerivoluzionaria. Nel corso della sua lunga storia¹¹ la testata propose ai propri lettori diversi inserti tematici e supplementi speciali, tra cui il settimanale umoristico «Bud' živ!» (lett. «Sii vivo!») che sembra non essere ancora stato oggetto di studi specifici. Ci soffermeremo pertanto su alcune sue caratteristiche salienti.

Nato il primo maggio 1925 come inserto umoristico del giornale «Smena», il settimanale «Bud' živ!», fu inizialmente pubblicato con una tiratura di 41.000 copie e per i primi tre mesi della sua esistenza veniva distribuito gratuitamente. Nel mese di agosto 1925 il periodico decise di staccarsi dalla testata principale per diventare autonomo: dal numero 17 in poi il riferimento a «Smena» sul frontespizio venne sostituito dalla denominazione *Eženedel'nyj komsomol'skij jumorističeskij žurnal* (La rivista umoristica settimanale del Komsomol). Prima ancora, a partire dal numero 14, il settimanale cessò di essere gratuito e introdusse un abbonamento a pagamento. L'ultimo numero della rivista, il trentesimo, fu pubblicato il 28 novembre 1925. Considerando

⁹ A.A. SLEZIN, *Rol' komsomola v formirovanii političeskoj kul'tury sovetskogo obščestva (1921-1929 gg. Na materialach Central'nogo Černozem'ja)*, Saratov 2000, p. 17.

¹⁰ Il nome del giornale deriva dal verbo *smenjat'* che vuol dire 'cambiare', 'sostituire', ma anche 'rimpiazzare'.

¹¹ «Smena» è stato uno dei giornali più longevi nella storia della stampa di Leningrado-Pietroburgo, riuscendo a sopravvivere anche dopo il crollo dell'URSS: è stato chiuso soltanto nel 2015 per mancanza di finanziamenti necessari al mantenimento della redazione.

la drastica riduzione della tiratura dal numero 22 (da 41.000 copie a 10.000), è probabile che la chiusura del periodico fosse dovuta a difficoltà economiche.

Il settimanale, pubblicato ogni domenica, accolse racconti caricaturali, aneddoti, articoli di satira di costume, dialoghi umoristici, parodie, poesie comiche, *častuški*, caricature, macchiette, avvisi comici e altro materiale che prendeva spunto dalle notizie di attualità e dalle segnalazioni degli attivisti, membri del Komsomol, desiderosi di informare la redazione su ciò che accadeva attorno a loro.

In totale furono pubblicati trenta numeri del periodico, alcuni composti da otto pagine, altri solo da quattro. La prima pagina, oltre alla testata, il numero progressivo della rivista e la data in copertina, riportava anche un'illustrazione di carattere satirico spesso accompagnata da una breve didascalia. Al suo interno la rivista presentava le seguenti rubriche più o meno fisse: «Premio da riassegnare di “Bud’ živ!”», «Non sputare a terra!», «I proverbi secondo “Bud’ živ!”», «Casella di posta», «I nostri ragazzi», «Častuški» e altre¹².

Le pagine della rivista sono arricchite da un gran numero di illustrazioni e caricature che rappresentano un tratto distintivo di «Bud’ živ!». Sulla pagina di chiusura viene spesso proposta una sequenza di disegni che assomiglia a una striscia di fumetti con frasi e commenti inseriti sotto le immagini anziché all'interno di una nuvoletta. In questa rubrica si pubblicano alcune storie a puntate con personaggi tipizzati come l'impavido giornalista Semen Nikitin o il bravo atleta Svistul'kin. I commenti alle immagini sono spesso scritti in versi, il cui ampissimo uso costituisce un'altra caratteristica distintiva del periodico. Sulle pagine della rivista si possono trovare articoli scritti in prosa ritmica, poesie satiriche, parodie dei versi dei più celebri poeti russi come Puškin e Nekrasov, moderne *častuški*.

Con gli altri organi di stampa del Komsomol la rivista «Bud’ živ!» condivide un uso massiccio di pseudonimi riportati sotto la maggior parte di testi e illustrazioni. Come è stato notato dalla critica, tale pratica, da un lato, permetteva di mantenere l'anonimato e quindi di garantire la sicurezza ai giornalisti, spesso coinvolti nella ricerca assidua dei 'nemici' del regime, dall'altro, poteva servire a nascondere fatti inventati e calunnie¹³. Tra i soprannomi più originali si annoverano

¹² Qui e altrove la traduzione dal russo è mia, MB.

¹³ SLEZIN, *Rol' komsomola v formirovanii političeskoj kul'tury sovetskogo obščestva...*, cit., p. 42.

Krasnoe žalo (Pungiglione rosso), *Komar* (Zanzara), *Pčelka* (Piccola ape), *Junkor Kopejkin* (Il giovane giornalista Kopejkin) in cui si vede un evidente omaggio a Gogol', *Ivan Kislyj* (Ivan l'Acido). Uno dei giornalisti usa la firma V. Ul'janov che rimanda al nome del capo della rivoluzione d'Ottobre.

La rivista disponeva di una fitta rete di giovani corrispondenti – i cosiddetti *junkory* (*junye korrespondenty*¹⁴) – molti non ancora ventenni, come i futuri autori del celeberrimo romanzo sovietico per l'infanzia *Respublika ŠKID*, scritto nel 1926 da Grigorij Belych e Leonid Pantelev, nome d'arte di Aleksej Jeremeev¹⁵. Nella rivista «Bud' živ!» i due autori pubblicano non solo contributi in prosa – scenette comiche, parodie, racconti umoristici ispirati a Čechov – ma anche poesie satiriche e caricature.

Nell'editoriale pubblicato nel primo numero la redazione cerca di spiegare la scelta del nome per la rivista. L'espressione *Bud' živ!* – letteralmente «sii vivo», che è allo stesso tempo un augurio di lunga vita e un saluto di congedo¹⁶ –, viene intesa in senso sarcastico, per dire addio a tutti i fenomeni destinati a estinguersi con l'avvento di un nuovo ordine sociale. In conformità con le tendenze dell'epoca in cui la satira si sta trasformando sempre di più in un'arma al servizio del Partito, la redazione avverte ironicamente che la rivista sarà davvero «terrificante» nei confronti delle persone a cui dedicherà i suoi articoli, mentre per tutti gli altri lettori rappresenterà un buon rimedio per «mettere a posto il cervello e migliorare la salute»¹⁷. Tale proposta è supportata da una grande illustrazione posta sulla copertina del primo numero: un giovane gigante con un numero di «Bud' živ!» in mano cerca di schiacciare, ridendo, un bevitore di alcol che fugge, terrorizzato, lasciando cadere dietro di sé bottiglie di alcol e un mozzicone di sigaretta. La scena si svolge sullo sfondo di fabbriche fumanti che rappresentano, come si

¹⁴ In genere, si trattava di adolescenti che collaboravano a titolo volontario e gratuito con i periodici giovanili, inviando relazioni sugli eventi locali.

¹⁵ Grigorij Belych, scrittore di straordinario talento, ingiustamente dimenticato dal pubblico e dalla critica letteraria, ebbe una fine tragica. Arrestato nel 1938 e accusato di propaganda controrivoluzionaria – aveva scritto dei pamphlet su Stalin – morì di tubercolosi in un lager e fu riabilitato solo negli anni Cinquanta grazie agli sforzi del suo amico e coautore Leonid Pantelev che riuscì invece a diventare uno scrittore di successo e autore di molti libri per l'infanzia.

¹⁶ L'espressione, il cui significato corrisponde più o meno a “stammi bene”, veniva usata anche in risposta a uno starnuto.

¹⁷ *Bud' živ!*, in «Bud' živ!», 1925, n. 1, p. 2.

intuisce facilmente, il principale luogo di lavoro dei lettori della rivista, giovani operaie e operai.

Dall'analisi dei contenuti del periodico risulta che deviazioni nel comportamento, il modo di vestirsi e piccoli vizi e debolezze della gioventù operaia fanno parte dei temi prediletti di «Bud' živ!». Conducendo la sua lotta contro il retaggio del passato il periodico prende di mira tutti i difetti che potevano gettare ombra sull'immagine ideale dei costruttori del comunismo: la pigrizia, lo smisurato consumo di alcol, il fumo, la rissosità, l'uso delle parole oscene, la ricerca di amori facili, i passatempi borghesi come feste da ballo o cene al ristorante. Ma anche l'amore per tatuaggi, trucco e gioielli e l'uso di certi capi di abbigliamento¹⁸. Qualunque 'atipia', sia nell'aspetto esteriore sia nel comportamento dei giovani, viene trattata come una brutta eredità del passato. È esemplare a questo proposito la poesia satirica *Vojna tatuirovke* (Guerra al tatuaggio) pubblicata nel nono numero della rivista. Un autore anonimo che scrive sotto lo pseudonimo *Komar* (Zanzara) si lamenta che tra i giovani si sia diffusa ampiamente la moda dei tatuaggi: «Si fanno tatuare tutto il corpo tracciando qualsiasi cosa, dai nomi propri fino a paesaggi interi»¹⁹. I figli dell'Ottobre non possono decorare il corpo come gli indiani o i selvaggi della Nuova Guinea, afferma l'autore invitando i lettori a dichiarare guerra ai tatuaggi in modo da eliminare dalla faccia della terra tale manifestazione di un «passato putrefatto». Nelle formulazioni del giornalista è presente un evidente paradosso in quanto al passato vengono attribuite le ultime tendenze della moda giovanile.

Le relazioni romantiche e gli innamoramenti improvvisi che influiscono negativamente sulla partecipazione dei giovani ai comizi e ad altre attività del Komsomol sono anch'essi oggetto di scherno da parte degli autori di «Bud' živ!»: «La notte è più bianca del pane francese / E più calda dei pantaloni. / Con grande gusto si palpeggiano nel vicolo / Le coppiette, una a fianco all'altra, sollevando vapore. / Kolja con Lelja, Vanja con Tanja, / Šura sta "maneggiando" tutte e tre, / Qui ci sono "desideri puri", / Là qualcuno è crepato dai sospiri»²⁰.

¹⁸ Così una poesia umoristica ironizza sui pantaloni a zampa di elefante indossati da alcuni ragazzi leningradesi che «non hanno visto nemmeno il Golfo di Finlandia»: vogliono assomigliare a tutti i costi a dei bravi marinai per conquistare più facilmente i cuori femminili. Cfr. *Šef ot kleša*, in «Bud' živ!», 1925, n. 6, p. 3.

¹⁹ *Vojna tatuirovke*, in «Bud' živ!», 1925, n. 9, p. 2.

²⁰ «Ночь белей французской булки / И теплее шаровар. / Смачно жмутся в переулке / Пара к паре, валит пар. / Коля с Лелей, Ваня с Таней, / Шура сразу

Tra le tematiche che vertono sulla vita lavorativa, sociale, ma anche privata dei giovani, quella relativa all'immagine della donna occupa uno spazio speciale. Sulle pagine della rivista si compaiono numerosi racconti umoristici, poesie scherzose e caricature creati con lo scopo di disciplinare la condotta delle compagne *komsomolki* intrappolate nelle loro abitudini borghesi. Le critiche maggiori sono rivolte alle ragazze che usano cosmetici, portano i tacchi, arricciano i capelli, ridono senza motivo durante i comizi o inviano ai compagni biglietti appassionati. Cipria, belletti, rossetti nel linguaggio giornalistico si associano spesso a qualcosa di sporco e ripugnante, mentre i volti truccati diventano «maschere di carnevale», «ritratti» e persino «grugni» non meno volgari di quelli delle *něpmanši* (proprietarie private del periodo della NĚP). Due tipologie di *komsomolka* – una, per così dire, da ‘correggere’ e un’altra ‘da seguire’ – sono personaggi ricorrenti sia nei testi umoristici che nelle illustrazioni. Nei confronti della prima si esprime la più amara e pungente ironia: «Non un treno, né un’auto, / È la mia adorata che sta ansimando, / Con i tacchi altissimi / Giace sulla strada»²¹.

Va detto, tuttavia, che oltre ad attaccare i costumi borghesi delle giovani attiviste del Komsomol la redazione si impegna anche a difendere i loro diritti. Si critica, ad esempio, l’atteggiamento discriminatorio e maschilista nei confronti delle operaie nelle fabbriche: da un lato, riflettono i giornalisti, bisogna instaurare con le femmine rapporti di cameratismo e fratellanza, dall’altro lato ci si deve astenere dal corteggiarle, assumere atteggiamenti scabrosi o rivolgersi loro con appellativi sprezzanti e accondiscendenti quali *krošečka* o *miločka*²². Per un’attivista troppo bella – lamenta uno dei personaggi umoristici, Musja Aktivnaja – diventa difficile lavorare in modo efficace per il Komsomol perché gli uomini non la prendono sul serio, la distraggono dai compiti importanti e cercano di farle la corte²³. Gli autori di «Bud’ živ!» auspicano un maggior coinvolgimento delle ragazze nelle posizioni apicali del Komsomol e discutono su come valorizzare le competenze professionali delle donne, spesso chiamate a compiere nelle aziende i tipici lavori ‘femminili’ come l’addetta alle pulizie²⁴.

«крутит» трех, / Здесь: “всечистые желанья”, / Там: от вздохов кто-то сдох», in «Bud’ živ!», 1925, n. 8, p. 5.

²¹ «То не поезд, не машина, / Моя милая пыхтит, / С каблуками в поляршина / На дороженьке лежит», in «Bud’ živ!», 1925, n. 4, p. 8.

²² *Žertva diskussii*, in «Bud’ živ!», 1925, n. 5, p. 3.

²³ *Žaloba*, in «Bud’ živ!», 1925, n. 14, p. 3.

²⁴ «Bud’ živ!», 1925, n. 2, p. 7.

Trovano spazio nella rivista anche tematiche piuttosto serie, raccontate comunque in chiave umoristica e grottesca: la proliferazione a Leningrado della piccola criminalità, la corruzione tra i dirigenti delle imprese, la diffusione della tubercolosi nelle fabbriche, le misere condizioni di lavoro degli operai, i salari bassi rispetto ai prezzi elevati delle medicine, il problema del recupero dei bambini di strada. Molti testi affrontano la questione del funzionamento stesso del Komsomol e di un uso più efficace e razionale del tempo dei suoi membri. Una grande intolleranza viene espressa verso il carico burocratico che grava sugli attivisti dell'organizzazione. Si critica inoltre il formalismo eccessivo delle riunioni, l'ignoranza di alcuni collaboratori dei giornali provinciali del Komsomol, il modo in cui si cerca di coinvolgere i giovani nelle iniziative dell'organizzazione, le proposte di attività per il tempo libero degli attivisti.

In sintonia con le esigenze del proprio tempo la redazione di «Bud' živ!» si unisce alla campagna di promozione dello sport e della pratica agonistica. Il terzo numero riporta sul frontespizio le parole del vicedirettore del Consiglio comunale di Educazione fisica di Leningrado: «La cultura fisica deve scendere in strada, diventare una parte della vita quotidiana»²⁵. Questa citazione viene corredata da un'immagine umoristica che prende alla lettera le parole dello statista: una strada di Leningrado gremita di atleti che corrono, saltano, si allenano alle parallele, sollevano pesi e fanno pugilato. In una serie di numeri si esalta la figura dello 'spartakovista', membro dell'organizzazione di cultura fisica della gioventù proletaria «Spartak», fondata nel luglio 1922²⁶: «Avevo paura e dubbi / Su come superare un gradino. / Mi sono allenata per un po' a "Spartak" / E posso saltare sopra il tavolo»²⁷.

Non mancano nelle pagine della rivista racconti umoristici e illustrazioni dedicati alla propaganda antioccidentale che vedono come protagonisti sia i personaggi reali della politica internazionale di quegli anni – Miguel Primo de Rivera, James Ramsay MacDonald, Paul von Hindenburg, Aristide Briand, Neville Chamberlain –, sia i tipi caricaturali dei capitalisti, solitamente rappresentati nelle immagini come uomini grassi in frac e cappello a cilindro che sfruttano il lavoro altrui e uccidono gli operai ribelli. Più che pericolosi, tali personaggi sembrano

²⁵ «Bud' živ!», 1925, n. 3, p. 1.

²⁶ A.K. ALEKSEEV, *Leningradskij žurnal «Spartak» kak odno iz veduščich fizkul'turno-sportivnych izdanij SSSR 1920–1930 gg.*, in «Mediascope», 2023, n.1 < <http://www.mediascope.ru/2780> > (ultimo accesso 01/09/2023).

²⁷ «Я боялась, сомневалась, / Как ступеньку проскочу / В "Спартаке" позанималась / Через стол перелечу!», in «Bud' živ!», 1925, n. 4, p. 8.

ridicoli e sciocchi, impotenti nel contrastare l'inevitabile avanzata del comunismo nel mondo.

In secondo piano rispetto alle tematiche sopraelencate si pongono i pezzi della propaganda antireligiosa: caricature e scenette comiche tipiche dell'ateismo militante che sfruttano l'immagine del sacerdote, stupido e corrotto, e biasimano «l'eredità del buio passato dei preti ortodossi, dei rabbini, dei chierici cattolici e dei diaconi»²⁸. E poiché le credenze religiose non trovano accoglienza nella società sovietica, in uno dei numeri della rivista persino Gesù Cristo decide di abbandonarle e candidarsi al Komsomol:

« – Il vostro cognome?

– Cristo.

– Nome?

– Gesù.

– Patronimico?

– Sabaothovič.

– Posizione sociale?

– Figlio di Dio.

Poperek balzò in piedi. – Cosa? – cominciò a urlare. – Figlio di Dio? E tu ti presenti al Komsomol... Oh no, dio mio, neanche per idea»²⁹.

Si potrebbe arrivare alla conclusione che da tutta la varietà del materiale umoristico di «Bud' živ!» – decisamente degno di ulteriori studi e approfondimenti – traspare, in fondo, un obiettivo educativo pressoché utopico di voler 'correggere' i difetti di singole persone affinché tutta la società diventi migliore. Smascherando i vizi, reali o presunti, dei giovani, e attribuendoli al passato ormai superato, la redazione invita i propri lettori a rispettare le nuove norme etiche e sociali, difende l'austerità e l'uniformazione dell'aspetto esteriore e del vestiario, promuove le attività sportive e ridicolizza le vecchie credenze e abitudini.

²⁸ *Pocelui i chrjask*, in «Bud' živ!», 1925, n. 30, p. 3.

²⁹ « – Ваша фамилия?

– Христос.

– Имя?

– Исус.

– Отчество?

– Саваофович.

– Так... Социальное положение?

– Сын божий.

Поперек вскочил. – Что? – заревел он. – сын божий?! В комсомол лезет ... Нет, господи, дудки», in «Bud' živ!», 1925, n. 22, p. 2.

I giornalisti non si limitano a proporre un semplice divertimento, ma sollevano questioni assai complesse come le insufficienti condizioni di vita e di lavoro dei giovani e il malfunzionamento delle istituzioni. Nel tentativo di instillare nella mente dei lettori la necessità di autoperfezionarsi, la rivista tende però ad assumere un tono esageratamente moralistico che sminuisce il potenziale comico di molti articoli. E poiché il pubblico giovanile generalmente non ama essere rimproverato, si può presumere che l'effetto degli sforzi dei giornalisti sia stato abbastanza limitato. Come è stato notato, «anche nella lotta contro ciò che veniva riconosciuto come male non solo dalla morale comunista, i membri del Komsomol erano vittime del proprio massimalismo. Cercando di “rendere felice” il proprio popolo, i giovani comunisti non si preoccupavano di sapere se coloro che cercavano di “rendere felici” volessero questa “felicità”»³⁰.

³⁰ SLEZIN, *Rol' komsomola v formirovanii političeskoj kul'tury sovetskogo obščestva*, cit., p. 39.

Kristina Polakova

Ti sono già venute le parole?
Silenzi, corpi e contaminazioni
nell'Infanzia di Ljuvers di Boris Pasternak

ABSTRACT:

This article is based on the idea that poetry is, as Pasternak notes, the 'language of organic fact' and retraces the path of such a poetic word in his short novel *Detstvo Ljuvers* (The Childhood of Ljuvers). An attempt will be made to view Zhenia Ljuvers not as a 'principle of femininity', but rather as one side of an essential comparison with an embodied alterity. I will use a semiotic framework to highlight Zhenia's relationship with different zones of alterity, particularly the body. This will provide an insight into an arc of perceptive, expressive and moral developments that begins in the magical realm of childhood and concludes at a need to blend with an infinitely interconnected reality if it is to regenerate.

Quando nel 1925 viene pubblicata la raccolta *Rasskazy* (Racconti), Pasternak è già noto ai lettori e alla critica come poeta sperimentale non afferente a nessun gruppo della sua epoca. I racconti suscitano reazioni contrastanti e decise¹: lodata come uno dei migliori esempi di una nuova prosa o depennata come fatto letterario del passato, di scarso interesse per il lettore sovietico, la raccolta viene recepita nel quadro di quel fenomeno complesso e sfuggente che si è soliti indicare con il nome di *proza poëta*. Se è vero che quella di Pasternak è una prosa sperimentale, densa di procedimenti espressivi in parte comuni alla sua opera poetica, la relazione tra prosa e poesia occupa un posto preciso nella riflessione dell'autore, che negli anni si servirà di entrambe, combinandole in vario modo nel prosimetro *Spektorskij* (1931) o nel *Doktor Živago* (Il dottor Živago, 1957). Nel discorso tenuto al primo Congresso degli scrittori sovietici (1934), Pasternak sostiene che la poesia trova origine nella prosa della realtà quotidiana:

«La poesia è prosa, non nel senso di un insieme delle opere

¹ Le recensioni dei critici contemporanei sono raccolte in L. FLEJŠMAN, *Boris Pasternak v dvadcatye gody*, Akademičeskij proekt, Sankt-Peterburg 2003.

poetiche di chicchessia, ma la prosa stessa, la sua voce, la prosa in azione, e non nella sua esposizione narrativa. La poesia è la lingua del fatto organico, ossia di un fatto con conseguenze reali. E chiaramente, come tutto al mondo, può essere buona o cattiva, a seconda di cosa si decide di farne, di mantenerla nella sua integralità o di ingegnarsi per corromperla. Ma al di là di questo, è proprio qui, compagni, nella pura prosa con la sua tensione originaria, che si trova la poesia» (V, 228)².

L'idea era stata esplorata da Pasternak nel racconto *Detstvo Ljuvers* (L'infanzia di Ljuvers), scritto nel 1918, uscito per la prima volta nell'almanacco *Naši dni* (Giorni nostri, 1922) e poi raccolto in *Rasskazy* (Racconti, 1925). Il racconto ci introduce al maturare di una disposizione etico-poetica nell'io della protagonista, Ženja Ljuvers, o piuttosto all'emergere di tale disposizione insieme a quella dell'io stesso, impegnato a distinguere tra ciò che gli appartiene e ciò che gli è estraneo: entrambe le categorie, in ogni caso, si rivelano cardinali nella dialettica dello sviluppo. Ancor prima delle implicazioni filosofiche, però, *Detstvo Ljuvers* è la storia di una bambina che ha appena varcato la soglia dell'adolescenza e assiste con meraviglia ai cambiamenti in corso nei suoi dintorni e dentro di sé. Il progressivo affacciarsi a zone di alterità di varia natura la pongono di fronte alla necessità di ridefinire la propria presenza nel mondo. Una presenza autentica non si dà infatti senza un continuo confronto con la realtà circostante, nello spettro più o meno animato delle sue manifestazioni: non solo l'io di Ženja si plasma nella dinamica di un tale confronto, ma il mondo stesso vi prende forma e voce. Nella breve quanto illuminante prefazione alla traduzione italiana di questi racconti, Vittorio Strada ci ricorda che, qualunque forma prenda l'arte di Pasternak, in essa «il poeta trae il mondo dall'afasia e, col suo dire, ne prosegue la creazione»³.

² Ove non diversamente indicato le traduzioni dal russo e dall'inglese sono mie, KP: «Поэзия есть проза, проза не в смысле совокупности чьих бы то ни было поэтических произведений, но сама проза, голос прозы, проза в действии, а не в беллетристическом пересказе. Поэзия есть язык органического факта, то есть факта с живыми последствиями. И, конечно, как все на свете, она может быть хороша или дурна, в зависимости от того, сохраним ли мы ее в неискаженности или же умудрившись испортить. Но как бы то ни было, именно это, товарищи, то есть чистая проза в ее первородной напряженности, и есть поэзия». Qui e di seguito le citazioni sono riportate con numero di tomo e pagina da B. PASTERNAK, *Polnoe sobranie sočinienij s priloženijami v odnadcati tomach*, Slovo, Moskva 2004.

³ V. STRADA, *Prefazione*, in PASTERNAK, *L'infanzia di Ženja Ljuvers e altri racconti*, Mondadori, Milano 1988.

L'attenzione degli studiosi si è spesso soffermata sull'età e sul genere della protagonista. A nostro avviso, tuttavia, la volontà dominante non è quella di distanziarsi dalla tradizione della letteratura sull'infanzia – in particolare da Tolstoj – attraverso la rottura di una convenzionale «identità diacronica tra narratore e protagonista bambino»⁴, secondo la quale il testo sottintende una continuità tra personaggio e autore (a partire dal genere). Non si tratta neanche di una «particolare attenzione alla questione della Donna, del posto che occupa nella sua metafisica»⁵ che porterebbe Pasternak a paragonarli, ma in definitiva ad assegnare loro ruoli differenti. Non è la donna in sé, la sua maturazione sessuale, a interessare l'autore, ma la ragazza come il completamente altro da sé, quale polo di alterità in cui al massimo grado può dispiegarsi l'io del poeta, e come il carattere primario e inestinguibile della creazione poetica in quanto tale⁶. Che Pasternak non consideri Ženja anzitutto nel suo destino di donna – che per Fiona Björling⁷ si contrapporrebbe, nelle sue facoltà generative, a quello del poeta – lo si può vedere chiaramente da uno dei rari passaggi in cui emerge una voce esterna, più tradizionalmente 'autoriale': a differenza di Liza, che apprende «*tutto*» senza esserne turbata, Ženja fa parte di quelle «nature cui arride il Creatore», che «insorgono, s'indignano e inselvaticiscono. Non è dato loro passare attraverso questa prova senza uno stato patologico» (III, 80; 325)⁸. La forma neutra del nome (Ženja è la forma contratta usata sia per Evgenij che per Evgenija) e del cognome straniero non sta a indicare il punto di partenza del percorso creativo che vede la protagonista tra-

⁴ F. BJÖRLING, *Child Perspective: Tradition and Experiment. An Analysis of The Childhood of Ljuvers by Boris Pasternak*, in *The Russian Twentieth Century Short Story: A Critical Companion*, ed. by L. Parts, Academic Studies Press, Brighton (MA) 2010, p. 125.

⁵ *Ivi*, p. 134.

⁶ Andrebbe detto che l'autodeterminazione a partire dall'altro non è prerogativa esclusiva del poeta, ma di ogni uomo, al quale la poeticità appartiene per natura: «Cos'è l'uomo? – chiede Pasternak, e risponde: il vero uomo, cioè l'individualità della nuova era cristiana, è l'uomo che vive sempre negli altri uomini. L'anima dell'uomo non è altro che l'uomo negli altri uomini», F. STEPUN, *Il poeta dell'eterna fanciullezza*, trad. di R. Belletti, in «Lettera internazionale», n. 16, 1988, p. 61.

⁷ BJÖRLING, *Child Perspective: Tradition and Experiment*, cit., p. 135.

⁸ «Те природы, которые облюбованы творцом, встают, возмущаются и дичают. Без патологии им через это испытание не пройти». Qui e di seguito, dopo l'indicazione del testo originale, si riporta anche il numero di pagina del testo in traduzione, tratto da: PASTERNAK, *L'infanzia di Luvers*, in *Sogni. La grande prosa russa del primo Novecento*, a cura di M. Caramitti, Atmosphere, Roma 2022.

sformarsi «da un essere umano di sesso indiscriminato (Ljuvers) in una donna»⁹, ma, come già accennato, alludono alla natura anfibia, sempre dislocata, del soggetto poetico¹⁰.

La coscienza di Ženja esiste certamente in modo inscindibile dal suo corpo¹¹, che la lega in un rapporto di coappartenenza con il mondo: l'io ha esperienza di sé come corpo nel mondo, e ha esperienza del mondo in quanto è un corpo¹². L'artista si spinge anche oltre e, in base al principio del «*stradatel'nyj zalog*» (forma passiva), lascia che il mondo si esperisca attraverso di lui, riversandosi in canto¹³. La scelta della protagonista appare dunque dettata dalla maggiore evidenza dei mutamenti cui va incontro una ragazza e il suo corpo – il corpo che la ragazza è – rispetto a un suo coetaneo e, di conseguenza, alla maggiore carica simbolica ed efficacia espressiva di immagini e momenti di

⁹ E più avanti: «Zhenia is destined to become not poet but woman», BJÖRLING, *Child Perspective: Tradition and Experiment*, cit., p. 135.

¹⁰ A differenza di Björling, che riconosce l'ambivalenza onomastica della protagonista, Faryno non vi accenna nel suo saggio sull'«archeopoetica» di *Detstvo Ljuvers*, pur soffermandosi in una lunga nota sulla simbologia del nome e del cognome di Ženja, cfr. E. FARYNO, *Belaja medvedica, ol'cha, motovilicha i chromoj iz gospod: archeopoëtika Detstva Ljuvers Borisa Pasternaka*, Stockholms universitet, Stockholm 1993, pp. 60-61. Anche Junggren sottolinea il motivo dell'androginia nel racconto (A. JUNGREN, *Ural v Detstve Ljuvers B. Pasternaka*, in «Russian Literature», IV, n. 29, 1991, pp. 491 e 498), cui si riallaccia il motivo dei cinesi, il bambino tataro Kol'ka e persino la citazione della celebre leonessa con la criniera di Lermontov (III, 53). È in ogni caso interessante notare il fenomeno linguistico diffuso per cui alla parola 'ragazza' in molte lingue viene assegnato il genere neutro: tra le lingue slave in polacco (*dziewczę*), ceco (*děvče*), slovacco (*dievča*), sloveno (*dekle*) e bulgaro (*momice*), ma anche in tedesco (*Mädchen*) e in greco (*κορίτσι, koritsi*).

¹¹ Di quel corpo in quanto organo vivo che in tedesco si indica con il termine *Leib*, in opposizione a *Körper*, il corpo anatomico / cadavere. In filosofia il concetto è introdotto da Scheler e Husserl (ad esempio nel terzo capitolo di *Ideen II*, in traduzione cfr.: E. HUSSERL, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, trad. di E. Filippini, Mondadori, Milano 2008, p. 491 e ss.) e rappresenta uno dei principali nodi di riflessione della fenomenologia.

¹² L'altra distinzione che distingue il *Körper* dal *Leib* è che il primo indica il corpo che si ha, mentre il secondo il corpo che si è.

¹³ Cfr. Strada: «L'impeto naturale e umano diventa turbine nel linguaggio, ininterrotto intersecarsi e accavallarsi di piani, affannoso e fulmineo incalzarsi di traslati che il poeta non reputa di inventare, ma che dichiara di trovare nelle cose, quasi il mondo già fosse poesia, soltanto inespresa e bisognevole d'ausilio», STRADA, *Prefazione*, cit., p. IX. Lichačev individua nel concetto di «forma passiva» la «chiave per comprendere la sua pratica sia in quanto poeta che prosatore», D. LICHACHEV, *Zvezdnyj dožd'*, in PASTERNAK, *Vozdušnye puti. Proza raznykh let*, Sovetskij pisatel', Moskva 1983, p. 7.

rottura irreversibili.

Ci pare che un altro intento dell'autore risieda nel rendere manifesto, attraverso l'immagine incarnata della bambina-ragazza, quell'impetuoso principio vitale che aveva infuso la raccolta poetica *Sestra – moja žizn*¹⁴ (Mia sorella, la vita, 1917), composta solo un anno prima, e pubblicata nello stesso anno di *Detstvo Ljuvers*. Nell'istanza narrativa della protagonista confluisce così tutto un nucleo di agenti poetici precedenti: la *devočka-vetka* (ragazza-fronda, o ragazza-ramoscello), la pioggia, la poesia, la vita, l'amore¹⁵. L'accumulo tropico, il procedere frammentato, per attimi casuali improvvisamente illuminati da una coscienza 'lampante'¹⁶, la saturazione di immagini-stimolo rivolte alla percezione sensoriale del lettore e infine la fruizione rallentata del testo spostano l'attenzione dall'oggetto dell'intreccio al movimento stesso della coscienza che li soffonde¹⁷. La motilità e la permeabilità della cornice interpretativa in cui si muovono gli adolescenti ancor più che i bambini – poiché nell'adolescente pulsa già l'istinto all'autoanalisi, cioè al vaglio delle proprie esperienze emozionali, percettive e cognitive in divenire – diventano così la cifra stilistica del racconto di Pasternak.

Il corpo, oltre a incarnare il principio delle metamorfosi all'interno di un universo in divenire, rappresenta un'importante zona di alterità nel sistema semiotico della cultura, che, secondo Lotman, dalle sue origini si struttura in opposizione ai «bisogni fisiologici», sostituendo il principio normativo della vergogna a quello della paura, operante nel regno animale:

¹⁴ La presenza di Lermontov, citato varie volte nel racconto e dedicatario della raccolta poetica rappresenta un ulteriore punto di continuità tra la raccolta poetica e il racconto.

¹⁵ Cfr. K. SEKE, «Nazyvanie» i «naimenovanie» v «Detstve Ljuvers» B. Pasternaka, in «Dissertationes Slavicae», n. 29, 1988, p. 30.

¹⁶ Nella sua recensione ai *Rasskazy*, Adamovič considera il procedere narrativo di Pasternak frammentario ma fissante, in sintonia con la struttura compositiva dei racconti (e conforme, tra l'altro, alla poetica espressa nel componimento *Groza, momental'naja navek*): «Il corso della narrazione si squarcia a ogni momento. Pezzi interi di vita, interi avvenimenti devono essere rincorsi e afferrati con l'immaginazione. Così, talune notti in treno, si infiammano e spariscono, improvvisamente illuminati da un fulmine, campi, case, alberi» (FLEJŠMAN, *Boris Pasternak v dvadcatye gody*, cit., p. 256).

¹⁷ Questo esperire-percepire ha tuttavia sempre un oggetto, ovvero non si dà come appercezione trascendentale nel senso kantiano, ma si apre già alla dimensione dell'intenzionalità dell'io, da cui si diparte la fenomenologia di Husserl (dal 1909 al 1912 Pasternak segue a Mosca i seminari di filosofia di Špet, primo rappresentante della fenomenologia in Russia). Ogni percezione è percezione di qualcosa, la qualità trascendentale viene a cadere, dal momento che l'io non è più *in sé e per sé*, ma piuttosto *nell'altro per sé e in sé per l'altro*.

«Nel primo stadio del funzionamento di una collettività umana fu necessario un meccanismo distinto da quelli esistenti nel mondo animale. Poiché il meccanismo della paura è ben noto nel mondo animale, mentre quello della vergogna risulta specificamente umano, proprio quest'ultimo fu alla base della regolamentazione dei primi divieti umani (già culturali). Si trattò di norme per la realizzazione di esigenze fisiologiche: senza dubbio, lo strato più antico nel sistema dei divieti culturali. La trasformazione della fisiologia in cultura è regolata dalla vergogna»¹⁸.

Nelle sue riflessioni sullo stadio originario della società agricola, Bachtin ipotizza invece una coincidenza del cronotopo dell'attività umana con quello della natura (tempo unitario). Soltanto più tardi, con la stratificazione delle classi e la differenziazione delle sfere ideologiche, si ha un distacco dalla dimensione collettiva del lavoro, che aveva assicurato l'unità di tutte le sfere dell'attività umana tra di esse e con la natura. Il corpo individualizzato, insieme al mangiare, al bere, all'attività sessuale e alla morte, viene relegato alla sfera privata, della *vita quotidiana*, e dunque bassa¹⁹. Ci sembra che la cultura descritta da Pasternak si ponga in continuità con l'ideologia medievale di cui parla Bachtin, che «non illuminava e non interpretava la vita corporea, ma la negava», privandola «di parole e di senso» e portando a una profonda frattura tra la parola e il corpo²⁰. La sfera del corpo si trova relegata ai margini del discorso sociale, nel non-detto e, in conseguenza di tale rimozione, nell'indicibile. Allo stesso tempo, è dalle zone poco frequentate dall'immaginario e dal linguaggio che l'arte trae la sua spinta vitale: come nota Loks, l'unico intreccio di questo racconto «consiste in un discorso tonante, a gran voce, su ciò di cui non siamo in grado di parlare, di cui parliamo soltanto sussurrando»²¹.

Il silenzio che circonda i processi fisiologici (legati al sesso in primis, ma anche alla morte, alla malattia, al cibo, ecc.) rappresenta più largamente la zona di distanza, divieto e incomunicabilità di fronte a qualsiasi tipo di alterità, ma, ancora una volta, nel silenzio può formarsi lo spazio necessario per il confronto con l'«altrui», essenziale alla for-

¹⁸ JU. LOTMAN, *Semiotica dei concetti di "vergogna" e "paura"*, trad. di M. Faccani, in JU. LOTMAN, B. USPESKIJ, *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milano 1975, p. 273.

¹⁹ M. BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in ID., *Estetica e romanzo*, trad. di C.S. Janovič, Einaudi, Torino 1979.

²⁰ *Ivi*, p. 317.

²¹ FLEJŠMAN, *Boris Pasternak v dvadcatye gody*, cit., p. 247.

mulazione e riformulazione del 'proprio'²².

Anche Ženja, appartenente a una famiglia e a un ambiente rappresentativi della cultura ufficiale, sente che il suo corpo, al pari di quello degli altri ritualmente circondato dal silenzio, è quanto di più estraneo e di più 'suo' ci sia. La casa d'infanzia si connota fin dall'incipit come uno spazio isolato, dove tutti i rumori sono attutiti: «Ljuvers era nata e cresciuta a Perm'. Come una volta le sue barchette e bambole, così più tardi i suoi ricordi affondavano nel folto delle pellicce d'orso delle quali erano ricoperti i pavimenti della loro casa» (III, 35; 267)²³. La pelliccia di orsa bianca in camera di Ženja, ultimo residuo dell'elemento animale, neutralizzato in una forma accettabile, segna anche l'evento delle prime mestruazioni della ragazza, le cui tracce vengono immediatamente rimosse dalla governante francese, alfiere del principio normativo e tabuizzante della vergogna. Seguendo l'esempio della governante francese nel «prendere le forbici e tagliare il punto insanguinato della pelle d'orso» (III, 38; 271)²⁴, durante il «secondo giorno più lungo» (III, 38; 272) Ženja pensa «di andare a prendere le forbici per tagliare quei punti della camicia e del lenzuolo» (III, 39; 273)²⁵. All'ultimo momento, però, cambia idea e decide di mascherare le macchie di sangue con la cipria, presa di nascosto dalla camera della governante. Quest'ultima, trovando Ženja con la cipria in mano, non coglie la vera intenzione della ragazza e prende a redarguirla per civetteria. Al sopraggiungere della madre Ženja è costretta a scegliere tra l'umiliazione delle accuse della governante e quella di dover confessare qualcosa per cui non trova neanche le parole. Il momento di questa

²² Cfr. LOTMAN, *Vnutri mysliščich mirov. Čelovek – tekst – semiosfera – istorija*, Jazyki russkoj kul'tury, Moskva 1996. Lotman sottolinea tuttavia l'interpenetrazione dei due principi in arte, e il particolare ruolo del poeta nella mediazione tra di essi. Ancora più interessante l'esemplificazione attraverso il *Demone* di Lermontov, significativo nel racconto preso in esame: «Nel mondo artistico l'"altrui" è sempre "proprio", ma allo stesso tempo, il "proprio" è sempre "altrui". Per questo il poeta può, crea un'opera permeata di emozioni personali, viverla come la catarsi di un sentimento, la liberazione da una tragedia. Così Lermontov diceva del suo *Demon* [Demone], che "di lui si era liberato con i versi"», LOTMAN, *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, trad. di C. Valentino, Feltrinelli, Milano 1993, p. 149.

²³ «Люверс родилась и выросла в Перми. Как когда-то ее кораблики и куклы, так впоследствии ее воспоминания тонули в мохнатых медвежьих шкурах, которых много – было в доме».

²⁴ «Взяла ножницы и выстригла то место в медвежьей шкуре, которое было закровавлено».

²⁵ «Второй долгий день»; «достать ножницы и выстричь эти места в рубашке и на простыне».

scelta è vissuto con estrema intensità, con tutto il corpo, percepito come qualcosa di estraneo e di colpevole, eppure necessariamente legato al sé, al quale questa colpa si estende:

«Avvertiva con un'imperatività ottundente, fin nei polpacci, nelle tempie, che bisognava, non è chiaro perché e a qual fine, ma bisognava assolutamente, a ogni costo e in qualsiasi modo, nascondere quella cosa. Le articolazioni, gemendo, si effondevano in un'unica fluttuante istanza ipnotica. Lancinante e spossante, quell'istanza era affare dell'organismo, che nascondeva il senso di tutto alla ragazzina e, con comportamento criminale, la costringeva a cogliere in quel sanguinamento un ributtante, abominevole male» (III, 39; 273)²⁶.

L'organismo è «criminale», trasgredisce le regole codificate dalla società, nella quale continua a funzionare come residuo di animalità, promemoria irritante della mortalità dell'uomo e delle sue pulsioni sessuali:

«Si era decisa. Incurante del freddo e dei blocchi di ghiaccio, si è buttata. Impigliandosi nelle parole, in modo inverosimile e atroce ha raccontato alla madre di *quello*. La madre l'ha lasciata continuare solo perché era stupefatta di quanto animo la bambina avesse infuso in quella rivelazione. In quanto a capire, aveva capito tutto sin dalla prima parola. No, anzi, già dal sospiro cavernoso con cui Ženja si era accinta a parlare» (III, 40; 274-75, corsivo d'autore)²⁷.

Il «sospiro cavernoso» suggerisce la presa di parola del corpo stesso, che tenta di formulare la propria verità nonostante le limitazioni di espressione che gli vengono imposte. La confessione di Ženja non la porta a ricevere chiarimenti sull'accaduto dall'esterno; l'intervento della madre si limita a un sapere pratico, volto a contenere e riportare nel

²⁶ «Надо было — это чувствовалось до отупенья действительно, чувствовалось в икрах и в висках — надо было неведомо отчего и зачем скрыть это, как угодно и во что бы то ни стало. Суставы, ноя, плыли слитным гипнотическим внушением. Томящее и измощдающее, внушение это было делом организма, который таил смысл всего от девочки и, ведя себя преступником, заставлял ее полагать в этом кровотечении какое-то тошнотворное, гнусное зло».

²⁷ «Она решилась. Несмотря ни на холод, ни на урывки. И — бросилась. Она, путаясь в словах, непохоже и страшно рассказала матери про это. Мать дала договорить ей до конца только потому, что ее поразило, сколько души вложил ребенок в это сообщение. Понять — поняла-то она все по первому слову. Нет, нет: по тому, как глубоко плотнула девочка, приступая к рассказу».

codice comune della società l'esperienza trasgressiva del corpo. Il senso resta nel mistero: «La mattina dopo la madre le ha detto cosa occorreva fare in quei casi e che non era niente, non c'era di che aver paura e si sarebbe ripetuto molte volte. Non ha nominato né spiegato nulla, aggiungendo però che da quel momento avrebbe seguito lei la preparazione della figlia, perché non sarebbe più ripartita» (III, 41; 276)²⁸.

La maturazione di Ženja, nel rispetto del percorso tipico dell'eroe fiabesco descritto qualche anno dopo da Propp²⁹, segna la partenza dalla casa dell'infanzia e il trasferimento della famiglia Ljuvers a Ekaterinburg. La funzione simbolica del treno e del superamento del confine tra Europa e Asia, segnato da una trascurabile quanto significativa stele funeraria, è stata ampiamente affrontata da vari studiosi, che hanno messo in evidenza ora la marcata separazione, e quindi discontinuità, tra i due spazi narrativi e ora invece la natura formale del confine e la continuità tra Perm' e Ekaterinburg. In modo chiaro e sintetico, Faryno definisce l'Asia «zona semiotica altra», funzionale dal punto di vista narratologico alla formazione di Ženja, possibile soltanto in uno spazio semiotico diverso da quello della sua infanzia³⁰. La crescita appare quindi come un processo di 'isosemiotizzazione' tra soggetto e spazio, tra la dimensione interiore ed esteriore, osmoticamente correlate.

Ai fini del nostro discorso è utile notare che Ekaterinburg rappresenterà per Ženja un mosaico di spazi 'altri' con cui confrontarsi, a partire dalla minoranza allogena dei cinesi, nei quali la ragazza si imbatte per caso durante un'uscita in calesse con il cocchiere tataro Davletša: «Il sole sferzava lateralmente, da dietro i cespugli, e fasciava come neonati un gruppetto di strane figure con giubbini da donna»

²⁸ «На другое утро мать сказала ей, что нужно будет делать в таких случаях и что это ничего, не надо бояться, что это будет не раз еще. Она ничего не назвала и ничего ей не объяснила, но прибавила, что теперь она сама займется предметами с дочерью, потому что больше уезжать не будет».

²⁹ V. PROPP, *Morfologija skazki*, Academia, Leningrad 1928. Anche Abašev nota l'attivarsi dei modelli narratologici propri della fiaba nel racconto di Pasternak, cfr. V. ABAŠEV, «*Ljuvers rodilas' i vyrosla v Permi...*». *Mesto i tekst v povesti Borisa Pasternaka*, in, *Geopanorama ruskoj kul'tury: provincija i ee lokal'nye teksty*, otv. red. L. Zajonc, Jazyki slavjanskoj kul'tury, Moskva 2004, p. 573.

³⁰ «Перемещая героиню из одного пространства в другое, Пастернак строит для Жени специальные фабульные условия, благодаря которым она может как раз и понять, что она уже где-то в другой семиотике. Фабульно это изменение возраста» (FARYNO, *Mifopoëtičnost' pasternakovskich lokusov: otkuda i kak tuda popadajut i kak i kuda ottuda vybirajutsja*, in «Ljubov' prostranstva...»: *Poëtika mesta v tvorčestve Borisa Pasternaka*, pod red. V.V. Abaševa, Jazyki slavjanskoj kul'tury, Moskva 2008, p. 106).

(III, 57; 296)³¹. Dal primo momento troviamo diversi tratti di alterità: la generale ‘stranezza’ (*strannost*), un’ambiguità diffusa presente nell’immagine dei neonati fasciati³² e dell’abbigliamento femminile. In un passaggio successivo i cinesi sono invece descritti dal punto di vista opposto, non più uomini vestiti da donna, ma donne in abiti maschili:

«I cinesi attraversavano la strada tenendo in mano enormi filoni di pane di segale. Erano vestiti d’azzurro e assomigliavano a donne con i pantaloni. Avevano il capo scoperto, che terminava in un nodino sopra una tempia e sembrava tutto fatto di un fazzoletto arrotolato. Alcuni si fermavano un attimo, e di quelli si poteva distinguere anche il viso. Avevano facce pallide, terree, sardoniche. Erano scuri e sporchi come rame ossidato dall’urina» (III, 57-58; 296)³³.

Ci soffermeremo più avanti sulla qualità ‘metallica’ di questi volti; si noti per ora l’associazione tra l’elemento altro, per lingua, aspetto e costumi, e l’elemento del cibo, della terra, di una quotidianità fortemente connotata per fisicità e materialità. In questo mondo, i cui spazi si intersecano con quelli dei Ljuvers, il corpo è vissuto con leggerezza,

³¹ «Солнце било сбоку из-за кустов и пеленало толпу странных фигурок в женских кофтах». Subito dopo leggiamo: «Il sole li sommergeva in un diluvio di luce bianca, che sembrava sgorgasse da un secchio rovesciato da uno stivale, come calce liquida, dilagando in un’ondata sul terreno» («Солнце окатывало их белым хлещущим светом, который, казалось, хлынул из сапогом опрокинутого ведра, как жидкая известка, и валом бежал по земле», III, 57; 296), immagine chiave che tornerà intratestualmente nel racconto *Vozdušnye puti*: «Sul terrazzino d’ingresso sciacquato dalla luna biancheggiava un secchiello di vernice, con accanto un pennello da imbianchino, poggiato al muro con le setole all’insù», PASTERNAK, *Binari in aria*, trad. di M. Caramitti, in *Fuoco. La grande prosa russa del primo Novecento*, a cura di M. Caramitti, Atmosphere, Roma 2020, p. 239 («У обмытого луною крыльца белелось ведро с краской и стояла малярная кисть, волосом вверх прислоненная к стене», III, 88). Il dialogo interno tra i testi di Pasternak è potenzialmente infinito, ricordiamo soltanto che *Vozdušnye puti* si apre con un neonato rapito da un uomo con la barba nera, un caffettano verde e orecchini d’argento.

³² In apertura alla seconda parte del racconto troviamo un altro esempio di appartenenza di genere ambivalente nell’infagottato Kol’ka (come poi lo chiamerà la madre) scambiato da Ženja per una bambina tataara.

³³ «Китайцы перебегали через дорогу, держа в руках громадные ржавые ковриги. Они были в синем и походили на баб в штанах. Непокрытые головы кончались у них узелком на темени и казались скрученными из носовых платков. Некоторые задерживались. Этим можно было разглядеть. Лица у них были бледные, землистые, склябящиеся. Они были смуглы и грязны, как медь, окисленная нуждой».

in modo ludico e performativo, aperto alla metamorfosi³⁴. L'altro è interpretato sulla base del differente rapporto con il corpo, che ricopre un diverso significato socioculturale, meno tabuizzato. Quando sulla scena compare un gruppo di donne cinesi gli uomini ne accolgono la presenza muovendogli incontro:

«Evidentemente anche loro erano andate a comprare il pane. Quelli che erano lungo la strada hanno iniziato ad avvicinarsi, sghignazzando, dimenandosi tutti come se avessero le mani legate con una corda dietro la schiena. La flessuosità dei loro movimenti era sottolineata soprattutto dal fatto che dai colletti alle caviglie erano vestiti tutti allo stesso modo, come acrobati del circo. Non c'era in questo niente di minaccioso; le donne non sono corse via, ma si sono fermate anche loro, ridendo» (III, 58; 294)³⁵.

Dalla dimensione astratta e generica che aveva risvegliato un senso di timore in Ženja al momento del viaggio in treno, la presenza allo-gena si contestualizza in una scena teatrale e misteriosa, priva di tinte minacciose³⁶. Le figure si sono rivelate con i loro volti e corpi in movimento, venendo ad assumere una dimensione concreta e individualizzata. Le forme che i cinesi avevano assunto nella fantasia incantata di Ženja coincidevano quindi con gli assunti della cultura in cui era nata e cresciuta, la quale prescrive una netta separazione tra gli spazi del 'propri' e 'altrui'. In quest'ottica il confine dell'Asia si presenta come «una barriera strabiliante, della stessa natura delle sbarre di ferro che frappongono tra il pubblico e la gabbia dei puma una fascia di pericolo,

³⁴ Gorelik si sofferma sull'aspetto 'inumano' nell'immagine dei cinesi, che, nel sistema culturale dominante hanno una valenza assiologica negativa. Una volta resi inumani, i cinesi possono essere sfruttati come manodopera paraschiavile, in un contesto di «profondo degradamento sociale, che riduce le persone in condizione inumane, e si lega al versante basso, sporco e terrificante della vita» (L. GORELIK, *Rannjaja proza Pasternaka. Mif o tvoreonii*, Smolenskij Gos. Pedagogičeskij Univ., Smolensk 2000, p. 125).

³⁵ «Верно, и они шли за хлебом. Те, что были на дороге, стали гоготать и подбираться к ним, извиваясь так, как если бы у них руки были скручены веревкой за спину. Изгибистость их движений подчеркивалась тем в особенности, что по всему телу с ворота по самые щиколки они были одеты во что-то одно, как акробаты. В этом не было ничего страшного; женщины не побежали прочь, а стали и сами, смеясь».

³⁶ Ricordiamo la compresenza dell'elemento meraviglioso e terribile nel concetto di stupore (linguisticamente esplicito nell'inglese *awesome*), di fondamentale importanza epistemologica, legato all'infanzia e in cui alcuni filosofi, dai presocratici ad Aristotele, hanno individuato la spinta originaria al pensiero filosofico.

minacciosa, nera come la notte e maleodorante» (III, 47; 283)³⁷, dove l'altro è semantizzato per mezzo dei tratti di animalità (puma), della minaccia (all'identità e alla cultura), del corpo e dei sensi (maleodorante), nello specifico del gusto e dell'olfatto, culturalmente collocati in fondo alla gerarchia dei sensi, proprio perché più strettamente legati alla sfera del corpo.

Il legame con la terra e la sua qualità materica è proprio anche di un personaggio di posizione subordinata come Aksin'ja, che «aveva qualcosa di terragno, come negli orti, qualcosa che ricordava una patata rigonfia o il rigoglio delirante delle foglie della zucca» (III, 56; 294)³⁸. Possiamo intravedere qui sia una scala di alterità rispetto al punto di riferimento dei Ljuvers, un progressivo allontanarsi dal centro verso la periferia (dai più stranieri e subalterni cinesi, attraverso i domestici tatarsi e russi, agli amici dei figli di condizione sociale inferiore e ai collaboratori stranieri del padre, tutti a loro modo rappresentanti di un mondo altro e più aperto), sia l'emergere del motivo di un'interconnessione delle manifestazioni minerali, vegetali e animali del cosmo, che occupa un posto fondamentale nella poetica di Pasternak.

L'ambiente di Ženja non prevede spazi di contatto interculturale prolungato. Il suo mondo, nella doppia dimensione dei contenuti cui si affaccia e degli spazi in cui questi si manifestano, e la sua libertà di movimento al suo interno sono sottoposti al controllo materno. La stessa posta, medium di informazione dal e del mondo esterno, è di «pertinenza incontrastata della madre» (III, 36; 270)³⁹. Anche nel caso dell'uscita in calesse la signora Ljuvers si raccomanda con il cocchiere di non allontanarsi troppo, «fino al passaggio a livello e indietro» (III, 56; 295): ritorna qui il motivo del passaggio, contemporaneamente segno e simbolo di un divieto⁴⁰. Davletša interrompe lo spettacolo dell'interazione tra uomini e donne cinesi e riporta Ženja a casa. Allo stesso modo le sono preclusi il ginnasio e la frequentazione della casa

³⁷ «Фантазмагорического какого-то рубежа, вроде тех, что ли, железных брусев, которые полагают между публикой и клеткой с пумами полоску грозной, черной, как ночь, и вонючей».

³⁸ «В Аксинье было что-то земляное, как на огородах, нечто напоминавшее вздутые картофелины или празелень бешеной тыквы».

³⁹ «Письмо относилось по назначению – маме».

⁴⁰ «До шлагбаума и назад». Lotman e Uspenskij definiscono la cultura come un sistema di divieti e prescrizioni, cfr. LOTMAN, USPENSKIJ, *O semiotičeskom mehanizme kul'tury*, in *Trudy po znakovym sistemam V*, pod red. Ju.M. Lotmana, Tartuskij Gos. Univ., Tartu 1971, p. 147.

di Liza, l'unica compagna con cui riesce a fare amicizia il giorno degli esami di ammissione. Si tratta tuttavia di un'interazione limitata e unilaterale, infatti «a Liza si consentiva di venire a casa loro, mentre a Ženja per il momento era vietato andare dai Defendov» (III, 59; 297)⁴¹. All'elemento estraneo è permesso, a intermittenza, di entrare in casa Ljuvers. Solo quando, con il parto prematuro della madre, si rende necessario allontanare i figli da casa, Ženja avrà modo di entrare nell'ambiente domestico di Liza. Persino il quartiere in cui vive l'amica è diverso, affollato, sporco, rumoroso e pieno di corpi: «La vita di quel quartiere periferico assomigliava poco a quella della zona dove abitavano i Luvers. [...] Il chiosco della frittellaia riluceva d'unto e calore. Quel bagliore burroso andava a finire nelle bocche risciacquate d'acquavite. Il lardo accalorava la gola. E fuoriusciva, svicolando, assieme al respiro sovraccitato dei petti» (III, 81; 326)⁴².

Se a casa di Ženja «si beveva e si mangiava in sale assolutamente deserte, sontuosamente desolate» e «servito in tavola, la domestica restava in sala da pranzo, e tornava in cucina solo per prendere il piatto successivo. Ogni cosa era perfetta, a puntino, ma pervasa di fitte laceranti» (III, 35; 269)⁴³, a casa di Liza i pasti danno occasione a momenti collettivi e genuini⁴⁴. Così la sera dell'arrivo di Ženja «la signora Defendova ha messo sul tavolo un piatto di fegato. Fumante, con molta cipolla» (III, 77; 322)⁴⁵. Tra Liza e Ženja sussiste in ogni caso uno scarto comunicativo, manca loro un linguaggio comune, e in ragione di questo scarto le stesse domande assumono una valenza diversa per ciascuna delle due. Liza non sa come condividere con una ragazza che

⁴¹ «Лизе разрешалось бывать у них, Жене заходить к Дефендовым пока что было запрещено».

⁴² «Жизнь слободы мало чем походила на жизнь тех мест, где проживали Люверсы. [...] Ларек пирожницы лоснился от сала и тепла. Этот лоск и жар попадали в сивухую сполоснутые рты. Сало разгорячало гортани. И потом вырывалось дорогой из часто дышавших грудей».

⁴³ «Пилось и елось в совершенно пустых, торжественно безлюдных комнатах [...]. Горничная, подав кушанье, застаивалась в столовой и в кухню уходила только за следующим блюдом. Было удобно и хорошо, но страшно печально».

⁴⁴ Raramente si mangia dai Ljuvers, la tavola si presenta come spazio per giocare a carte (III, 34), conversare (III, 51), segnare il passaggio tra il dentro e il fuori, ad esempio con la presenza della martora della madre (III, 41), delle pietre preziose portate in dono dal padre (III, 42), o dei resti di un pasto precedente dei genitori, diretti a teatro (III, 71). La serie del mangiare è contigua a quella del corpo e della morte nello studio di Bachtin su Rabelais e nelle sue considerazioni sul tempo *unitario* del cronotopo originario.

⁴⁵ «Дефендова поставила на стол печенку. Блюдо дымилось, заправленное луком».

non frequenta il ginnasio, e soprattutto non ne parla la lingua, il sapere comune, corrente, silenziosamente trasmesso, sul corpo e sul sesso:

«Una volta a Liza a un angolo di strada avevano detto tutta una serie di appassionate porcherie. Lei non si era sentita strozzare in gola per quanto sentito, lo aveva mantenuto sospeso nel cervello mentre camminava e l'aveva portato a casa. Strada facendo non aveva lasciato cadere nulla di quanto detto e tutta quella paccottiglia l'aveva conservata. Aveva percepito tutto. Il suo organismo non si era infiammato, il cuore non tuonava allarme, e l'anima non le aveva suonate al cervello per aver osato apprendere qualcosa di propria iniziativa, non dalle labbra sue, dell'anima, ma aggirandola e senza chiederne il permesso» (III, 80; 325)⁴⁶.

La materia del quotidiano non turba Liza, nativa nel mondo della fattualità del corpo, questo non vuol dire che non abbia il senso del pudore, che continua a regolare la vita esteriore, anzitutto domestica, e quando Ženja le chiede se è capace di «fare i bambini» («Можешь ты рожать?», III, 80; 324) si affretta a farle abbassare la voce. Depositaria di una conoscenza assimilata direttamente dal corpo, senza la mediazione dall'anima, è istintivamente conscia degli spazi in cui è permesso parlare di certe cose e di quelli in cui bisogna invece tacerne. Si tratta di una conoscenza assorbita dall'ambiente, insieme agli odori, ai sapori, alla gestualità e ai modi di dire e fare, in un processo automatico dell'organismo. Ženja, invece, cresciuta in un ambiente sterilizzato dove il sangue e i processi fisiologici entrano soltanto in maniera clandestina, accoglie le verità del corpo come qualcosa di esterno a lei e magico. Gli elementi di novità devono essere metabolizzati per diventare parte integrante dell'anima: a questa spetta l'ultima parola, quella di riconoscersi parte della realtà che ha di fronte oppure di relegarla alla sfera dell'estraneo, con cui non può (ancora) instaurare un dialogo. Liza dunque

«sapeva molto più di Ženja su quelle cose; sapeva *tutto*, come sanno i ragazzi per sentito dire. In questi casi le nature cui arride il Creatore insorgono, s'indignano e inselvaticiscono. Non è

⁴⁶ «Однажды Лизе наговорили разных страстей и гадостей шепотом, в уголку. Она не поперхнулась слышанным, пронесла все в своем мозгу по улице и принесла домой. Дорогой она не обронила ничего из сказанного и весь этот хлам сохранила. Она узнала все. Ее организм не запылал, сердце не забило тревогой, и душа не нанесла побоев мозгу за то, что он осмелился что-то узнать на стороне, мимо ее, не из ее собственных уст, ее, души, не спросясь».

dato loro passare attraverso questa prova senza uno stato patologico. Sarebbe innaturale il contrario, e la follia infantile in questo periodo è solo impronta del più profondo equilibrio e benessere» (III, 80; 325)⁴⁷.

Ma Ženja non si riferisce soltanto alla capacità di mettere al mondo bambini. La natura cui il Creatore ha arriso è in lei, ammalatasi dopo essere stata esposta a nuove impressioni e intuizioni riguardanti la natura dell'identità, la morte, il rapporto con il prossimo. Si allontana sempre più dallo spazio dell'infanzia, nonostante i tentativi soffocanti della madre.

Il confronto con Negarat, uno dei collaboratori del padre di Ženja, si pone come uno dei passaggi fondamentali nella formazione della ragazza, nel cui mondo nebuloso cominciano a farsi strada le dinamiche concrete che presiedono alla vita quotidiana di persone molto diverse da lei, ma improvvisamente rese vicine nella persona del suo interlocutore. Negarat rappresenta il caso di un'identità plurima: belga con cittadinanza francese, è richiamato a svolgere il servizio militare a Digione. Di fronte alla confusione di Ženja si accinge a spiegarle la simultanea appartenenza a diverse sfere identitarie. La sua spiegazione è tanto più preziosa in quanto la signora Ljuvers non ritiene necessario fornire un quadro complesso della situazione a sua figlia. Nel testo le opposte posizioni di Negarat e della madre si rivelano nel gioco dei binomi semiotici aperto/chiuso, esterno/interno, proprio/altrui che si crea intorno all'usanza di isolare le finestre in vista dell'inverno⁴⁸:

«Domani verranno a sigillare le finestre per l'inverno» aveva detto la madre, chiedendogli se non volesse chiuderle.

Lui aveva risposto di no, che era una serata mite e da loro nessuno sigilla le finestre in inverno.

Presto era arrivato anche il padre, che pure aveva profuso amarezza alla notizia. Ma prima di dare il là al rammarico, con un'alzata di sopracciglia aveva chiesto sorpreso:

“A Digione? Ma lei non è belga?”

⁴⁷ «Знала многим больше Жени насчет этого; она знала все, как знают дети, узнавая это с чужих слов. В таких случаях те натуры, которые облюбованы творцом, встают, возмущаются и дичают. Без патологии им через это испытание не пройти. Было бы противоестественно обратное, и детское сумасшествие в эту пору – только печать глубокой исправности».

⁴⁸ Per uno studio sul motivo di porte e finestre in *Detstvo Ljuvers* cfr. I. TRUFANOVA, *Motivy okna i dveri v povesti B. Pasternaka Detstvo Ljuvers*, in «Voprosy teorii i praktiki», IV, n. 15, 2022, pp. XX.

“Belga, ma cittadino francese”.

E Negarat ha preso a raccontare la storia delle trasmigrazioni dei ‘suoi vecchi’ in maniera oltremodo avvincente, quasi non fosse loro figlio, e con il trasporto con cui si racconta degli estranei, di un libro.

“Mi scusi se la interrompo” ha detto la madre. “Ženja, accostala comunque la finestra. Vika, domani verranno a sigillarle. Avanti, continui [...]”» (III, 60; 299-300)⁴⁹.

Il momento è denso di significato per Ženja, che vi intuisce, come una volta nella Motovilicha, qualcosa di misterioso ed essenziale per lei, per la sua autocoscienza, nella possibilità di un’autodefinizione più libera e aderente. Delle origini di Ženja non sembra esservi menzione, né di eventuali parenti al di là del nucleo familiare ristretto. Se Negarat si definisce in direzione di un’apertura interna all’io, che si forma in rapporto a diverse realtà esterne, la madre di Ženja porta con sé una volontà di accentrimento e limitazione degli elementi esogeni. La spiegazione della condizione liminale di Negarat si intreccia, inoltre, con un discorso più ampio sull’obbligo di leva, altra realtà presente a Ženja solo nei contorni astratti conferitele dal discorso ufficiale, e non nelle concrete implicazioni sulla vita degli individui (morte, mutilazione del corpo), infatti, il discorso dominante punta a svuotarlo di significato concreto, sublimandolo e imponendolo come necessario: «Finché non è arrivato il momento in cui Ženja a un tratto ha provato pietà per tutti quelli che in tempi distanti o anche di recente erano stati dei Negarat in diversi luoghi remoti e poi, preso commiato, erano partiti per l’inatteso e spiazzante viaggio che li aveva condotti sin lì, a fare i soldati nell’estranea, per loro, Ekaterinburg» (III, 61; 300)⁵⁰.

Il caso particolare di Negarat ha a ben vedere una valenza più

⁴⁹ « – Завтра придут замазывать окна, – сказала мать и спросила его, не закрыть ли. Он сказал, что не надо, вечер теплый, а у них не замазывают и на зиму. Вскоре подошел и отец. Он тоже рассыпался сожалениями при этой весте. Но перед тем как приняться сетовать, он приподнял брови и удивленно спросил: – В Дижон? Да разве вы не бельгиец? – Бельгиец, но во французском подданстве. И Негарат стал рассказывать историю переселения “своих стариков” так занимательно, будто не был их сыном, и так тепло, будто говорил по книжке о чужих. – Простите, я вас перебую, – сказала мать. – Женюра, ты все-таки притвори окошко. Вика, завтра придут замазывать. Ну, продолжайте».

⁵⁰ «И вдруг наступила та минута, когда ей стало жалко всех тех, что давно когда-то или еще недавно были Негаратами в разных далеких местах и потом, распростиясь, пустились в неожиданный, с неба свалившийся путь сюда, чтобы стать солдатами тут, в чужом им Екатеринбург».

ampia, potenzialmente universale, e illumina l'esperienza sensorialmente eccedente dei battaglioni, precedentemente impostasi a Ženja come qualcosa di irreali, allo stesso tempo lontano e vicino, indipendente da lei. Infatti, non «per suo volere i soldati avevano preso a fare le loro esercitazioni sempre a mezzogiorno, possenti, ansanti e sudati, come le convulsioni rubizze del rubinetto quando c'è un guasto alle tubature, né aveva esposto lei i loro stivali alle insidie di una cupa nuvola violetta, edotta in cannoni e ruote ben più che le loro bianche camicie, bianche tende e candidi ufficiali» (III, 50; 287)⁵¹.

In questo primo momento di contatto i soldati non hanno nessun legame, a parte quello di occupare uno spazio contiguo al suo, con il mondo di Ženja, non la influenzano più che il resto delle impressioni legate alla nuova casa. Questa separazione nasconde in verità una connessione più complessa, che vede Ženja come parte di quel tessuto sociale più ampio in cui tutti gli uomini sono legati tra di loro. L'ambiente dei Ljuvers tende a isolarsi e a ridurre la realtà in un'esperienza agilmente fruibile, dove il soggetto non è responsabile di fronte al suo prossimo né è tenuto a riconoscergli uno spazio. Con i loro continui tentativi di semplificazione i genitori di Ženja rappresentano l'impulso opposto a quello incarnato da Negarat. Fedele alla complessità e ambiguità della vita, il belga funziona da mediatore tra Ženja e il mondo dei soldati: «Una patina di incorporeità, una strabiliante patina di passività visuale si era dissolta dall'immagine delle tende bianche; i battaglioni si era offuscati e al loro posto erano emersi insieme di persone distinte in abiti militari, che l'hanno impietosita nell'istante stesso in cui il senso, pervadendoli, li ha animati, elevati, resi prossimi e di un colore meno intenso» (III, 61; 301)⁵².

Trovando corpo nelle parole di Negarat, l'immagine dei soldati si

⁵¹ «И разве это она того хотела, чтобы отныне всегда солдаты учились в полдень, крутые, сопатые и потные, как красная судорога крана при порче водопровода, и чтобы сапоги им отдавливала лиловая грозовая туча, знавшая толк в пушках и колесах куда больше их белых рубах, белых палаток и белейших офицеров?». Indicativa la ripresa del nucleo immaginale 'soldato – rubinetto scrosciante – candore – nuvola' nel racconto *Vozdušnye puti* (III, 86-87), nel momento in cui il bambino scompare: la scomparsa è necessaria all'iniziazione poetica, che si intuisce sulla base delle immagini attivate. Lo stesso bambino, ritrovato e cresciuto, sarà giustiziato in quanto oppositore del nuovo potere sovietico.

⁵² «Налет бездушья, потрясающий налет наглядности, сошел с картины белых палаток; роты потускнели и стали собранием отдельных людей в солдатском платье, которых стало жалко в ту самую минуту, как введенный в них смысл одушевил их, возвысил, сделал близкими и обесцветил».

smorza in intensità e colore, cambia la natura stessa della modalità percettiva, rifondata su un'estetica 'etica', alla cui costruzione partecipa non solo l'io con le sue impressioni, ma la verità dell'altro. Come un organismo che reagisce di fronte a un elemento estraneo recepito dall'esterno nel tentativo di ristabilire l'omeostasi, poco dopo la conversazione con Negarat Ženja si ammala. È tutta la sua natura che tenta di integrare un materiale organico nuovo, al quale bisogna fare spazio, procedendo, se necessario, a cambiamenti strutturali dei modelli percettivi, cognitivi, morali: «Per due settimane aveva avuto la febbre alta e i brividi, un denso strato di sudore impregnato del peperoncino di cui la cospargevano, che bruciava, le faceva appiccicare le palpebre e le estremità delle labbra. Come una coltre, l'estenuava il sudore, e una sensazione di grottesca grassezza si mescolava a una sorta di puntura» (III, 67; 308)⁵³.

I momenti di passaggio portano con sé una grande carica fisiologica, evidente a livello lessicale. Il processo investe la persona nella sua totalità, modificata dall'incontro con l'altro. Lo scambio di informazione è tanto più prezioso, direbbe Lotman, quanto più sforzo «traduttivo» richiede⁵⁴; lo sforzo riguarda il passaggio da un idioletto all'altro, dove l'impossibilità di una traducibilità perfetta è la condizione stessa dello scambio⁵⁵. A tal proposito ricordiamo che durante la malattia Ženja ha delle vertigini 'geometriche' dovute a una «accresciuta sensibilità dei padiglioni auricolari» (III, 68; 309), da cui le derivano sensazioni di nausea e smarrimento identitario: «veniva a trovarsi nella condizione di una zolletta di zucchero gettata nel baratro acqueo di un caos di sconcertante vuotezza, nel quale si dissolveva, disperdeva in esili scie» (III, 68; 309)⁵⁶. Un'apertura totale al mondo, l'abbandono dell'io a favore di una dispersione nel cosmo, eccede le possibilità di Ženja e deve essere ridimensionato in vista della guarigione.

Nella cultura dell'epoca la malattia si configurava anche come l'unico spazio riconosciuto al corpo nel sistema della cultura dominante: le gravidanze indesiderate venivano ufficialmente fatte passare per stati cagionevoli, che richiedevano l'isolamento o, ancora meglio, lunghi sog-

⁵³ «Она провела две недели в жару, густо по поту обсыпанная трудным красным перцем, который жег и слипал ей веки и краешки губ. Ее донимала испарина, и чувство безобразной толстоты мешалось с ощущением укуса».

⁵⁴ LOTMAN, *Kul'tura i vzryv*, Progress, Moskva 1992, p. 15.

⁵⁵ *Ivi*, p. 10.

⁵⁶ «Повышенной чувствительности ушных лабиринтов»; «Попадала в положение куска сахара, брошенного в пучину пресного, потрясающе пустого хаоса, и растворялась, и расстраивалась в нем».

giorni riabilitativi all'estero⁵⁷. Allo stesso modo in casa Ljuvers non si fa menzione della gravidanza della madre di Ženja, che può soltanto intuirlo a partire da una certa somiglianza con la serva Aksin'ja⁵⁸. Più il corpo della madre muta, più viene percepita come distante, estranea, altra. Quando rientra da teatro in preda alle doglie Ženja non la riconosce, le urla richiamano qualcosa di ferino, preannunciato nel testo dall'insorgere del pensiero dei cinesi, dell'Asia, di un pericolo in agguato nella notte:

«All'improvviso qualcuno, come per lo squarcio di un coltello, ha lanciato un urlo ferino, e trascinarono qualcosa, rovesciando le sedie. A urlare era stata una donna. Ženja pian piano ha riconosciuto tutti, tranne la donna. La ressa era indicibile, senza posa. Sbattevano le porte. Quando sbatteva l'ultima, la più lontana, sembrava che alla donna tappassero la bocca. Ma quando tornava a spalancarsi, un grido lacerante strappava la pelle all'intera casa. A Ženja si sono drizzati i capelli in testa: quella donna era la madre; lo aveva potuto solo *indovinare*» (III, 74; 317-18)⁵⁹.

In ciò che è più familiare irrompe ciò che è più estraneo, in un procedimento inverso a quello che vede nella Motovilicha, nei cinesi e infine in Cvetkov, apparentemente lontanissimi da Ženja, qualcosa di

⁵⁷ Persino Caterina II nascose fino alla fine la sua terza gravidanza, tra le altre ragioni per non incorrere nell'isolamento obbligatorio di quaranta giorni in seguito al parto (S. DICKINSON, *Writing Maternity: Memoirs of Extraordinary Mothering in Russia's 18th Century*, lezione dottorale, dottorato in Studi comparati: lingue, letterature e arti, Università di Roma Tor Vergata, 16 giugno 2023). Al momento del parto Caterina II ordinò al suo cameriere Škurin (al quale sarebbe stato poi affidato il figlio illegittimo Aleksej Bobrinskij), di dar fuoco alla propria casa, riuscendo ad allontanare così lo zar dal palazzo per il tempo necessario, cfr. G. FON GELBIG, *Russkie izbranniki*, perv. V. Bil'basova, Friedrich Gotzeiner, Berlin 1900, p. 340.

⁵⁸ L'accostamento che Ženja opera tra le due è analizzato come un procedimento di slittamento semantico in GORELIK, *Rannjaja proza Pasternaka*, cit., pp. 118-119. Il tratto in comune viene individuato non nello stato fisico, ma in una manifestazione linguistica, la pronuncia, tra le altre, della parola *Predteča* ('Precursore'), epiteto attribuito in ambito ortodosso a San Giovanni Battista. Un altro caso di ambivalenza di genere, dove, pur nel contesto del fraintendimento di Ženja, un santo maschile si trova connesso all'immagine della gravidanza.

⁵⁹ Il corsivo è dell'autore. «Вдруг, как зарезанный, кто-то закричал на голос, и что-то поволокли, опрокидывая стулья. Это кричала женщина. Женя понемногу признала всех; всех, кроме женщины. Поднялась невероятная беготня. Стали хлопать двери. Когда захлопывалась одна, дальняя, то казалось, что женщине затыкают рот. Но она снова распахивалась, и дом ошпаривало жгучим, полосующим визгом. Волосы встали дыбом у Жени: женщина была мать; она *догадалась*».

intimamente suo (*svoe*). Ma nuovamente il tabù del corpo impone alle urla di tacere, e il terribile mistero della nascita ha luogo dietro una porta chiusa a chiave. Ženja resta esclusa dall'evento per intervento della serva Ul'jaša, che traccia un confine invalicabile tra lo spazio consentito e quello proibito:

«“Che cosa è successo a mamma?”

Invece di rispondere Ul'jaša non faceva che ripetere:

“Non si può, Ženja, non si può, mia cara, dormi, vai a letto, avanti, mettiti sotto. A-ah, oh Signore! Non si può, non si può” ripeteva, mettendosi a coprirla, come una bambina piccola, e accingendosi ad andar via.

“Non si può, non si può” ma cosa non si può non lo diceva, e aveva il viso bagnato, i capelli scompigliati. In fondo al corridoio si è richiusa la porta alle spalle girando la chiave» (III, 75; 318)⁶⁰.

La camera dei genitori è proibita perché accoglie la manifestazione contemporanea, in questo caso, di eventi legati al corpo, al sesso e alla morte. Lo spazio di Ženja viene ulteriormente manipolato quando le si annuncia il bisogno di uno spostamento temporaneo a casa di Liza. Le complicazioni del parto della madre vengono quindi presentate nella forma generica della ‘malattia’, circostanza per cui si rende necessario allontanare i figli da casa. Di fronte alla resistenza di Ženja il fratello adduce il pretesto di prevenire un contagio, una contaminazione non solo fisica ma anche morale:

«Gli ha detto la vera causa dello spostamento. La madre si era ammalata. E aveva bisogno di silenzio.

[...] “Tu andrai dai Defendov, ho già dato disposizioni. E tu...”

“Perché?” lo ha interrotto Ženja.

Ma Sereža il perché l'ha indovinato, e ha prevenuto il padre:

“Per non farti contagiare...” ha fatto ragionare la sorella» (III, 76; 319)⁶¹.

⁶⁰ «← Что с мамой? Вместо ответа Ульяша твердила в одно: – Нельзя, Женечка, нельзя, милая, спи, усни, укройся, ляжь на бочок. А-ах, о господи!.. ми-ил! Нельзя, нельзя, – приговаривала она, укрывая ее, как маленькую, и собираясь уйти. “Нельзя, нельзя”, а чего нельзя – не говорила, и лицо у ней было мокро, и волосы растрепались. В третьей двери за ней щелкнул замок».

⁶¹ «Он сказал им истинную причину перемещения. Мать захворала. Нуждается в тишине. [...] – Ты поедешь к Дефендовым, я уже распорядился. А ты... – Зачем? – перебила его Женя. Но Сережа догадался – зачем, и предупредил отца. – Чтоб не заразиться... – вразумил он сестру».

Come si cerca di escluderla dai fatti del corpo così anche dal fatto della morte, soltanto *intuita* e *indovinata* da Ženja. La possibilità della morte comincia a essere concretamente intravista soltanto verso la fine del racconto, nel progressivo incastrarsi in un quadro coerente delle informazioni lacunose di cui dispone. Neanche il medico, che dovrebbe rappresentare la verità e i diritti del corpo, trova le parole per spiegare a Ženja l'accaduto, e nell'imbarazzo ricorre al *latinorum* della terminologia medica:

«“Mamma si è ammalata di nervi, ha avuto...” non ha trovato, in un imbarazzato sorriso, altra risorsa che il suo latino “*partus praematurus*”.

“E allora il fratellino è nato morto?”

“Chi te lo ha detto? Sì”.

“Ma quando? Era già nato? O lo hanno trovato che già non respirava? Non me lo dica. Oh, che orrore! Adesso capisco. Era già morto, altrimenti lo avrei sentito comunque”» (III, 83; 328)⁶².

La lingua riservata al corpo nello spazio culturale dei Ljuvers è una lingua straniera, asettica, dissociata da qualsiasi emozione. È Ženja a riportare l'affermazione del dottore alla lingua comune, in cui trovano posto anche le contraddizioni. La morte del fratellino coincide con quella di Cvetkov, iterazione rafforzata del coincidere tra il familiare e l'estraneo. Quest'ultimo evento viene vissuto da Ženja come qualcosa di assolutamente indefinito e definitivo, indispensabile alla definizione dell'accaduto, del rapporto tra la vita e la morte, tra sé e il prossimo.

Si vuole invece portare l'attenzione sul motivo metallico presente nel racconto, da cui sarà possibile proporre alcune riflessioni sul ruolo del corpo e della sua sfera di esistenza, quella del quotidiano e del materiale, nella definizione della parola poetica. Immagini di metalli (rame, ferro, stagno, ghisa) e leghe (peltro, acciaio) compaiono fin dall'inizio, tornando a più riprese. Il motivo è introdotto già con la Motovilicha, fabbrica di ghisa, interpretato da Glazov-Corrigan come un elemento minaccioso e costrittivo, estraneo al contesto «pastorale»

⁶² «— А мама заболела нервным расстройством, — и он улыбнулся, едва успев приспособить в таком виде для девочки свое латинское “*partus praematurus*”. — И тогда родился мертвый братец?! — Кто вам сказал?.. Да... — А когда? При них? Или они застали его уже бездыханным? Не отвечайте. Ах, какой ужас! Я теперь понимаю. Он был уже мертв, а то бы я его услышала и без них».

della casa dei Ljuvers⁶³. Se si può parlare di una componente di ‘minaccia’ è solo all’interno di quella doppia qualità attrattiva-repulsiva propria al mistero dell’alterità: abbiamo già visto come l’attraversamento del confine asiatico evoca l’immagine delle già citate «sbarre di ferro che frappongono tra il pubblico e la gabbia dei puma» (III, 47; 283)⁶⁴ e così anche i cinesi appaiono «scuri e sporchi come rame ossidato dall’urina» (III, 58; 296)⁶⁵. L’officina dei ramaioli, significativamente con le porte sempre spalancate, si pone come un luogo di riferimento nello spazio di Ekaterinburg, punto di incontro delle immagini legate alla sfera del corpo, del gusto e dell’olfatto, del residuo e dell’umorale, del cibo e della morte:

«Dovevano attraversare la strada, passando vicino a un’officina di fabbri ramaioli. Tutta l’estate le porte dell’officina erano rimaste spalancate, e Ženja era abituata a vedere quell’incrocio nell’atmosfera di animazione e coesione che gli conferivano le fauci spalancate dell’officina. In giugno, luglio e agosto era sempre stato ingombro di carri, che ostacolavano la circolazione degli altri mezzi; giravano intorno senza posa operai e contadini, soprattutto tatarsi; ovunque erano sparsi secchi, pezzi di tegole arrugginiti; lì più che in qualunque altro luogo era solito tuffarsi nella polvere, trasformando la folla in carovana e i tatarsi in zingari, il sole madido e increscioso all’ora in cui dietro la palizzata adiacente sgozzavano i polli; sempre lì piombavano con le stanghe nella polvere le casse sganciate dai carri, con circoletti scavati dall’usura all’altezza dell’assale» (III, 62-63; 302)⁶⁶.

Vale la pena citare un passaggio illuminante da *Gargantua e Pantagruele*, il cui commento bachtiniano nel saggio *Le forme del tempo e del cronotopo del romanzo* si rivela pertinente al massimo

⁶³ E. GLAZOV-CORRIGAN, *Art after Philosophy. Boris Pasternak’s Early Prose*, Ohio State University Press, Columbus 2020, pp. 200 e 201.

⁶⁴ «Железных брусьев, которые полагают между публикой и клеткой с пумами».

⁶⁵ «Смуглы и грязны, как медь, окисленная нуждой».

⁶⁶ «Их путь лежал через дорогу, мимо медно-слесарного заведения. Все лето двери заведения стояли настежь, и Женя привыкла видеть этот перекресток в том дружном и общем оживлении, которым его наделяла жарко распахнутая пасть мастерской. Весь июль, август и сентябрь тут останавливались повозки, затрудняя разъезд; топтались мужики, больше тatarsi; валялись ведра, куски кровельных желобов, рваные и ржавленные; тут чаще, чем где-нибудь еще, превратив толпу в табор, а татар замалевав в цыган, садилось в пыль жуткое, густое солнце в часы, когда за плетнем по соседству резали цыплят; тут окунались оглоблями в пыль высвобожденные из-под кузовов передки с натертыми у шкворней кружками».

grado – per le riflessioni sul corpo, sull'unità organica di processi interni ed esterni, sulla distruzione dei legami convenzionali tra le cose e la creazione di nuovi vicinati – nella lettura di *Detstvo Ljuvers*:

«L'intenzione del creatore di questo microcosmo è di mantenerci l'anima, che egli vi ha messa come un ospite, e la vita. La vita consiste nel sangue; e il sangue è la sede dell'anima. Perciò una sola è la fatica di questo piccolo mondo, cioè forgiare continuamente il sangue. E in tal fucina tutti i membri hanno il loro apposito ufficio; e tale è la loro gerarchia che senza posa l'uno prende dall'altro, e l'uno fornisce all'altro, e l'uno è debitore e l'altro creditore»⁶⁷.

L'attraversamento di questo spazio catalizza alcuni nessi associativi nell'esperienza di Ženja, che in prossimità dell'officina arriva a rendersi conto dell'identità tra lo zoppo e Cvetkov⁶⁸ e a localizzare, stavolta nel mondo 'reale' e quotidiano della città e non in quello onirico e teatrale d'oltre-giardino, la strada in cui lo ha intravisto per la prima volta in compagnia di tre sconosciute⁶⁹. Nei confini dello spazio domestico, è la camera dei genitori, nella quale Ženja si intrufola per recuperare il volume delle *Skazki kota Murlyki* (Favole del gatto Murlyka), a offrirle

⁶⁷ ВАСИТИН, *Le forme del tempo e del cronotopo del romanzo*, cit., pp. 322-323.

⁶⁸ «Passando davanti alla porta dell'officina, mentre ispirava un olezzo caldo e unto, come quando si puliscono candelabri e maniglie di rame, Ženja tutt'a un tratto si è ricordata di dove aveva visto lo zoppo e le tre ragazze sconosciute e di cosa facevano, e nell'istante successivo si è resa conto che lo Cvetkov di cui parlava il libraio altri non era che lo zoppo» («Они прошли мимо самой двери заведения, и тут, дохнув теплого и сального чада, какой бывает при чистке медных ручек и подсвечников, Женя моментально вспомнила, где видела хромого и трех незнакомок и что они делали, и в следующую же минуту поняла, что тот Цветков, о котором говорил книгопродавец, и есть этот самый хромым», III, 65; 306).

⁶⁹ La scena ricorda quella analoga alla fine di *Albertine disparue* (pubblicato postumo nel 1925), quando, passeggiando insieme a Gilberte, il narratore apprende che rue de Guermantes e rue de Meséglise, le due strade che fino a quell'istante hanno informato la sua visione dello spazio fisico, sociale e mnemonico, si incontrano. Abašev cita Gilberte parlando del biancospino, motivo di cui individua l'importanza nel racconto di Pasternak: la presenza del motivo nei due testi viene quindi ricondotta all'esistenza di un immaginario condiviso dalla letteratura dell'epoca (АБАШЕВ, «*Ljuvers rodilas' i vyrosla v Permi...*», cit., p. 583). D'altronde anche nel quasi-incipit di *Detstvo Ljuvers* «Erano anni in cui Ženja veniva messa a letto presto» («Женю в те годы спать укладывали рано», III, 34; 267) riecheggia il «Longtemps je me suis couché de bonne heure» proustiano. Per approfondire cfr. M. AUCOUTURIER, *Pasternak and Proust*, in «Forum for Modern Language Studies», IV, n. 26, 1990.

la vista di «una sfera metallica sul telaio del letto» che scintilla «come una perla solitaria» (III, 73; 316)⁷⁰. A casa dei Defendov ci troviamo poi di fronte a un samovar traboccante, che attira gli occhi dei commensali sul proprio «rame incandescente, come se fosse una cosa viva» ed è dotato di un «provocatorio arbitrio» (III, 79; 324)⁷¹: un samovar degno di Liza, addentro al tumulto della città e del ginnasio. Ma ancor più dei Defendov sono gli Achmed'janov, compagni di Sereža, a porsi come i portatori dell'arte metallurgica: il padre commercia in ferro e, insieme ai figli, introduce il fratello di Ženja al lavoro manuale⁷², alla manipolazione e trasformazione di una materia estratta – non a caso dai cinesi – dal profondo della terra, concrezione di sedimentazioni millenarie, del rinnovamento della vita nella morte: «Gli Achmed'janov avevano promesso di insegnare a Sereža a smerigliare i samovar. E in quanto a che cos'è il 'peltro', di cui lei gli aveva chiesto, è un particolare metallo, una specie di stagno, opaco. Lo usano per saldare oggetti di latta e smerigliare vasi, tutte cose che gli Achmed'janov sanno fare» (III, 65; 305)⁷³.

Le diverse frequentazione di Ženja e Sereža, la maggiore o minore esposizione ad ambienti eterogenei e 'spuri' ne segna un diverso percorso di crescita. Non ci sembra come afferma Layton che «l'immaginario del metallo sottolinea lo slancio del ragazzo e la ritrosia della ragazza a entrare nel prosaico»⁷⁴, ma semplicemente che lo sviluppo di Ženja, come già visto nel confronto con Liza, passa necessariamente attraverso un'assimilazione organica della realtà, un confronto diretto e non incanalato con varie esperienze, che progressivamente riescono a farsi spazio e a farsi parola nel suo mondo. Si tratta altresì di raggiungere una diversa familiarità con la materia, di una 'maieutica' del senso pulsante delle cose:

«La vita aveva smesso di essere una bazzecola poetica e fermentava a mo' di feroce favola nera, nella misura in cui si era trasforma-

⁷⁰ «Одинокою бусиной сверкал металлический шар кровати».

⁷¹ «На пыхавшей меди, будто это была живая вещь», «бедовое своенравие».

⁷² Glazov-Corrigan sostiene invece che l'influenza degli Achmed'janov su Sereža sia depersonalizzante e alienante: «Zhenya at the beginning of autumn is haunted by the fear of obliteration of all personal identities, an experience particularly painful in the case of Seryozha's friendship with his classmates, the Akhmedyanovs, whose father just happens to trade in iron», GLAZOV-CORRIGAN, *Art after Philosophy*, cit., p. 240.

⁷³ «Ахмедьяновы обещали научить его лудить самовары. А что касается до ее вопроса о "полуде", то это такая горная порода, одним словом, руда, вроде олова, тусклая. Ею паяют жестянки и обжигают горшки, и Ахмедьяновы все это умеют».

⁷⁴ S. LAYTON, *Poetic Vision in Pasternak's The Childhood of Lovers*, in «Slavic and East European Journal», II, n. 22, 1978, p. 165.

ta in prosa e in fattualità. Con sorda opacità, come fitte, come in eterno stesse passando una sbronza, andavano a disporsi nell'anima in consolidamento i fattori della vita quotidiana. All'interno della quale colavano a picco, reali, rappresi e freddi, come assonnati cucchiaini di stagno. Giunti sul fondo, lo stagno cominciava a galleggiare, fondendosi in grumi, sgocciolando idee fisse» (III, 50; 287)⁷⁵.

Se torniamo ora al discorso di Pasternak al primo Congresso degli scrittori sovietici, in cui la poesia viene dichiarata «prosa in azione» e «lingua del fatto organico», ci sembra che il racconto non parli soltanto di una ragazza o del poeta, ma della stessa parola poetica⁷⁶, della sua formazione e trasformazione. Dal mondo fiabesco e inquietante dell'infanzia la parola si fa strada nella polvere e nella pioggia, raccogliendo «secchi e ferraglia [...] sparpagliati a terra» («ведра и железца лежали неподобренные» III, 63; 302) e facendoli reagire con il materiale già presente nell'anima. Si raggiunge così una condensazione quasi alchemica, operata dall'ascolto poetico della vita, di brandelli di discorsi e impressioni, sulla base di un processo di contaminazione e sedimentazione non molto lontano dalla genesi dei minerali, delle perle – ricordiamo la perla sul telaio del letto nella camera dei genitori di Ženja – e delle gemme, concrezioni di materiali di diversa origine, che conservano nel racconto la loro natura di meravigliosi coaguli, in continua metamorfosi, di elementi vegetali e minerali⁷⁷.

⁷⁵ «Перестав быть поэтическим пустячком, жизнь забродила крутой черной сказкой постольку, поскольку стала прозой и превратилась в факт. Тупо, ломотно и тускло, как бы в состоянии вечного протрезвления, попадали элементы будничного существования в завязывавшуюся душу. Они опускались на ее дно, реальные, затверделые и холодные, как сонные оловянные ложки. Там, на дне, это олово начинало плыть, сливаясь в комки, капая навязчивыми идеями». Subito dopo, in una versione precedente del racconto, si poteva leggere: «E venne fuori che la forza capace di distinguere questo particolare, sordo ardore, questa nascosta meraviglia e delirio, era sempre quella: la forza della prosa, dell'inesauribile, fantastico e opprimente tedio dell'esistenza. Così deve essere. Così infatti è» («А силой, способной выделять этот особенный глухой жар, эту скрытую сказочность и бред, оказалась все та же сила: сила прозы, – сила неистощимой, фантастически-гнетущей скуки существования. Так оно и должно быть. Так оно и есть»). Il frammento è raccolto insieme ad altri in FLEIŠMAN, *Stat'i o Pasternake*, K-Press, Bremen 1977, p. 118 e ss.

⁷⁶ Lo afferma già Strada nella sua introduzione alle *Opere narrative* di Pasternak, pubblicate nella collana dei Meridiani nel 1994.

⁷⁷ Si veda il seguente passaggio, in cui vengono descritte alcune gemme che il signor Ljuvers, di ritorno da un viaggio di lavoro, porta in regalo ai figli: «Ce n'erano di simili a gocce di latte di mandorle, e altre come schizzi di acquerello azzurro o lacrime di formaggio solidificate. Ora cicche, sonnolente e sognanti, ora con una scintilla o un

Il rimando simbolico dei cucchiaini di stagno occupa largo spazio nello studio di Faryno sull'«archeopoetica» di *Detstvo Ljuvers*, eppure lo studioso non accenna all'ipotesi che ci sembra più immediata e funzionale non solo nel contesto del presente racconto, ma dell'immaginario poetico più ampio di Pasternak. In greco antico il *kochliàrion* (κοχλιάριον) designa l'arnese di metallo o di legno usato per mangiare cibi non solidi, come uova e lumache; in seguito il termine verrà adottato dalla Chiesa ortodossa per indicare il cucchiaino, forgiato in metallo prezioso, usato per distribuire l'eucaristia ai laici: in questo caso al greco corrisponde il termine slavo ecclesiastico *lžica*⁷⁸, da cui il russo *ložka*, 'cucchiaio'. A sua volta *kochliàrion* è il diminutivo di *kónche*, nicchio marino, da cui 'conca'. Il diminutivo parallelo *kóchlos* indica invece la 'chiocciola' (ricordiamo che si tratta di un mollusco terrestre). Il motivo dei cucchiaini di stagno che affondano nella coscienza, unito al motivo del mollusco già presente nella lirica *Imelos'* (dove *molljusk* è in rima significativa con *moljus'*, 'prego') nonché al motivo del calcolo infinitesimale presente nel racconto negli esercizi sulle frazioni periodiche assegnati a Ženja – un motivo, questo, che si lega al precedente tramite il π greco e il concetto di sezione aurea – richiama infine quello della coclea (da *kochlías*), organo interno dell'orecchio a forma di chiocciola⁷⁹, e, in senso lato, la condizione di profondo ascolto in

frizzo, come succo ghiacciato di un'arancia rossa. Si aveva voglia di non toccarle. Erano così belle tra le onde della carta, tra le quali spiccavano come polpa scura che fuoriesce da una prugna troppo matura» («Одни походили на капли миндального молока, другие – на брызги голубой акварели, третьи – на затверделую сырную слезу. Те были слепы, сонны или мечтательны, эти – с резвою искрой, как смерзшийся сок корольков. Их не хотелось трогать. Они были хороши на пенившейся бумаге, выделявшей их, как слива свою тусклую глечь», III, 42; 277).

⁷⁸ «Lžica – cucchiaino di piccole dimensioni con una croce all'estremità del manico, usato per la somministrazione dell'eucaristia dal calice ai laici. Al pari della patena, del calice e dell'asterisco, viene realizzato in oro, argento, acciaio oppure in leghe metalliche non soggette a ossidazione. Il termine greco per indicare il cucchiaino (λαβίς – 'fibbia, fermaglio, tenaglie') rimanda alle molle con cui il serafino prese il carbone ardente e lo portò alla bocca del profeta Isaia (Is 6: 6)» (*Polnyj pravoslavnyj bogoslovskij ěnciklopedičeskij slovar' v dvuch tomach*, t. I, P.P. Sojkin, Sankt-Peterburg 1913). Il rimando a Isaia non può non far pensare a una variazione sul tema del profeta di Puškin. Tenendo conto del fatto che «grani, dracme, *scrupula* e onces» («граны, драхмы, скрупулы и унции», III, 52; 289, corsivo d'autore) compaiono nel testo del racconto, non sarà fuori luogo ricordare infine che nell'antica Grecia *kochliàrion* era la più piccola unità di misura per i liquidi.

⁷⁹ Tutte le indicazioni etimologiche sono prese dalla voce 'Conca' in F. ZAMBALDI, *Vocabolario etimologico italiano*, S. Lapi, Città di Castello 1889, p. 326.

cui si muove il poeta. L'incontro con la fattualità organica del mondo si deposita a questo punto in lui come le bande nella conchiglia dei molluschi, formate da linee sottilissime che registrano le maree diurne, e da questo processo fisiologico⁸⁰ nasce la prosa-poesia, o «poesia della prosa»⁸¹, formula con cui Loks definisce la cifra stilistica dei racconti di Pasternak.

Per restare fedele alla propria essenza 'prosaica', la parola poetica deve entrare in un continuo rapporto di contaminazione con il mondo dell'indicibile, con ciò che la cultura decide di relegare ai propri confini, nei bassifondi, negli umori e odori della materia viva, come risulta chiaro dal frammento di una versione precedente del racconto, in seguito eliminato:

«Ci permettiamo di pensare che l'intero inventario spirituale, tutto, senza eccezioni, sia cresciuto e giunto a maturazione nell'anima dell'uomo con la stessa gravosa, sanguinante materialità che nei propri romanzi i naturalisti, seguendo l'esempio dei medici, concentravano su un piccolo pezzo di carne romanzesca: il sesso. Le idee più varie e disparate di una persona viva, persino quelle per le quali non ha trovato un nome, e anzi queste in particolar modo, lasciano sulla mano un odore di carne ogni volta che succede di sfiorarle. Ci riferiamo qui al tocco dell'artista. Esiste anche un secondo tipo di tocco, quello del filosofo sul quale non lasciano nessun tipo di odore. Non osano farlo, e devono invece manifestarsi, emergere in modo chiaro e definito. Cos'era quell'odore di carne dell'idea sfiorata dalla mano dell'artista? Era l'uomo»⁸².

⁸⁰ «La 'vita' come energia creativa assume nella prosa di *Detstvo Ljuvers* il carattere di una funzione fisiologica spiritualizzata, affine alla concezione vitalistica della lirica *Sestra moja žizn'*», JUNGREN, *Ural v Detstve Ljuvers B. Pasternaka*, cit., p. 496.

⁸¹ Per Loks l'essenza della prosa di Pasternak è «nello stile, nel modo in cui l'autore trova le parole, le unisce e crea quella rara e densa saturazione che si dovrebbe chiamare poesia della prosa, oppure, se preferite, realismo, nel senso autentico della parola», FLEJŠMAN, *Boris Pasternak v dvadcatye gody*, cit., p. 247.

⁸² «Мы позволяем себе думать, что весь решительно душевный инвентарь, весь, без изъятия назревал и назрел в человеческой душе с той же тягостной, кровавой материальностью, какую, с легкой руки врача, натуралистам в романе угодно было сосредоточить в небольшом куске романического мяса – в поле. Самые различные, самые отвлеченные идеи живого человека, даже и те, которые остались наименованные им, и эти в особенности – от них всегда несло мясом, когда ни прикасались мы к ним. Мы говорим о прикосновении художническом. Существует другое, философское. Тогда они не пахнут. Тогда они не смеют пахнуть, но должны распахиваться, раскрываться, ясно и отчетливо. Каким же мясом несло от идей при всяком художническом прикосновении? Человеческим», FLEJŠMAN, *Stat'i o Pasternake*, cit., p. 119.

Agnese Accattoli

*Note sul nuovo Gor'kij:
il ciclo Rasskazy 1922-1924 gg.*

ABSTRACT:

The expression 'new Gor'kii' (*novyj Gor'kii*), coined by Viktor Šklovskii in 1924, is used by contemporary critics to refer to the writer's literary works following the 1917 revolution. Maksim Gor'kii started writing narrative prose again in the early 1920s after a long hiatus, experimenting with new genres, styles and processes that were influenced by Modernism and the Avant-garde. This article studies one of his lesser-known works from this period, his *Rasskazy 1922-1924 gg.* (Stories of 1922-1924), to ascertain, in line with the *gor'kovedenie* of recent decades, how this 'master of realism' participated in the 1920s movement for the renewal of Russian prose.

Novyj Gor'kij (Il nuovo Gor'kij) è il titolo di un articolo del 1924 con cui Viktor Šklovskij, particolarmente attento all'evoluzione della prosa russo-sovietica contemporanea, annunciava l'avvento di una svolta creativa per l'autore che era stato canonizzato da circa un ventennio come esponente del realismo: «La svolta di uno scrittore con una tale inerzia come M. Gor'kij, verso una nuova direzione, il cambiamento delle sue simpatie letterarie sono il segnale dei profondi cambiamenti avvenuti nella letteratura russa»¹. Diversi critici contemporanei fanno eco alle osservazioni di Šklovskij e l'espressione 'nuovo Gor'kij' si cristallizza, divenendo l'etichetta per la produzione postrivoluzionaria dello scrittore².

La pretesa «inerzia» gor'kiana era già allora, in realtà, anche e soprattutto un'inerzia della critica nei confronti della sua opera, e il

¹ V. ŠKLOVSKIJ, *Novyj Gor'kij*, in «Rossija», n. 2, 1924, pp. 192-206. Poi ampliato e riedito con il titolo *Gor'kij. Aleksej Tolstoj* è incluso in Id., *Udači i poraženija Maksima Gor'kogo*, Zakkniga, Tiflis 1926 e in Id., *Gamburgskij sčet: Stat'i – vospominanija – esse (1914-1933)*, Sovetskij pisatel', Moskva 1990, p. 212 (qui si cita da quest'ultima edizione). Ove non altrimenti specificato, le traduzioni sono mie, AA.

² Cfr. per es. K. LOKS, *Staryj i novyj Gor'kij*, in «Pečat' i revoljucija», n. 3, 1926, pp. 83-85; A. VORONSKIJ, *O Gor'kom*, in «Krasnaja Nov'», n. 4, 1926; L. VOJTOLOVSKIJ, *Novye vešč'i Gor'kogo*, in «Novyj mir», n. 4, 1926, p. 157. Per l'uso della formula 'nuovo Gor'kij' da parte della critica post-sovietica vedi nota 4.

giovane formalista non lo ignorava se in un altro articolo dello stesso periodo denunciava «Gor'kij è stato studiato molto e male»³ – un giudizio che allora suonava provocatorio e che oggi, a un secolo di distanza, appare profetico. All'epoca Šklovskij non poteva immaginare quanto a lungo ancora 'il maestro del realismo' sarebbe stato studiato «molto e male»: lo scrittore, che in quel periodo non viveva in Unione Sovietica, era destinato a una nuova canonizzazione in epoca staliniana (cominciata già dal suo primo rientro in patria nel 1928), sulla quale si sarebbe innestata la successiva consacrazione come 'padre' del realismo socialista (nel 1934), a sua volta presupposto per una sproporzionata gloria postuma (dopo il 1936). Per decenni il *gor'kovedenie* (gli studi su Gor'kij) avrebbe avuto più l'aspetto di un culto, che di una disciplina accademica, e nell'esercizio critico sull'opera dello scrittore avrebbe prevalso l'elogio dottrinale fino al crollo dell'URSS, quando il monumento al 'tutore della cultura sovietica' sarebbe stato demolito e il mito avrebbe lasciato il posto prima all'antimito e poi a una impietosa *damnatio memoriae*. Oggi, a più di trent'anni da quella demolizione, nella ricezione di Gor'kij convivono i residui del mito e dell'antimito, e solo negli ultimi anni una critica paziente sta cercando di ripulire l'analisi della sua opera dalle incrostazioni accumulate nel tempo.

Uno degli elementi di novità più significativi della critica più recente è la problematizzazione del 'realismo' di Gor'kij. È ormai opinione diffusa che le definizioni monolitiche di realista, o di realista romantico, canoniche nel periodo sovietico, debbano fare spazio a un profilo molto più frastagliato della sua poetica, da riconsiderare in particolare sotto il prisma del modernismo e delle avanguardie, soprattutto per il periodo postrivoluzionario⁴. Il presente contributo si inserisce in questo

³ ŠKLOVSKIJ, *Literaturnye zametki (po povodu knigi Gor'kogo "Zametki iz dnevnika")*, in «Žizn' iskusstva», n. 28, 1924, p. 10; poi riedito con il titolo *Gor'kij – kak on est'* (in ID., *Udači i poraženija Maksima Gor'kogo*, cit). Si cita da ŠKLOVSKIJ, *Gor'kij – kak on est'*, in ID., *Gamburgskij sčet...*, cit., p. 293.

⁴ «L'analisi delle questioni ideologiche e della poetica dei racconti di Gor'kij della prima metà degli anni '20 permette di concludere che abbia arricchito in modo sostanziale il proprio metodo creativo realistico con procedimenti stilistici e strutturali dell'impressionismo, del simbolismo e dell'avanguardia, prendendo parte attiva nella creazione della nuova letteratura russa del XX secolo», N.N. PRIMOČKINA, *Poëtika èksperimenta: tvorčestvo M. Gor'kogo načala 1920-ch gg.: monografija*, Direct-Media, Moskva 2022, p. 247-248. Oltre a questa recente monografia, che raccoglie il risultato di decenni di studi dell'autrice sul tema, si indicano alcuni lavori che dagli anni Novanta a oggi hanno indagato la questione relativamente al periodo in questione: A.A. GAZIZOVA, *Novyj Gor'kij (20-e gody)*, in A.M. *Gor'kij i literaturnyj process XX veka. Gor'kovskie*

percorso di rilettura e ridefinizione critica dell'opera di Gor'kij, con l'obiettivo di ricontestualizzarla nel suo spazio e nel suo tempo, ovvero nel quadro di un sistema letterario, russo ed europeo, in evoluzione tra realismo, modernismo e sperimentalismo, ripartendo dal 'nuovo Gor'kij' dei primi anni Venti.

Note sul nuovo Gor'kij

Quando nel 1924 Šklovskij lamentava i limiti della critica sul 'maestro', Gor'kij aveva 56 anni e viveva all'estero la fase discendente del suo primo mito: quello dello 'scrittore proletario' che aveva conquistato in pochi anni una fama internazionale, fino a essere considerato dal 1910, ovvero dalla morte di Lev Tolstoj, il più grande autore russo vivente. All'inizio degli anni Venti, dopo un impegno straordinario profuso per l'organizzazione della nuova cultura rivoluzionaria in Russia, e un esilio, voluto da Lenin nel 1921, mascherato da congedo per malattia, la fama di Gor'kij era quella di un'autorità indiscussa della letteratura mondiale che era stata 'espulsa' dal suo elemento, la Rivoluzione russa.

Secondo Šklovskij, la nuova via intrapresa dallo 'scrittore proletario' a partire dal 1919, che rifletteva le tendenze della 'nuova prosa' nazionale, riguardava in primo luogo le forme. La preferenza per generi non canonici o ibridi, come il frammento, il saggio, il diario, l'autobiografia romanzata o il racconto senza intreccio, era il primo segno di sperimentalismo in un autore che aveva trovato il successo con drammi, racconti e romanzi:

čtenija, Volgo-Vjatskoe knižnoe izd., Nižnij Novgorod 1994; L.A. SPIRIDONOVA, *M. Gor'kij: novyj vzgljad*, IMLI, Moskva 2004; E.G. BELOUSOVA, *Russkaja proza rubeža 1920-1930 godov: kristallizacija stilja (I. Bunin, M. Gor'kij, A. Platonov)*, Čeljab. Un-t., Čeljabinsk 2007; E.A. BELOVA, *Avangardnoe v poëtike "Novogo Gor'kogo" (portret v romane "Žizn' Klima Samgina")*, in «Učenyje zapiski Krymskogo federal'nogo universiteta imeni V.I. Vernadskogo. Filologičeskie nauki», n. 1, 2014, pp. 319-323; D. BYKOV, *Gor'kij*, Molodaja gvardija, Moskva 2016; L.M. BORISOVA, E.A. BELOVA, *Avangardnoe v poëtike "Žizn' Klima Samgina"*, in «Russkaja reč'», n. 1, 2017, pp. 33-38; L.A. ZAKS, *Gor'kij: dve ipostasi modernizma*, in «Jaroslavskij pedagogičeskij vestnik», n. 5, 2018, pp. 310-321; V. POLONSKIJ, *Gor'kij i kul'tura modernizma*, in *Maksim Gor'kij: rossijskie ideologičeskie konteksty i ital'janskije realii: sbornik materialov konferencii k 150-letiju so dnja roždenija Maksima Gor'kogo*, a cura di M. Bohmig, L. Tonini, D. Di Leo, O. Trukhanova, UniversItalia, Roma 2020, pp. 23-42.

«Gli scrittori hanno iniziato a scrivere in forma di memorie ciò che prima avrebbero scritto in forma di romanzo. Considero le cose più interessanti del nuovo genere l'ultima opera di Maksim Gor'kij, l'*Epopea* di Andrej Belyj e tutta una serie di opere di A. Remizov, in cui cerca di creare una prosa priva di intreccio. La nuova forma della prosa russa può essere caratterizzata negativamente dall'assenza di trama, e positivamente dalla specificità del tema e dall'intimità del contenuto. La genesi di questa forma sono le lettere e il diario. Naturalmente, opere di questo genere venivano scritte anche in precedenza (anche se in modo diverso), ma non venivano pubblicate»⁵.

Šklovskij si concentra soprattutto su due opere: i ricordi su Lev Tolstoj, usciti in diversi formati dal 1919 e pubblicati per la prima volta in volume nel 1923 con il titolo *Lev Tolstoj* e la raccolta *Zametki iz devnika. Vospominanija* (Note di diario. Memorie) del 1924. Il critico considera questi libri la migliore produzione di Gor'kij in assoluto, ma ammette che le caratteristiche rilevate nelle due opere sono riscontrabili in tutta la produzione recente: *Moi universitety* (Le mie università), terza e ultima parte della trilogia autobiografica uscita nel 1923, e alcuni racconti di quello che diventerà il ciclo *Rasskazy 1922-1924 gg.* (I racconti degli anni 1922-1924), già pubblicati in periodici e poi usciti in volume nel 1925. Quest'ultimo ciclo ha una sua originalità rispetto agli altri lavori citati, i quali potrebbero essere facilmente ricondotti a un unico filone, memorialistico per contenuti e frammentario nelle forme, molto tipico di questo periodo estremamente prolifico. Tuttavia lo stesso Šklovskij avverte che la scelta del racconto o della *povest'* non è in contraddizione con il nuovo corso della narrativa gor'kiana:

«Non deve sorprendere che Gor'kij, che nelle sue opere migliori ha rotto con la tradizione della vecchia letteratura, continui a scrivere cose nel vecchio genere. Prima di tutto, anche queste cose del "vecchio genere" sono lontane dal modo in cui scriveva il vecchio Gor'kij. L'esistenza di diversi generi contemporaneamente nell'opera di uno scrittore è comune quanto l'esistenza di diverse tendenze in un momento storico di una determinata letteratura»⁶.

Non solo 'vecchi' e 'nuovi' generi convivono secondo Šklovskij nella nuova maniera, ma vecchi e nuovi temi, procedimenti, stili. Il

⁵ ŠKLOVSKIJ, *Gor'kij. Aleksej Tolstoj*, in ID., *Gamburgskij sčet...*, cit., p. 205.

⁶ *Ivi*, pp. 210-211.

grande tema di Gor'kij, l'uomo, o meglio ancora, l'uomo russo, nelle ultime opere è trattato sotto una luce diversa, con un punto di vista più analitico, complicato, sfaccettato. L'entusiasmo per il 'nuovo Gor'kij' si accompagna spesso in Šklovskij alla constatazione della complessità della sua personalità, contraddittoria e tormentata, terreno di conflitto tra la vecchia tendenza e la nuova, più autentica: «Ha testa, cuore, talento, ma non si ascolta e non si lascia andare»⁷.

Il nuovo sguardo di Gor'kij sul mondo corrisponde a un processo di liberazione dalla zavorra dell'ideologia, dei temi sociali e delle finalità didascaliche, che secondo Šklovskij avevano sempre impacciato il suo grande talento letterario, come non ebbe timore di rimproverargli: «Aleksij Maksimovič, penso che Lei abbia ottenuto fama mondiale non grazie al contenuto ideologico delle sue opere e via dicendo, ma nonostante questo»⁸. Il critico individua i veri pregi del maestro in altri aspetti: «Nel suo strano destino, Gor'kij, grazie al suo talento lirico, grazie alla melodosità che pervade la sua prosa, e all'interesse etnografico, ha guadagnato molto in fretta una fama mondiale. Ha cominciato a imparare come si scrive molto tardi. Gor'kij ha cominciato a scrivere al meglio delle sue possibilità negli ultimissimi anni»⁹.

L'affermazione trova riscontro nelle parole dello stesso autore, che nel 1923 a proposito delle sue *Note di diario* scriveva: «Le *Note* hanno molto più senso come lezioni di "scrittura" che mi do, volendo imparare a scrivere senza parole inutili e prepararmi per un lavoro serio»¹⁰. Il «lavoro serio» all'orizzonte era una grande opera sugli ultimi quarant'anni di storia russa, il romanzo 'testamento' *Žizn' Klima Samgina* (La vita di Klim Samgin), al quale avrebbe lavorato per il resto della sua vita e che non sarebbe riuscito a concludere. Ma prima di dedicarsi al romanzo definitivo sulla Russia, Gor'kij era consapevole di dover fare i conti con la propria scrittura. Sentiva di non possedere ancora gli strumenti adatti e di doversi impegnare in un esercizio preliminare per rifinire la sua prosa, renderla più asciutta. Le sue opere dei primi anni Venti possono essere lette quindi come un laboratorio di autoformazione e revisione coraggiosa della propria scrittura, nonché di scoperta e sperimentazione di tecniche nuove.

⁷ Lettera di Šklovskij alla moglie del 29 dicembre 1922, *ivi*, p. 510.

⁸ Lettera di Šklovskij a Gor'kij del 18 settembre 1922, *ibid.*

⁹ *Ivi*, p. 207.

¹⁰ M. GOR'KIJ, *Polnoe sobranie sočinenij. Pis'ma v dvadcati četyrech tomach. T. XIV: Pis'ma. 1922-maj 1924*, Nauka, Moskva 2009, p. 253 (d'ora in avanti l'opera si abbrevia con il titolo *Pis'ma*, seguito dal tomo in numeri romani e il numero di pagina).

Il criterio di sperimentare sulla forma breve per prepararsi a un'opera lunga è illustrato con precisione dallo scrittore in uno dei tanti consigli che in quel periodo elargiva ai suoi favoriti, i Fratelli di Serapione:

«Mi permetta di darle un buon consiglio pratico: non scriva grandi cose per due o tre anni, si alleni su piccole storie, inserendovi temi complessi e importanti [...]. Ha bisogno di rafforzarsi, di domare la sua verbosità. Per lei è facile farlo, perché, come un vero artista, pensa per immagini, e l'immagine è tanto più vivida e tangibile, quanto meno parole si spendono su di essa [...]. Un consiglio di cuore: smetta di scrivere opere lunghe! Richiedono talento organizzativo, che i russi generalmente non hanno, e richiedono grande calma, precisione e padronanza della costruzione. Questa abilità si sviluppa sulle piccole cose»¹¹.

Lo scrittore sembra invitare il suo interlocutore sul percorso da lui stesso intrapreso con grande consapevolezza e umiltà per correggere non solo le impurità, ma anche le immaturità che si rimproverava. Nel 1923 si diceva «ancora incapace di esprimere con sufficiente forza [e nettezza] ed efficacia» il suo «io» profondo, «quell'autenticità che dentro di me si carica del peso delle impressioni personali»¹². In un autore così acclamato proprio per l'originalità della voce artistica, questi dubbi rivelano una crisi significativa, alimentata anche dalla continua interlocuzione, diretta e indiretta, con la nuova generazione di scrittori e critici russo-sovietici, *in primis* i formalisti e i Fratelli di Serapione, impegnati in quel periodo in un vivacissimo laboratorio di analisi e produzione della nuova prosa. Il 'maestro' li seguiva con attenzione, li incoraggiava e li promuoveva all'estero, incassava le loro critiche ed era ammirato da molte delle cose che pubblicavano («La gioventù letteraria mi affascina» scrive a Nikolaj Bucharin da Sorrento nel luglio del 1925)¹³.

Del progetto di decostruzione radicale e ricostruzione del proprio stile fanno pienamente parte i *Rasskazy 1922-1924 gg.*, considerati da Gor'kij esperimenti, esercizi estetici, prove che richiedono un non

¹¹ Lettera di Gor'kij a Vsevolod Ivanov del 21 gennaio 1923, *ivi*, p. 128.

¹² Lettera a Romain Rolland del 6 novembre 1923, *ivi*, p. 265. Confida a Marija Andreeva qualche mese dopo: «Non voglio sapere nulla, voglio soltanto scrivere. Ho l'impressione che sto imparando a scrivere sempre meglio, e sarà dura se mi renderò conto che è solo un'impressione», *ivi*, p. 314.

¹³ *Id.*, *Pis'ma*, cit., t. XV, p. 206.

facile ma «appassionante» lavoro interiore¹⁴:

«I racconti degli anni 1922-24 sono il mio tentativo di radere una certa ispidezza interiore di Gor'kij e, al tempo stesso, sono una serie di ricerche di un'altra forma, di un altro tono per il *Klim Samgin*, un lavoro molto difficile e impegnativo. Personalmente, ritengo queste ricerche molto utili per me, soprattutto considerato che dall'autunno del 1916 a tutto l'inverno del 1922 non ho scritto neanche una riga»¹⁵.

Queste parole lasciano intendere che ci sia un prima e un dopo nella poetica di Gor'kij e che la svolta sia consapevole e a lungo meditata: la cesura corrisponde con gli anni della rivoluzione e la profonda crisi interiore che ne deriva. I racconti di questo periodo rappresentano una ripresa dell'attività letteraria su basi nuove, sono ricerche di una voce diversa, e in effetti rompono in modo netto con quello che Šklovskij definisce 'il vecchio Gor'kij'. La curiosa metafora della rasatura può richiamare a un'operazione di riduzione delle asperità, di limatura, di aspirazione a una maggiore eleganza formale. La tensione verso la 'semplificazione', lungi dall'essere una ricerca di semplicità, è piuttosto un processo di rifinitura, un approccio più consapevole nell'uso dell'artificio letterario. Se ne trova riscontro, nel periodo di gestazione di questi racconti, ancora nei consigli agli scrittori più giovani: «Come si scrive? Dipende dal tempo e dall'amore che si dedicano alla scrittura. Tolstoj? La sua "semplicità" l'ha ottenuta – e Lei lo sa – con un lavoro duro e ostinato. La sua scrittura plastica e scultorea non è affatto "semplice". Ancora più "semplice" è un altro grande martire della parola: Flaubert»¹⁶.

L'obiettivo della 'semplificazione' si fa anche tema all'interno delle opere qui analizzate: la ricerca del 'nuovo' attraverso l'eliminazione di un'inutile o nociva complessità ha un suo riflesso importante in *Rasskaz o neobyknovennom* (Racconto sulle cose straordinarie), il cui protagonista si ispira a una filosofia della 'semplificazione' (*uproščenie*) udita in una conversazione tra galeotti:

«Cerchi di ottenere cose particolari, straordinarie, vuoi separarti dalla gente. Ma la disgrazia, il peccato della vita è proprio in questo, che ognuno vuole essere speciale, che cerca di distinguersi.

¹⁴ Id., *Pis'ma*, cit., t. XIV, p. 315.

¹⁵ Lettera del 25 marzo 1928 a Vladimir Zazubrin, Id., *Pis'ma*, cit., t. XVII, pp. 268-269.

¹⁶ Lettera a Konstantin Fedin del 10 settembre 1922, Id., *Pis'ma*, cit., t. XIV, p. 83.

Qui è la sventura! Qui è venuta ogni signoria, autorità, comando e violenza. Di qui tutte le specialità nei cibi, nel vestire, tutte le disparità tra la gente. Tutto ciò bisogna buttarlo via! Ecco che bisogna fare! Dov'è la particolarità là è anche il potere, e dov'è il potere ivi è anche l'inimicizia, l'intransigenza e ogni follia»¹⁷.

Ma nella lingua di questo 'uomo nuovo' «semplificare» (*uprostit'*) significa non solo 'eliminare' tutto ciò che è speciale, insolito, fuori dal comune, ancor più concretamente il verbo è usato come sinonimo di 'uccidere'. La smania di 'semplificazione', che degenera in furia distruttiva di tutto ciò che rappresenta il vecchio mondo e la vecchia cultura, viene narrata in questa storia come uno dei più grandi 'abbagli' con cui la rivoluzione bolscevica abbia accecato l'uomo russo¹⁸.

La cesura nell'opera di Gor'kij non è quindi solo formale, anzi, la rifinitura estetica corrisponde a un gesto di distanziamento dal testo che comporta anche e soprattutto una sterilizzazione del 'messaggio'. La retorica del 'vecchio Gor'kij' sulla grandezza dell'uomo e sul riscatto del popolo oppresso scompare insieme allo slancio utopico che sottintendeva o esplicitava l'invito alla rivoluzione, così come si eclissano quasi del tutto dalle sue pagine i pezzenti e reietti che avevano popolato le opere del passato. Eppure la fiducia apparentemente inesauribile nell'umanità diseredata era stato il messaggio più peculiare, paradossale e rivoluzionario della sua opera, che era esploso come una «bomba in faccia», per dirla con un'immagine di Vladimir Nabokov, «agli ammutoliti lettori delle due capitali» e aveva fatto amare Gor'kij in tutto il mondo¹⁹.

La sua 'nuova' letteratura appare come l'esatto ribaltamento di quel paradigma, poiché non solo ha perduto qualunque slancio utopico o orpello retorico, ma è diventata la narrazione di uno spaventoso disin-

¹⁷ «Ты – особенности добиваешься, необыкновенности, ты себя отделить от людей хочешь. А беда-то, грех-то жизни в том и скрыт, что каждый хочет быть особенным, отличия ищет. Тут – горе! Отсюда и пошло всякое барство, начальство, команда и насильство», GOR'KIJ, *Rasskaz o neobyknovennom*, in Id., *Polnoe sobranie sočinenij. Chudožestvennye proizvedenija v dvadcati pjati tomach. T. XVII*, Nauka, Moskva 1973, p. 527. La traduzione italiana è tratta da GORKI, *Storia di un fatto eccezionale*, in Id., *Opere, t. XIV: L'affare degli Artamonov*, a cura di I. Ambrogio e A. Villa, trad. di B. Carnevali, Editori Riuniti, Roma 1958, p. 335.

¹⁸ «Основной недостаток Ленина – это его русская, мужицкая вера в необходимость “упростить” жизнь», Id., *Pis'ma*, cit., t. XIV, p. 287.

¹⁹ V. NABOKOV, *Gor'kij*, in Id., *Lezioni di letteratura russa*, Adelphi, Milano 2021, p. 390.

canto. Questa svolta ha molto a che vedere con gli eventi storici recenti, naturalmente, e con la biografia politica di Gor'kij, con la delusione per la rivoluzione 'reale' e con l'allontanamento dalla Russia: la storia ha polverizzato le certezze dello 'scrittore proletario' e gli ha chiesto il conto delle sue illusioni. Dopo un periodo di silenzio, l'autore si mette alla ricerca di una nuova lingua capace di descrivere il vuoto, il trauma, il disastro dell'uomo. Ma è una svolta che deve anche molto alla sua biografia intellettuale, all'immersione nella cultura europea contemporanea e all'assoluta libertà espressiva delle quali può godere lontano dalla Russia bolscevica.

Tra i critici sovietici che apprezzano la svolta del 'nuovo Gor'kij', c'è un nome di peso, quello di Aleksandr Voronskij, che nel 1926 loda su «Krasnaja nov'» un autore che ha toccato infine il nucleo dei suoi interessi e «ha raggiunto una maestria equilibrata e compiuta», liberando la sua arte da croste e gusci²⁰. Il critico analizza in particolare gli eroi gor'kiani, una galleria di «malandrini, eccentrici, selvaggi» (*ozorniki, čudaki, dikari*) che riflettono tutta l'incertezza e la fragilità dell'uomo contemporaneo: «nelle ultime opere di Gor'kij dominano i malandrini. Fanno cattiverie a causa di una grande noia, in loro vive uno spirito creativo irrequieto, ma una quotidianità meschina e le seccature della vita li traviano e i loro impulsi degenerano in inutili malefatte»²¹. Secondo la lettura di Voronskij, questi personaggi sono lo specchio della personalità contraddittoria dell'autore stesso («Gor'kij non è uno scrittore integro, non è monolitico»), riflettono le sue incertezze e il caos nel quale è piombato il suo mondo:

«Nei personaggi di Gor'kij si ripetono costantemente le fantasie dello scrittore sulla fragilità del mondo. Nelle descrizioni e nelle immagini della natura, lo scrittore a volte (non sempre) avverte chiaramente la percezione della natura come un caos inaffidabile e insidioso [...]. Molto spesso lo scrittore dipinge la natura come se dietro a tutto ciò che ci circonda, dietro a tutto il visibile, stesse appostata e incombesse di nascosto sull'uomo una forza ostile e subdola: in qualunque momento essa può distruggere l'ordine e la stabilità delle cose [...]. Il mondo è falso, inaffidabile, fragile. L'universo è privo di armonia e di ordine. Dominano gli elementi

²⁰ VORONSKIJ, *O Gor'kom*, cit. (anche in ID., *Iskusstvo videt' mir*, Sovetskij pisatel', Moskva 1987). Si cita in base all'edizione: ID., *Literaturnye portrety v dvuch tomach*, Tom II, Federacija, Moskva 1929, p. 25.

²¹ *Ivi*, p. 19.

irriflessivi, l'inatteso e l'imprevedibile»²².

Nel saggio *Su Gor'kij* questo scenario minaccioso in cui vagano persone bizzarre e cattive è ampiamente illustrato dalle citazioni dei *Racconti degli anni 1922-1924*; tuttavia pur di difendere l'autore dai critici 'di sinistra' e presentarlo come un modello per i giovani scrittori dell'URSS, Voronskij si ostina a formulare un'interpretazione 'umanistica' della sua poetica («Di saldo e affidabile nell'universo ci sono soltanto l'uomo e il suo intelletto [...] l'unico punto fermo nell'universo è l'uomo»), che non ci sembra convincente. Nonostante questa evidente forzatura, chi aveva orecchi per intendere poteva leggere nel saggio tutta l'ampiezza e la radicalità del cambiamento 'ideologico' dello scrittore. Indirettamente, questa prospettiva è confermata dal giudizio che il critico aggiunge, presumibilmente per prevenire censure o ritorsioni, alla sua critica positiva: «Dal nostro punto di vista, la visione artistica del mondo di M. Gor'kij, così come ha preso forma nelle sue ultime opere, necessita di seri cambiamenti e riserve»²³.

Al pari di Šklovskij, Voronskij considera il libro su Tolstoj la testimonianza migliore e più rappresentativa di questa fase e vede i tratti del nuovo eroe gor'kiano in «quell'indimenticabile grande "malandrino" di Tolstoj»²⁴. Riconosce a Gor'kij e solo a lui il merito di aver saputo guardare aldilà dell'immagine consolidata, idealizzata del grande Tolstoj, e di aver mostrato lo scrittore sotto una luce nuova: «Molto probabilmente ha ragione Gor'kij: il maestro e predicatore di un nuovo cristianesimo, l'ammonitore severo e il dogmatico Tolstoj era innanzitutto un pagano, uno scettico, un 'buffone di Novgorod'»²⁵. Il coraggio di decostruire un monumento letterario granitico, l'abilità di illuminare gli aspetti più istintivi e talora più meschini della personalità dell'uomo Tolstoj, è il merito che anche Sklovskij aveva apprezzato nell'opera:

«Amo teneramente e sinceramente Gor'kij. Per la sua ammirazione del talento, per come ha accolto noi, giovani scrittori, per come si è battuto sulla tomba di Tolstoj per Lev Nikolaevič contro "La vita di Lev il Santo".

Per il fatto che è riuscito a *decanonizzare un classico*.

E questo è molto difficile: non nutrirti della zuppa dei tuoi allori

²² *Ivi*, pp. 12-13.

²³ *Ivi*, p. 29.

²⁴ *Ivi*, p. 26.

²⁵ *Ivi*, pp. 7-8.

nella seconda metà della vita.

Gor'kij è stato in grado di capire anche per sé ciò che ha capito per Tolstoj.

Nella seconda metà della sua vita è diventato geniale»²⁶.

L'acuto parallelo di Šklovskij indica già nel 1924 un percorso tanto efficace per la lettura della poetica di Gor'kij, quanto poco battuto dalla critica successiva: nei primi anni Venti lo scrittore si autodecanonizzava, decostruiva il proprio mito, cercava i difetti del proprio linguaggio e gli eccessi del proprio pensiero e in quelle piaghe ostinatamente girava il coltello; per mettersi poi di nuovo in gioco, e in ascolto, soprattutto dei giovani. Come notò anche Kornej Čukovskij, sempre nel 1924, «dopo aver pubblicato una dozzina di volumi che gli hanno portato fama mondiale, non solo non si è adagiato sugli allori, ma ha anche condannato i suoi acclamati libri con il giudizio più spietato e, con straordinaria modestia, a cinquant'anni inoltrati, ha iniziato a provare altre tecniche artistiche, che fino ad allora gli erano estranee»²⁷.

I racconti degli anni 1922-1924

Il ciclo *Rasskazy 1922-1924 gg.* esce nel 1925 a Berlino per l'editore Kniga. Comprende nove racconti dei quali solo uno inedito, *Golubaja Žizn'* (La vita azzurra), mentre gli altri otto erano già apparsi singolarmente, sei su «Beseda», la rivista che Gor'kij pubblicava a Berlino tra il 1923 e il 1925 in collaborazione con Vladislav Chodasevič²⁸. Gli altri due racconti escono a Leningrado: *Anekdot* (Un aneddoto) in «Russkij sovremennik» (n. 3, 1924) e *Repeticija* (La prova) in «Krasnaja gazeta» nel 1925, scritto ormai a Sorrento, dove l'autore giunge nella primavera

²⁶ ŠKLOVSKIJ, *Gor'kij – kak on est'*, in ID., *Gamburgskij sčet...*, cit., p. 293. Il corsivo è mio, AA.

²⁷ K. ČUKOVSKIJ, *Dve duši M. Gor'kogo*, Marks, Leningrad 1924, p. 74, cit. in N.N. PRIMOČKINA, *Poëtika èksperimenta: neokončennaja povest' M. Gor'kogo "Son"*, in «Filologičeskie nauki», n. 4, 2021, p. 114.

²⁸ I racconti compaiono su «Beseda» in quest'ordine: *Otšel'nik* (L'eremita, n. 1, 1923), *Rasskaz o bezotvetnoj ljubvi* (Il racconto dell'amore non corrisposto, n. 3, 1923); *Rasskaz o geroe* (Il racconto dell'eroe, n. 4, 1924); *Rasskaz ob odnom romane* (Racconto su un romanzo, n. 4, 1924); *Karamora* (n. 5, 1924); *Rasskaz o neobyknovennom* (n. 6-7, 1925).

del 1924²⁹.

È evidente fin dal titolo la relativa casualità della silloge, che ben si concilia con la volontà di raccogliere in volume i propri esercizi di stile, risultati del recente laboratorio di scrittura. È significativa l'insistenza sul termine *rasskaz* – non solo nel titolo della raccolta, ma anche in quattro dei nove titoli interni (*Rasskaz o... racconto su...*) – che esplicita l'obiettivo di esplorare un preciso genere narrativo, uno dei più fortunati del 'vecchio Gor'kij', di sperimentarne nuove possibilità formali, pur muovendosi in una gamma tematica non sempre dissimile dalle 'prove' del passato.

Se sembra improbabile che l'autore abbia pensato i nove racconti fin dal principio come parti di un'opera organica, tuttavia i temi ricorrenti e i numerosi richiami interni permettono di ricostruire una rete concettuale abbastanza densa. Inoltre, la disposizione dei testi suggerisce una struttura circolare, che Gor'kij stesso si raccomanda di rispettare, indicando all'editore di aprire il volume con *Otšel'nik* (L'eremita) e di chiuderlo con il già citato *Rasskaz o neobyknovennom*³⁰.

Rasskaz o neobyknovennom è uno degli ultimi a essere pubblicato separatamente ed è verosimile che l'autore avesse già un'idea dell'intero ciclo quando lo concluse: il titolo volutamente ambiguo mette in evidenza una delle parole chiave del ciclo, quell' 'insolito' – o curioso, particolare, straordinario³¹ – che in russo come in italiano può essere sostantivo, inteso come 'ciò che è straordinario', oppure aggettivo di un sostantivo taciuto, come suggerisce Naum Lejderman: potrebbe alludere per esempio a uno 'straordinario eroe', con sarcastico riferimento a

²⁹ Poco dopo il suo arrivo a Sorrento, Gor'kij consegna di persona quattro dei nove racconti (*Golubaja Žizn'*, che era ancora inedito, *Karamora*, *Rasskaz o neobyknovennom*, *Repeticija*) a Ettore Lo Gatto, che li traduce in italiano e li pubblica nella collana 'Scrittori russi' da lui curata per l'editore romano Alberto Stock: M. GORKIJ, *La vita azzurra*, traduzione dal manoscritto russo e introduzione di E. Lo Gatto, Stock, Roma 1925. Cfr. LO GATTO, *I miei incontri con la Russia*, Mursia, Milano 1976, p. 78. Ringrazio Antonella d'Amelia per la preziosa segnalazione. È curiosa la scelta, probabilmente operata dallo stesso autore, dei quattro racconti consegnati allo slavista italiano; e ancor più misteriosa appare la selezione di soli sei titoli del ciclo (quelli che mancavano nell'edizione curata da Lo Gatto e *Repeticija*, che è ripubblicato) per una successiva edizione italiana tradotta da Erme Cadei: *Racconti del '22-'24*, Treves, Milano 1928.

³⁰ GOR'KIJ, *Pis'ma*, cit., t. XV, p. 50.

³¹ Cfr. M.A. BEREZNIACKAJA, *Motiv "neobyknovennogo" i ego estetičeskaja funkcija v "Rasskazach 1922-1924 gg. M. Gor'kogo"*, in «Vestnik VGU. Serija: Filologija. Žurnalistika», n. 3, 2017, pp. 27-32.

un protagonista tutt'altro che straordinario³². È questo uno dei racconti dell'intera raccolta più studiati in epoca postsovietica, anche perché rappresenta la concezione gor'kiana della Rivoluzione russa nella fase più cupa della sua maturazione, corrispondente al periodo che precede la morte di Lenin, dopo la quale ci sarà una sorta di revisione del ruolo del leader³³.

I due racconti che fungono da cornice sono collegati da un personaggio, l'eremita, che in *Otšel'nik* è protagonista e nell'ultimo racconto compare solo alla fine, vittima di un assassinio. Figura assai controversa e complessa del racconto eponimo, l'eremita si ripresenta in *Rasskaz o neobyknovennom* come un personaggio appena abbozzato, un anonimo vecchio che incarna la vecchia Russia, uccisa dalla nuova. È piuttosto esplicito, nel tessuto narrativo, questo conflitto simbolico: il protagonista dell'ultimo testo, un giovane rivoluzionario filobolscevico, in preda a una serie di strambe convinzioni sulla necessità di 'semplificare' la vita, uccide l'eremita con l'intento di colpire la cultura secolare che il vecchio incarna, e che deve essere distrutta per far spazio alla nuova. Dopo il delitto, consumato in una remota località di provincia durante la Guerra civile russa, il nuovo eroe spera in un futuro roseo, poiché «tutti hanno cominciato a capire che la saggezza della vita è nella semplicità, e che le nostre crudeli particolarità bisogna spazzarle via... Le cose straordinarie le ha inventate il diavolo per la nostra rovina»³⁴.

³² «Теперь становится ясно, что заглавие – “Рассказ о необыкновенном” – таит в себе горькую саркастическую усмешку. По стилистической инерции оно вызывает ожидание завершения, а именно – “Рассказ о необыкновенном герое”. Но какой уж тут герой? Убийца стариков? Да и какой он “необыкновенный”? Все с точностью до наоборот: Яков Зыков зауряден до серости, более того – он идеолог обыкновенности в самом радикальном ее варианте», N. LEJDERMAN, *Nepročitannyj Gor'kij*, in «Ural», n. 7, 2008, <<https://magazines.gorky.media/ural/2008/7/neprochitannyj-gorkij.html>> (ultimo accesso 19/01/2024). Delle due traduzioni italiane del titolo a noi note, quella di Ettore Lo Gatto *Fuori del comune!* (GORKIJ, *La vita azzurra*, cit., Roma 1925) sembra più efficace di quella di Bruno Carnevali *Storia di un fatto eccezionale* (GORKI, *Opere*, cit., Roma 1958).

³³ Benché il racconto sia pubblicato nel 1925, la sua stesura risale al dicembre 1923, cfr. GOR'KIJ, *Pis'ma*, cit., t. XIV, p. 283. PRIMOČKINA, *Koncepcija revoljucii v “Rasskaz o neobyknovennom” M. Gor'kogo*, in *Gor'kovskie čtenija 1990 god*, Volgo-Vjatskoe knižnoe izd., Nižnij Novgorod 1991, pp. 236-242; EAD., “Triptik” M. Gor'kogo o revoljucionnyh voždjach: “Rasskaz o neobyknovennom”, “Vladimir Lenin”, “Provodnik”, in «Literaturnaja učeba», n. 5, 2015, pp. 100-115.

³⁴ GOR'KIJ, *Storia di un fatto eccezionale*, cit., p. 371. «Все начали понимать, что премудрость жизни в простоте, а жестокие наши особенности надо прочь отместить, вон... Необыкновенное – чёрт выдумал на погибель нашу...», ID., *Polnoe*

Quindi al conflitto tra vecchio e nuovo si sovrappone la dicotomia complesso/semplice, dove la complessità è rappresentata dal passato, e in particolare dalla figura dell'eremita, che incarna il classico *bosjak* (straccione, vagabondo) gor'kiano: un uomo tutt'altro che santo, un crogiolo di sentimenti, esperienze e pulsioni contraddittorie, che vive in una grotta in armonia con la natura e con le persone, ed esprime una potente e misteriosa energia. Anche il protagonista dell'ultimo racconto è venuto dagli strati più bassi del popolo, è cresciuto nelle carceri e sulle strade, ma questo nuovo modello di *bosjak* – che passa nella Guerra civile da un fronte all'altro senza neanche capire per chi combatte e si fa portatore di una filosofia di terza mano – arriverà ai vertici del partito bolscevico e lavorerà, come recita l'incipit del racconto, «in uno dei palazzi principeschi sulle rive della Neva»³⁵. L'«uomo nuovo» può quindi venire dalla strada e diventare il «principe» della rivoluzione, ma è un personaggio senza cultura né struttura, un gregario, un opportunista, trascinato dagli eventi e con un grande complesso di inferiorità. È condivisibile la conclusione di Lejderman, che con questo racconto Gor'kij volesse raccontare le «affinità elettive» tra la retorica sovietica sull'egualitarismo e la «psicologia della mediocrità», che trova nella semplificazione della vita l'unica via per l'autoaffermazione³⁶.

Non è un caso, forse, che entrambi i protagonisti di questi racconti siano *bosjaki*, un tipo letterario che è assente negli altri testi del ciclo e che tende a scomparire nella successiva produzione di Gor'kij, mentre è il più tipico «marchio di fabbrica» della sua prima maniera. Questa singolarità connette tra loro i due racconti in modo ancora più significativo e permette di confrontare i profili e i destini dei due personaggi, che possiamo interpretare come incarnazioni del popolo russo prima (l'eremita) e dopo (il bolscevico) la rivoluzione.

Alla luce di questo motivo-cornice, il conflitto tra vecchio e nuovo, la raccolta può essere considerata come un ciclo narrativo sugli ultimi due decenni di storia russa, una fase di passaggio tra epoche profondamente diverse. Tutti i racconti hanno infatti un'ambientazione russa – perlopiù provinciale – e le storie sono collocate cronologicamente in un imprecisato periodo anteriore al 1917, che solo in alcuni testi ha una coda nei primi anni del potere bolscevico. La rivoluzione aleggia come uno spettro in alcuni racconti (cinque su nove), ma chiaramente la rac-

sobranie sočinenij, cit., p. 558.

³⁵ *Ivi*, p. 522.

³⁶ LEJDERMAN, *Nepročitannyj Gor'kij*, cit.

colta non vuole essere un libro solo sulla rivoluzione, tanto più che non è mai chiarito inequivocabilmente un luogo, un fatto, un personaggio o un momento storico concreto, anzi in alcuni testi non è dato capire se i disordini evocati siano relativi al 1917 o a eventi precedenti.

A completare questa struttura simbolica contribuisce la posizione centrale, al quinto posto della raccolta, del racconto più noto del ciclo, *Karamora*, sulla vicenda di un agente provocatore della polizia segreta zarista, la *Ochrana*, incarcerato e condannato, presumibilmente nel 1917, per i suoi crimini ai danni del movimento rivoluzionario. L'eroe del racconto è il ritratto della duplicità e dell'alienazione spirituale del suo tempo, un tempo segnato dalla perdita di qualunque riferimento morale, dove la vita è un gioco di finzione e prevaricazione, una lotta di tutti contro tutti.

Il protagonista racconta in prima persona la sua storia di formazione e deformazione politica in un flusso di coscienza che è anche una sorta di deposizione scritta, a lui richiesta dagli inquirenti. Ma questa 'memoria', molto più che un tentativo di difendersi o di giustificare la propria condotta, è un'autoanalisi abbastanza spietata: «se i miei appunti hanno uno scopo allora è solo questo, risolvere il problema: per quale motivo in modo così inconciliabile e per sempre io mi sono scisso interiormente» (p. 60)³⁷. La scissione interiore, così plastica in questo personaggio di doppiogiochista, è motivo strutturale nella sua biografia, ma anche nella composizione del testo (nel suo monologo, l'eroe dialoga con altri se stesso) ed è un tema ricorrente nell'intero ciclo di racconti, configurandosi come una delle molteplici forme di alienazione dell'uomo contemporaneo.

Il percorso retrospettivo e introspettivo del protagonista non lo conduce oltre la banale constatazione del vuoto morale e ideologico assoluto che alberga in lui: «Io ho denunciato. Perché? Questa domanda me la sono posta fin dal primo giorno di servizio nella polizia segreta, ma non trovavo una risposta. Ho sempre aspettato che dentro di me sarebbe scoppiata una protesta, che "la coscienza cominciasse a parlare", ma la coscienza taceva. Parlava solo la curiosità, chiedendo: "E poi che succederà?"» (p. 57).

La 'banalità del male' è il tema dominante in *Karamora*, un male che ha origine perlopiù nella noia, ma per qualcuno anche nell'avi-

³⁷ Il racconto *Karamora* si cita nella traduzione di Michela Venditti dall'antologia: *Fuoco. La grande prosa russa del primo Novecento*, a cura di M. Caramitti, Atmosphere, Roma 2020, pp. 22-65. Le citazioni sono seguite dal numero di pagina di questa edizione.

dità di denaro o nell'ambizione di manipolare o di stupire gli altri. L'umanità intera sarebbe mossa principalmente da tali istinti, ma quasi nessuno avrebbe il coraggio di ammetterlo, da cui la constatazione del provocatore che 'il re è nudo': «“Ma il re è completamente nudo!” [...] forse sono proprio io che devo recitare il ruolo del bambino perspicace?» (p. 58). Il motivo torna alla fine del racconto: «E se io davvero fossi quello stesso bambino che è l'unico a essere in grado di dire la verità? “Ma il re è completamente nudo, eh?”» (p. 65). Così, paradossalmente, l'agente provocatore, avendo sondato i limiti della propria infamia, possiede uno sguardo più autentico, più 'puro' degli altri, e al termine del proprio viaggio interiore può dire con certezza che l'anima è cieca, dovrebbe avere un occhio interno, un "cristallino" che possa orientarla, «invece non c'è. Non esiste, ecco quale è il succo della questione» (p. 64).

Le numerose epigrafi del racconto suggeriscono in effetti l'intento di un'indagine narrativa sull'origine del male, o almeno su quella specifica varietà di male che si combina con la menzogna (tema gor'kiano fondamentale) e si incarna nel fenomeno del *provokatorstvo*, il doppiogiochismo dell'agente provocatore, che Gor'kij aveva già esplorato in altre opere – soprattutto nella *povest' Žizn' nenužnogo čeloveka* (La vita di un uomo inutile, 1908) – dopo che alcuni clamorosi casi di spie smascherate in seno al movimento rivoluzionario russo (da Evno Azef in poi) avevano portato il tema alla ribalta della cronaca e della pagina letteraria russa e non solo³⁸. Per Gor'kij si tratta di qualcosa di molto più serio di un tema di attualità o vicino al suo vissuto (infatti conosceva personalmente diversi protagonisti di quelle vicende), è un problema esistenziale, che l'autore ritiene profondamente connaturato all' 'anima russa' e che dopo il 1917 gli appare esploso come un virus inarrestabile. Nei suoi racconti, l'analisi antropologica e psicologica di questo fenomeno è al contempo una ricerca sugli aspetti più oscuri della natura umana:

«Ho scritto il cattivo *Racconto del bandito*. Sto scrivendo di un tipo di eroe russo, un rivoluzionario sincero, che, allo stesso tempo, era un sincero provocatore e mandava i suoi amici al patibolo. Non si tratta di Azef, che ho conosciuto e che credo fosse solo una bestia avida di piacere. No, il mio eroe è peggio. Compiva gesti di vera abnegazione, ma un giorno “gli venne voglia di commettere una cattiveria”, come spiegò quando fu processato. Questo mistero mi tormenta: l'anima umana, russa. Durante i quattro anni della rivoluzione, si è dispiegata in modo

³⁸ Il tema 'russo' della spia doppiogiochista si trova per esempio nei romanzi di Joseph Conrad *The Secret Agent* (1907) e *Under Western Eyes* (1911).

assai terribile e ampio, è divampata in modo così intenso. Brucerà e rimarrà solo cenere o cosa?»³⁹.

La funzione del *provokatorstvo* in *Karamora*, combinato con una poetica dell'alienazione che risente di una moltitudine di suggestioni, dalla psicoanalisi all'etologia, ai sottosuoli dostoevskiani, è dare concretezza storica e una speciale connotazione russa all'eterno tema del male, il tema che più sta a cuore in questi anni a Gor'kij. Il *provokatorstvo* è presentato come il frutto più amaro e rappresentativo dell'epoca, ma non solo della rivoluzione, tant'è che il provocatore comincia a essere tormentato dal pensiero del 're nudo' «nel 1914, quando era cominciata la guerra infernale e tutto ciò che era umano era saltato via dagli uomini, come le scaglie dal pesce andato a male» (p. 58).

Imprescindibile paratesto di questo racconto è una lunga lettera a Romain Rolland nella quale Gor'kij, descrivendo il suo eroe, cerca di mettere a fuoco la specifica tendenza russa verso il 'male' chiamando in causa esperienze personali e concezioni filosofiche (con riferimenti a Bakunin, Wagner, Dostoevskij, Turgenev, Tolstoj, Nietzsche, Stirner, Spengler, ecc.). Diversi passaggi della lettera chiariscono la concezione dell'uomo russo in questo periodo della vita dell'autore:

«L'uomo russo è un uomo fantastico. Ivan Turgenev ha detto bene di quest'uomo che ha il "cervello di traverso"⁴⁰. Questa speciale curvatura della mente, la sua deviazione dall'ordinario, dal "normale", che fa forse dei russi il più originale dei popoli, che illuminerà il mondo intero con il fuoco del suo talento, ma questa stessa curvatura della mente, divorando l'anima, può distruggere la Russia per il mondo, rendendola razionalista fino al cinismo, priva di fiducia in se stessa e disgustosa»⁴¹.

Il tema del 'fantastico' (*fantastičeskij*), inteso come insolito e straordinario, che percorre tutta la raccolta in modo estremamente ambiguo, poiché può assumere valenza positiva o negativa, si fa di nuovo centrale in *Golubaja žizn'* (La vita azzurra). Qui, la capacità di fare cose insolite e sbalorditive è il senso stesso della vita per il falegname Kallistrat,

³⁹ GOR'KIJ, *Pis'ma*, cit., t. XIV, p. 218. In realtà qui l'autore fa riferimento a due racconti poi inseriti nella medesima silloge: *Rasskaz bandita* (Il racconto del bandito), che diventerà *Rasskaz ob odnom geroe* (Il racconto di un eroe), anch'esso di tematica rivoluzionaria, e *Karamora*, scritto subito dopo. Se il primo racconto è definito 'cattivo', il secondo sarà 'spaventoso' (*Ivi*, p. 226).

⁴⁰ La citazione di Ivan Turgenev è una delle sei epigrafi di *Karamora*.

⁴¹ La lettera a Rolland è del 18 settembre 1923, vedi: GOR'KIJ, *Pis'ma*, cit., t. XIV, p. 240.

trickster diavolesco che a forza di scherzi e illusionismi finisce per portare alla pazzia il suo antagonista, il fragile e ordinario Mironov⁴². Il falegname-diavolo, incurante dei desideri del suo tranquillo vicino, ne invade lo spazio vitale e psichico, la sua casa azzurra, dipingendola con colori sgargianti e immagini assurde; da quel momento il racconto si trasforma nella cronaca di una paranoia. L'universo psichedelico e coloristico di *Golubaja žizn'* è costruito con strumenti presi in prestito dal simbolismo e dalle avanguardie artistiche, con i quali Gor'kij gioca, sondando i limiti del proprio virtuosismo pittorico, per poi concludere che il racconto gli è venuto «molto male»⁴³. Di certo la narrazione riesce a disorientare il lettore, che insieme al protagonista perde la capacità di discernere con nettezza tra reale e irreale, tra scherzo e complotto, tra normale e straordinario.

La dicotomia straordinario/ordinario è una variazione della coppia oppositiva complessità/semplificazione cui si è accennato, e regola spesso in questo ciclo le dinamiche di contrapposizione tra i personaggi, tra vittime e carnefici. La mania, la malattia psichica, l'esaltazione, l'allucinazione, l'incubo a occhi aperti sono degenerazioni che possono colpire chiunque si trovi, nella ricerca di un fondamento nella vita, a imbattersi nel nulla che la vita propone. È lo scenario desolante che Gor'kij cerca di illustrare all'amico Rolland:

«Vedo persone che sentono che tutto dentro di loro è fragile, tutto brucia, si scioglie, distrugge l'integrità del sentimento, e il sentimento si volatilizza come gas nei pensieri, nelle parole; l'uomo si svuota. Riesce a immaginare, amico mio, questo tormento, quando la ricerca di un principio incrollabile conduce una persona al vuoto, davanti al quale sono ugualmente indifferenti il bene e il male, la vita e la morte, l'uomo e la pietra? Il mio eroe è arrivato a questo punto di indifferenza, e basta»⁴⁴.

Karamora è il testo che meglio illustra la concezione di un uomo

⁴² Su questo racconto, cfr.: PRIMOČKINA, *Rasskaz M.Gor'kogo «Golubaja žizn'» (k voprosu o tradicijach i novatorstve)*, in «Gor'kovskie čtenija», '88, č. 2, Volgo-Vjatskoe knižnoe izd., Gor'kij 1990, pp. 86-90 (o una versione aggiornata di questo articolo in *Nejzvestnyj Gor'kij (k 125-letiju so dnja roždenija)*, Nasledie, Moskva 1994, p. 301-314); T. PŠENIČNJUK, *M. Gor'kij. «Golubaja žizn'» (problemy sintetizma)*, in «Gor'kovskie čtenija: 2002 god», NNGU, Nižnij Novgorod 2004, pp. 149-155; T.D. BELOVA, *M. Gor'kij. «Golubaja žizn'»: «seroe» i «goluboe» v rasskaze*, in «Izvestija Saratovskogo Universiteta. Novaja serija. Filologija. Žurnalistika», t. 21, vyp. 4, 2021, pp. 439-445.

⁴³ GOR'KIJ, *Pis'ma*, cit., t. XIV, p. 335.

⁴⁴ *Ivi*, p. 240.

riemerso dai cataclismi della storia recente completamente alienato, fatto a pezzi, senza più il barlume di un orientamento etico. È pervasivo in questo racconto il richiamo al macrotesto dostoevskiano, a partire dalla poetica esistenzialista⁴⁵, passando per la moltitudine di motivi connessi con il tema del male e dell'alienazione, come il sottosuolo/carcere dal quale scrive il protagonista, che è al contempo un 'demonio' cospiratore e un Raskol'nikov, sebbene il suo nome ricordi i Karamazov. Dostoevskij è un modello talmente ingombrante da essere evocato esplicitamente dall'eroe-autobiografo, che si identifica con «lo scrittore che più profondamente si inebriava di se stesso, con il gioco furioso, tempestoso, irrazionale della sua immaginazione, il gioco di molti in solo se stesso» (p. 45)⁴⁶.

La riflessione sulla disgregazione della coscienza del protagonista, la moltiplicazione in diversi 'se stesso', è ricorrente nel flusso di coscienza di Karamora, che non è in grado di riconoscere chi dei tanti sia il suo autentico 'io':

«Si scrivo. Non scrivo per strappare qualche giorno in più di vita in prigione, ma per volere di terzi. In me vivono, dicevo, due uomini, e uno non si è adattato all'altro, ma ce n'è ancora un terzo. Costui segue i primi due, i loro dissidi e a volte esagera, alimenta l'inimicizia, a volte vuole onestamente capire da dove viene e perché. È lui che mi costringe a scrivere. Forse è il mio autentico io, colui che ha voglia di capire tutto o, quantomeno, qualcosa. Ma, forse, questo terzo è il mio nemico più cattivo? Ciò somiglia alla supposizione di un quarto» (pp. 28-29)⁴⁷.

Il frequente ricorso a metafore e similitudini ardite, soprattutto

⁴⁵ Sull'esistenzialismo di Gor'kij, cfr. T.V. SAVINKOVA, *Ėkzistencial'naja problematika romana M. Gor'kogo "Žizn' Klima Samgina": strukturno-funkcional'noe i filososfsko-ėtičeskoe značenije*, in «Acta eruditorum», n. 33, 2020, pp. 40-44.

⁴⁶ «Пишешь – и сам себе кажешься умнее, лучше. Опьяняет это дело. Вот когда я чувствую Достоевского: *это был писатель, наиболее глубоко опьянявшийся сам собою, бешеной, метельной, внеразумной игрою своего воображения, – игрою многих в себе одном*», GOR'KIJ, *Polnoe sobranie sočinenij*, cit., p. 386. Il corsivo è mio, AA.

⁴⁷ «Да, я пишу. Не для того пишу, чтоб вытянуть не сколько лишних дней жизни в тюрьме, а – по желанию третьего. Живут во мне, говорю, два человека, и один к другому не притерся, но есть еще и третий. Он следит за этими двумя, за распрей их и – не то раздувает, разжигает вражду, не то – честно хочет понять: откуда вражда, почему? Это он и заставляет меня писать. Может быть, он и есть подлинный я, кому хочется понять всё или хоть что-нибудь. А может быть, третий – самый злой враг мой? Это уж похоже на догадку четвертого», *ivi*, p. 372.

quelle ispirate al mondo animale, in cui Gor'kij è maestro, concorre a descrivere la personalità plurima e inquieta del protagonista: «A vent'anni non mi sentivo un uomo, ma una muta di cani che cercano di liberarsi e corrono da tutte le parti, seguendo ogni traccia, cercando di annusare ogni cosa, di catturare tutte le lepri, di soddisfare ogni desiderio, e i desideri non si contano» (p. 29)⁴⁸. La metafora estesa della caccia informa tutto il racconto, alimentata da una serie di riferimenti alle scienze naturali, dall'etologia di Alfred Brehm alle teorie di Charles Darwin, per ridurre le dinamiche umane alla competizione per la sopravvivenza, a una sfera completamente avulsa dall'etica e dal trascendente. Tutti i personaggi hanno una controfigura animale, a cominciare dal protagonista: Karamora, prima nomignolo affettuoso e in seguito nome di battaglia del rivoluzionario venduto alla polizia, è il nome volgare di un insetto, una grande zanzara che non punge. Il comportamento animale è anche il modello che ispira il lavoro quotidiano del commissario Simonov, che orchestra il grande gioco dei provocatori e prima cattura Karamora, poi gli propone di «cacciare insieme». Simonov, pur essendo «profondamente indifferente alla vita, agli uomini», è ammaliato dalle teorie di Brehm, «leggeva sempre *La vita degli animali*, come un tedesco mennonita la Bibbia» (p. 55) e probabilmente, scrive Karamora, «aveva per me quel sentimento d'affetto che nutre il cacciatore per un buon cane» (p. 53). I colloqui della coppia Simonov/Karamora mostrano i diversi gradi di partecipazione al piano maligno di mettere gli uomini gli uni contro gli altri, un gioco senza regole in cui si può cambiare da un momento all'altro campo di battaglia, perché nulla ha davvero valore, né le persone, né le idee. Nessun sistema ideologico infatti, sia esso politico, religioso o sociale, nobilita questa 'caccia', anzi le guerre e le rivoluzioni non fanno che rendere più brutale la manifestazione della violenza.

Il deserto morale descritto nel racconto rivela una visione allucinata, traumatizzata e profondamente pessimista dell'umanità, esattamente agli antipodi con la celebrazione dell'uomo che aveva dominato la poetica gor'kiana prerivoluzionaria, in tutte le sue sfumature e declinazioni, dall'inno che si innalza dai bassifondi – «l'uomo... suona grandioso!» (*Ne dne*; I bassifondi, 1902) – fino al *bogostroitel'stvo* (la costruzione di Dio) – quella sorta di religione dell'Uomo che Gor'kij

⁴⁸ «В двадцать лет я чувствовал себя не человеком, а сворой собак, которые рвутся и бегут во все стороны, по всем следам, стремясь всё обнюхать, переловить всех зайцев, удовлетворить все желания, а желаниям – счета нет», *ivi*, p. 372.

aveva condiviso a Capri con Lunačarskij e Bogdanov⁴⁹.

La nuova consapevolezza sull'uomo contemporaneo si configura come una perdita dell'innocenza che spinge irrimediabilmente Gor'kij oltre il confine del realismo, verso la definitiva svolta modernista, portata a compimento nel *Klim Samgin*. In questo senso *Karamora* può fungere sia da testo precursore, soprattutto in virtù delle affinità del protagonista con Klim Samgin⁵⁰, sia da asse portante dei *Rasskazy 1922-1924 gg.*, prestandosi come chiave di lettura di tutti i testi e come sintesi dei procedimenti formali sperimentati: la narrazione in prima persona, il discorso indiretto libero, il frequente ricorso al sogno oppure a stati alterati della coscienza (visioni, allucinazioni) fino alla malattia psichica, per giocare con i punti di vista, con i piani del reale e della finzione, nonché con il testo nel testo, nel caso di *Karamora* rappresentato dagli 'appunti' di prigionia.

Dal punto di vista narratologico il gioco con il testo è forse l'elemento decisivo, che segna il passaggio del racconto gor'kiano alla scrittura modernista. Seguendo questa traccia, si può stabilire un parallelismo sia tematico che formale tra altri due racconti del ciclo: *Rasskaz ob odnom romane* (Racconto su un romanzo) e *Repeticija* (La prova), incentrati sull'analisi della finzione artistica, il primo sulla scrittura di un romanzo e il secondo sulla creazione drammaturgica. Nel primo testo, attraverso un procedimento metaletterario di inserimento di un 'romanzo nel racconto' è rappresentata la fusione/confusione tra i piani dell'arte e della vita. *Rasskaz ob odnom romane* è concepito come stilizzazione del racconto fantastico decadente ed è pervaso da una sottile vena parodica che investe la lingua, le immagini, i simboli⁵¹. Il titolo insinua il doppio senso del termine *roman*: il 'romanzo' può essere inteso come opera letteraria, su cui il racconto effettivamente riflette, o come relazione amorosa, come quella che coinvolge l'annoziata eroi-

⁴⁹ Cfr. *L'altra rivoluzione. Gor'kij, Lunačarskij, Bogdanov. La "Scuola di Capri" e la "Costruzione di Dio"*, a cura di V. Strada, La conchiglia, Capri 1994; P. CIONI, *Un ateismo religioso. Il bolscevismo dalla Scuola di Capri allo stalinismo*, Carocci, Roma 2012.

⁵⁰ CIONI, "La vita di Klim Samgin" e il romanzo dell'"uomo senza qualità", in «Studia Litterarum», V, n. 2, 2020, p. 260 e ss.; T.R. GAVRIŠ, *Ot "Karamory" k "Žizni Klīma Samgina": načala i perspektivy*, in «Acta eruditorum», n. 33, 2020, pp. 19-23.

⁵¹ Cfr.: BELOVA, M. *Gor'kij. «Rasskazy 1922-24 gg.»: problemy sovremennogo pročtenija* («*Rasskaz ob odnom romane*»), in «Izvestija Samarskogo naučnogo centra Rossijskoj Akademii Nauk», n. 79-1, 2021, pp. 49-55; PRIMOČKINA, *Gor'kij i post-modernizm* («*Rasskaz ob odnom romane*» M. Gor'kogo i roman "T" V. Pelevina), in «Vestnik Krymskich literaturnych čtenij: Sbornik naučnych statej i materialov», Vyp. 7, 2011, pp. 197-206.

na con lo scrittore suo amante, o come il *flirt* estemporaneo nato tra l'eroina e il misterioso personaggio che si presenta nel giardino della sua dacia in una sera autunnale. Lo strano uomo senza ombra si rivela alla fine una creazione, rimasta abbozzata, della fantasia dello scrittore, amante della donna: quindi il personaggio di un romanzo incompiuto prende vita e incontra la protagonista del racconto.

In *Repeticija*, la prova generale di una compagnia teatrale chiassosa e insoddisfatta si trasforma in protesta collettiva contro l'autore del dramma da rappresentare. Dalla platea del teatro, buio e claustrofobico, dove nessuno capisce né ascolta gli altri, irrompe a un certo punto l'autore stesso del dramma, accusato dagli attori di aver scritto un'opera sbagliata, che non piacerà al pubblico. Il drammaturgo Kreatorov, che si paragona al «creatore della vita» (dicendo che neanche a lui il dramma è riuscito molto bene), è un'autoparodia dello stesso Gor'kij, che si difende come può dalle accuse che gli vengono mosse, senza però convincere nessuno. Kreatorov commenta la critica reale dei drammi reali che Gor'kij scriveva in quegli anni e si sente porre domande del genere: «Il vostro materiale sono le sventure, gli errori, la trivialità della gente. Non pensate che il risultato del vostro lavoro, questa, per così dire, concentrazione di dolore, renda ancora più cupa la vita, avvelenando involontariamente, senza accorgersene, il lettore o lo spettatore con lo sconforto?»⁵². Così il reale irrompe anche in *Repeticija*, che sembra un pretesto per esporre una serie di opinioni sul teatro contemporaneo e probabilmente anche per giocare con un testo teatrale molto noto all'epoca, i *Sei personaggi in cerca d'autore*, la cui eco risuona con una certa insistenza in entrambi i racconti 'metaletterari' della raccolta⁵³.

Altre innumerevoli tracce percorrono questo ciclo narrativo, denso

⁵² «Материал ваш – несчастья, заблуждения, пошлость людей. Не думаете ли вы, что результат вашей работы, это, так сказать, прессование горя, еще более омрачает жизнь, невольно и незаметно отравляя читателя, зрителя безнадежностью?». GOR'KIJ, *Polnoe sobranie sočinenij*, cit., p. 451.

⁵³ Si rimanda la dimostrazione di questa suggestione a ulteriori approfondimenti, ma è noto che Gor'kij apprezzasse «il fantastico» Pirandello, che considerava «maestro del racconto breve» (PRIMOČKINA, *Gor'kij i "russkie ital'jancy" v Sorrento*, in *M. Gor'kij v Italii. K 150-letiju so dnja roždenija pisatelja*, otv. red. O.V. Šugan, Symposium, Sankt-Peterburg 2021, p. 267), nonché uno dei pochissimi autori italiani degni di nota («In Italia, oltre a Giovanni Papini e al vecchio Pirandello, c'è il vuoto», GOR'KIJ, *Pis'ma*, cit., t. XV, p. 172). All'influenza della pièce di Pirandello su questi racconti si accenna in PRIMOČKINA, *Poëtika eksperimenta: tvorčestvo M. Gor'kogo načala 1920-ch gg...*, cit., p. 187-188; mentre sono stati studiati i motivi pirandelliani in altre opere di Gor'kij, cfr. O.V. ŠUGAN, *Ital'anskie sjužety v "Skazkach ob Italii"*, in *M. Gor'kij v Italii...*, cit., pp. 156-159; A.V. GOLUBCOVA, *Maksim Gor'kij i tradicija ital'janskoj dramy*, ivi, pp. 171-195.

di richiami alla letteratura europea contemporanea, e legano tra loro i nove racconti, che rappresentano altrettante possibilità di descrivere l'alienazione della persona umana dal mondo, dagli altri essere umani e da se stessa. Non si può non convenire con uno dei primi critici sovietici del ciclo, secondo il quale l'opera era «come avvelenata» dalla malinconia della solitudine, e un doloroso isolamento si faceva sentire in ciascuno dei racconti⁵⁴. Niente di più distante dal mito, ancora duro a morire, di un Gor'kij crudo ma ottimista, quel mito che aveva in mente, per esempio, Nabokov quando scriveva che «per quanto strano possa suonare, questo pittore dei lati più cupi della vita, delle brutalità più crudeli, era al contempo il più grande ottimista che la letteratura russa abbia mai prodotto»⁵⁵. Nabokov forse ignorava le opere che Gor'kij scrisse nei primi anni Venti, che in effetti sono le meno lette e meno note⁵⁶, dominate da «un tormentoso per quanto rassegnato pessimismo», come vide benissimo invece Ettore Lo Gatto nel 1925⁵⁷.

Il ciclo *Rasskazy* 1922-1924 gg. serve a Gor'kij per collaudare un'attrezzatura narrativa utile a calarsi nella voragine della coscienza umana, che il nuovo secolo ha reso ancora più profonda e visibile, per scrutarne da vicino ogni linea, ogni crepa, ogni sfumatura. Con questa esplorazione Gor'kij non ha alcuna ambizione di sanare o giustificare il male nell'uomo, abbandona ogni illusione del passato. Anche la fede nella cultura, una delle idee guida del 'vecchio Gor'kij', vacilla in queste pagine sulle quali sembra estendersi «l'ombra nera della minaccia di un nuovo Medioevo, l'inizio di un lungo regno del male, aperto, aggressivo e sfrenato»⁵⁸. Del resto, come osserva Karamora, «non tutte le voragini dell'anima possono essere tappate dai libri, anzi ce ne sono alcuni che le allargano malignamente e le approfondiscono» (p. 183).

⁵⁴ VOJTOLOVSKIJ, *Novye vešč'i Gor'kogo*, cit., p. 155.

⁵⁵ NABOKOV, *Gor'kij*, cit., p. 392.

⁵⁶ Naum Lejderman intitola *Nepročitannyj Gor'kij* (Il Gor'kij non letto) un saggio del 2008 dedicato a questi racconti, che benché siano stati sempre inseriti nelle varie edizioni delle *Opere complete* dello scrittore dal 1925, sono stati volutamente trascurati dalla critica sovietica. I curatori dell'edizione degli anni 1968-1976 osservavano a proposito dei *Rasskazy* che «solo negli ultimi anni, senza negare che questo libro, così come altri scritti da Gor'kij all'inizio degli anni '20, porta l'impronta di alcune idee sbagliate vissute dallo scrittore nella fase iniziale della rivoluzione socialista, gli studiosi sovietici hanno rivelato la profondità del contenuto e dei meriti artistici di queste opere». GOR'KIJ, *Polnoe sobranie sočinenij*, cit., t. XVII, p. 616.

⁵⁷ E. LO GATTO, *Introduzione*, in GORKIJ, *La vita azzurra*, cit., p. 6.

⁵⁸ B. BJALIK, *Sud'ba Maksima Gor'kogo*, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1968, pp. 293-294.

Maria Teresa Badolati

Vzvichrennaja Rus' di Aleksej Remizov:
un'epopea modernista della Russia rivoluzionaria

ABSTRACT:

This essay focuses on Aleksej Remizov's autofictional novel *Vzvikhrennaia Rus'* (Russia in the Whirlwind, 1927), which covers the period between the Russian Revolution and the Civil War (1917-1921). It is one of the most experimental, original and significant works of Russian Modernist writing. The essay focuses on the novel's genre, compositional structure, narrative strategies, language, motifs and images. *Vzvikhrennaia Rus'* was immediately recognised by contemporaries as one of the most enigmatic and ambitious portraits of the revolutionary period and as a masterpiece of Remizov's experimental prose.

Una Russia in cenci, gelida, affamata, arde della parola di fuoco
Il fuoco erompe dal cuore, incontrollabile.

Salgo su una montagna, volgo il volto all'est: è fuoco!

mi sposto all'ovest: fuoco!
guardo il nord: brucia!
e il sud pure: brucia!
mi abbandono a terra: scotta!

Chi e dove potrò incontrare, che travasi l'avvampo di questo fuoco incontrollabile
– ci consumerà tutti! –

*Aleksej Remizov*¹

Nella storia della letteratura russa del XX secolo, l'opera di Aleksej Michajlovič Remizov (1877-1957), poliedrico e prolifico scrittore, grafico e calligrafo, occupa un posto speciale poiché contiene in sé le caratteristiche delle principali correnti del modernismo, ed è indissolubilmente legata alle ricerche ideologiche, filosofiche ed estetiche non solo dei coevi scrittori russi, sia in Russia sia in emigrazione, ma anche di quelli europei.

¹ A.M. REMIZOV, *Vzvichrennaja Rus'*, in ID., *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, t. V, Russkaja kniga, Moskva 2000, p. 363 (trad. italiana di M. Caramitti, in *Fuoco. La grande prosa russa di inizio Novecento*, Atmosphere, Roma 2020, p. 9).

Aleksej Remizov, figura dall'esperienza creativa solitaria e isolata, a lungo trascurata dagli studi letterari e solo negli ultimi decenni riconosciuta dalla critica, in patria e in parte anche all'estero, come una delle più originali della cultura russa del '900², è stato, infatti, uno dei principali rappresentanti della stagione artistica conosciuta come età d'argento, trentennio assai fecondo per lo sviluppo della prosa, della poesia e del teatro in Russia³.

Sebbene lo scrittore non facesse ufficialmente parte di nessuno dei gruppi letterari dell'epoca, nelle sue opere è tuttavia possibile riscontrare l'influenza di decadentismo, simbolismo, espressionismo e, infine, anche delle avanguardie. Definito a inizio secolo scrittore «decadente»⁴ per le sue tendenze mistiche ed estetiche, vicino, per la volontà di 'sintesi' delle arti e per la musicalità della lingua, all'ambiente simbolista pietroburghese, pur non scostandosi da una rappresentazione apparentemente verosimile della realtà; accusato di «plagio dal folclore»⁵ in

² Di Remizov si occuparono dapprima gli studiosi occidentali a partire dagli anni '60-'70 e, tra questi, quelli italiani furono tra i primi a comprendere il potenziale dello scrittore, in un momento in cui era semiconosciuto ai più, sia in Russia che in Europa. Cfr. E. LO GATTO, *I miei incontri con la Russia*, Mursia, Milano 1976, pp. 150-161. Solo a partire dagli anni '80 e in seguito alla riesumazione del patrimonio letterario degli emigrati, anche gli studiosi sovietici hanno cominciato a interessarsi assiduamente all'eredità poetica di Remizov, che è stato definitivamente 'riscoperto' anche in patria ed è divenuto oggetto di studio approfondito. A tal proposito, cfr. A. D'AMELIA, *La riscoperta di Aleksej Remizov in Russia*, in «Europa Orientalis», n. 11 (1), 1992. Attualmente gli studi remizoviani sono particolarmente vivaci ed intensi, secondo diverse linee di ricerca, soprattutto in Russia. Per maggiori approfondimenti e per una bibliografia completa si rimanda al ricchissimo sito, curato da E.R. Obatnina e E.E. Vachnenko del RAN IRLI «Puškinskij dom», luogo dove opera il principale gruppo di ricerca dedicato allo scrittore. Cfr. < <http://pushkinskijdom.ru/remizov/> > (data ultima consultazione 11.09.2023).

³ Lo spartiacque che segna un cambio di periodo definitivo viene tradizionalmente individuato nel 1932, quando fu varata l'ordinanza del Comitato Centrale del VKP(b) (Vserossijskaja kommunističeskaja partija [bol'shevikov]) sulla ricostituzione delle organizzazioni artistico-letterarie.

⁴ Così venne definito *Prud* (Lo stagno), il primo romanzo simbolista dello scrittore, in seguito alla pubblicazione sulla rivista «Voprosy žizni» nel 1905 (l'edizione completa fu pubblicata nel 1908 per la casa editrice Sirius di Makovskij). Cfr. M. KUZMIN, *O prekrasnoj jasnosti. Zametki o proze (1910)*, in *Literaturnye manifesty i deklaracii russkogo modernizma*, Puškinskij dom, Sankt-Peterburg 2017, pp. 588-593.

⁵ Di ciò lo accusò, per il suo atteggiamento spregiudicato nei confronti dell'utilizzo di fonti folcloriche, il critico A.A. Izmajlov in un articolo del 1909 dal provocatorio titolo *Pisatel' ili spisyvatel'* (Scrittore o ricopiatore). Cfr. I. DANILOVA, *Literaturnaja skazka A.M. Remizova (1900-1920-e gody)*, Helsinki University Press, Helsinki 2010, pp. 99-124.

quanto fine stilizzatore di testi antichi e, al contempo e come i futuristi, alla costante ricerca di nuove forme espressive attraverso un'ostinata sperimentazione linguistica; accostato infine, durante l'emigrazione, agli esistenzialisti e ai surrealisti francesi per l'attenzione rivolta al mondo interiore, all'onirico e al subconscio⁶, Remizov rimase sempre un viandante solitario, un 'avventizio' ai margini di qualsiasi scuola letteraria, un «rinnovatore arcaico»⁷ alla ricerca di nuove espressioni letterarie attraverso il recupero e la ricostruzione, in veste moderna e modernista, della creatività popolare e dello spirito dell'antica Rus'.

Formatosi artisticamente nell'atmosfera pietroburghese d'inizio '900 – a stretto contatto con personalità quali Vjačeslav Ivanov, Zinaida Gippius e Dimitrij Merežkovskij – Remizov è stato spesso accostato, per la comune attenzione alla sperimentazione formale e stilistica, a un altro grande scrittore del periodo, nonché suo amico, Andrej Belyj. Come afferma Il'ja Ėrenburg: «Senza di lui [Belyj] (come senza Remizov) sarebbe difficile immaginarsi una storia della letteratura russa»⁸. Anche Varlam Šalamov, che apprezza moltissimo la prosa di Remizov, qualche decennio più tardi lo definisce suo maestro nell'arte della narrazione, proprio insieme a Belyj: «Io sono un erede diretto del modernismo russo, di Belyj e di Remizov»⁹. Allo stesso tempo, però, Remizov è probabilmente il meno noto tra i grandi esponenti dell'epoca e, a differenza di Belyi, ma anche di Blok, Brjusov o Sologub, meno tradotto nelle altre lingue ed in gran parte inedito in Italia¹⁰. Ciò è pro-

⁶ Cfr., ad esempio, JU.P. ANNENKOV, *Dnevnik moich vstreč. Cikl tragedij*, t. I, Iskustvo, Leningrad 1991, p. 216. Anche Dobužinskij lo definisce «un vero e proprio surrealista ante litteram», in quanto utilizza sin dagli inizi differenti metodi e tecniche (come il bricolage e il collage), poi adottate dai surrealisti. Cfr. M.V. DOBUŽINSKIJ, *Vstreči s pisateljami i poëtami*, in Id., *Vospominanija*, Nauka, Moskva 1987, p. 277.

⁷ A. FLAKER, *Il rinnovamento arcaico: Remizov*, in *Storia della civiltà letteraria russa*, diretta da R. Picchio e M. Colucci, UTET, Torino 1997, vol. II, pp. 49-51.

⁸ I. ĖRENBURG, *Ljudi, gody, žizn'. Pod kolesami vremeni. Knigi pervaja, vtoraja, tret'ja*, AST, Moskva 2017, p. 317. Ove non diversamente indicato le traduzioni sono mie, MTB.

⁹ V. ŠALAMOV, *Zapisnye knižki 1954-1979*, in Id., *Sobranie sočinenij v 6 t.*, t. V, Terra-knižnyj klub, Moskva 2005, p. 322.

¹⁰ L'unica studiosa che, fino ad oggi, si è occupata in maniera specifica di Remizov in Italia è Antonella d'Amelia, le cui ricerche non sono state portate avanti da altri studiosi italiani. In traduzione italiana sono disponibili, sebbene perlopiù ormai fuori commercio: *Sorelle in Cristo* (trad. di R. Poggioli, Slavia, 1930); *Russia scompigliata*, (trad. italiana di I. Sibaldi, Bompiani, 1981); *Diavoleria: racconti russi di magia* (trad. di L. De Ferrante, E/O, 1986); *Gli indemoniati* (trad. di M. Caramitti, Voland, 1994); *A spasso sui cornicioni* (trad. di A. Curletto, Il melangolo, 1995). Alcuni racconti o estratti di romanzi sono inseriti in raccolte antologiche o miscellanee di vario genere.

tabilmente dovuto, almeno in parte, alla complessità ed unicità dello stile remizoviano, singolare amalgama di russo colloquiale, letterario e folclorico, sovente tacciato di intraducibilità, nonché alla complessa e contraddittoria personalità creativa dello scrittore.

Come molti esponenti del modernismo, anche Remizov era incline non solo a una mitologizzazione del mondo (*mifotvorčestvo*), ma soprattutto alla creazione di una «leggenda» su sé stesso (*žiznetvorčestvo*, inteso come creazione della vita ma anche di vita come creazione), una delle pratiche più diffuse nell'ambiente artistico russo ed europeo d'inizio secolo, che annullava l'antinomia tra arte e vita, tanto a livello testuale, quanto paratestuale ed extratestuale, trasformando l'esistenza stessa in un testo artistico. In Remizov, tuttavia, il prototipo dello *žiznetvorčestvo* simbolista viene decostruito, quasi parodizzato: il racconto della propria vita s'intreccia, si fonde e si confonde costantemente con la sua mitologizzazione che, attraverso travestimenti dietro maschere letterarie, strategie e procedimenti narrativi stranianti, ludico-parodici e autoironici, finisce per diventare mistificazione, autodenigrazione e autoumiliazione.

In questo saggio focalizzo la mia attenzione su una delle opere più sorprendenti e significative del variegato patrimonio creativo dello scrittore, inclusa nel monumentale ciclo pseudoautobiografico e autofinzionale, denominato *Legenda o samom sebe* (Leggenda su me stesso)¹¹: si tratta di *Vzvichrennaja Rus'. Épopeja* (Russia nel vortice. Epopea), pubblicato in volume a Parigi nel 1927 dalla casa editrice TAIR¹² e riconosciuto immediatamente e all'unanimità da scrittori e

¹¹ Così Remizov stesso definisce gli otto testi dalla forma narrativa aperta, fluida, metamorfica, che, nella loro totale sfasatura temporale, abbracciano tutta la sua vita, dal 1877 al 1954, e in cui ripercorre, reinterpreta e reinventa in maniera assolutamente originale il proprio iter umano e artistico. Si tratta di una (*ri*)narrazione creativa, mitologizzata, fiabesca della propria esistenza, in cui la biografia personale non solo si trasforma in fiction, in invenzione, ma assurge a mito, a leggenda e si realizza in un groviglio inestricabile di realtà e irrealtà. Cfr. A. D'AMELIA, «*Avtobiografičeskoe prostranstvo*» A.M. Remizova, in A.M. REMIZOV, *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, t. IX, Russkaja kniga, Moskva 2002, pp. 449-464.

¹² REMIZOV, *Vzvichrennaja Rus'*, Tair, Pariž 1927. Il libro è stato tradotto in italiano con il titolo di *Russia scompigliata* da Igor Sibaldi per Bompiani nel 1981, autore, inoltre, della corposa introduzione posta all'inizio del volume (pp. 5-42). Alcuni estratti del testo sono stati poi inseriti in raccolte antologiche o miscellanee di vario genere. Di recente, in particolare, menzioniamo i brani tradotti da Mario Caramitti e inclusi nell'antologia *Fuoco. La grande prosa russa di inizio Novecento*, cit., pp. 208-225. Le citazioni di questo saggio sono tratte dall'edizione più recente REMIZOV, *Vzvichrennaja Rus'*, in ID., *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, t. V, Russkaja kniga, Moskva 2000.

critici come uno dei testi più significativi di Remizov, nonché uno dei più straordinari esempi di romanzo modernista per il suo sperimentalismo formale e stilistico. Nina Berberova lo definisce «un libro immortale»¹³, mentre lo scrittore Michail Osorgin lo descrive così:

«Un libro assolutamente eccezionale, di nuovo strano, di nuovo difficile, perturbante, impegnativo, ma intriso di alta umanità. Questo libro è nato nella rivoluzione e ne rimarrà il monumento. È la testimonianza di un incubo vissuto da molti ma giustificato da pochi. Rimarrà incomprensibile per chi non ha vissuto in Russia i terribili anni 18-20 della rivoluzione e per chi non li ha visti dal basso, dalle profondità del tritacarne umano»¹⁴.

Tormentata e appassionata cronaca soggettiva dei recenti avvenimenti, affannata e febbrile «epopea» modernista della Russia rivoluzionaria scritta in gran parte in prima persona, *Vzvichrennaja Rus'* è appunto dedicato al convulso periodo della Rivoluzione e della guerra civile (1917-1921). Nel corso di questi eventi epocali, Remizov viveva a Pietrogrado, città che si fa metonimia di una Russia sconvolta dall'orrore della guerra e dalla catastrofe della Rivoluzione: *Vzvichrennaja Rus'*, in ordine di composizione il primo libro del 'ricordo' del ciclo della *Legenda*, custodisce proprio la memoria di quei grandiosi e terribili anni di fuoco pietroburchesi, dall'instaurazione del governo provvisorio nella Pasqua del '17 alla morte di Blok nel '21, momento cruciale nella biografia dello scrittore e nella storia russa in generale.

Fitto intreccio di cronaca quotidiana, autobiografia, resoconto storico, diario personale¹⁵ e annotazione di sogni, dal punto di vista compositivo *Vzvichrennaja Rus'* è un intricato «romanzo-collage simbolista»¹⁶, formato da materiali differenti per genere, temi e stile ed elaborati nell'arco di più di quindici anni¹⁷, un 'montaggio' sinfonico e corale di diverse voci e punti di vista senza precedenti nel tradizionale

¹³ N. BERBEROVA, *Kursiv moj. Avtobiografija*, Fink, München 1972, p. 303.

¹⁴ M. OSORGIN, recensione a A. Remizov. *Vzvichrennaja Rus'*. Tair. Pariž 1927, in «Sovremennye zapiski», kn. 31, 1927, p. 453.

¹⁵ Gran parte del testo si basa sul *Dnevnik 1917-1921* (Diario 1917-1921), compilato nello stesso periodo.

¹⁶ A.V. LAVROV, «*Vzvichrennaja Rus'*» *Alekseja Remizova: simvolistskij roman-kollaž*, in REMIZOV, *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, cit., t. V, pp. 544-558.

¹⁷ La maggior parte dei frammenti erano stati pubblicati precedentemente in raccolte e periodici tra il 1910 e il 1925. Per una descrizione dettagliata della storia del testo, cfr. A.V. LAVROV, *Kommentarii*, in REMIZOV, *Vzvichrennaja Rus'*, cit., pp. 558-561.

sistema dei generi¹⁸. Vi confluiscono frammenti di fatti intimi e domestici – ora patetici e ironici, ora grotteschi e prodigiosi – testi lirici e estratti onirici, che si intrecciano con i resoconti storici degli avvenimenti dell'Ottobre e con i documenti autentici (o pseudo-documenti) dell'epoca (ritagli di giornale, slogan, decreti governativi, lettere), in una prosa affannata, dal ritmo lacerato, nervoso, a singulto, che riflette l'angoscia e il dolore di quel periodo e mima, anche nella composizione formale e grafica del testo, la frattura storica e quella personale.

L'originale narrazione remizoviana rompe definitivamente la 'dittatura' dei generi letterari e, non piegandosi alle regole dell'autobiografia o della memorialistica ma, anzi, violando ogni principio cronologico-razionale e ogni nesso causa-effetto, spezza la tradizionale architettura del racconto e tenta di restituire il divenire personale, storico e artistico attraverso la percezione individuale, frazionata e sensoriale del narratore-protagonista. Il tempo biografico non coincide, infatti, con quello narrativo, il tempo dell'interiorità segue invece il flusso vorticoso dei «nodi e i viluppi»¹⁹ della memoria, governato, come la vita umana, dal solo, tragico principio della casualità, o fatalità. Frammenti di memorie, «schegge»²⁰ di ricordi slegati, aneddoti, visioni, stati d'animo, sogni, libere associazioni percettive e mentali si susseguono febbrilmente secondo un principio sinfonico dettato dagli «zig-zag» della memoria, attraverso un libero flusso di coscienza dove diversi piani spaziali, temporali e punti di vista si mescolano e si sovrappongono, in un continuo e sconcertante collimare, intrecciarsi, fondersi e slegarsi di storico e personale, collettivo e individuale, quotidiano e letterario, reale e immaginario, umano e magico, sacro e profano, razionale e irrazionale.

«Я беру себя – свое, и раскалываю на 33 кусочка и эти кусочки соединяю»²¹: così Remizov descrive la natura sperimentale del suo

¹⁸ R. GORJUNOVA, «Vzrichennaja Rus'» (*O žanrovom novatorstve Alekseja Remizova*), in «Voprosy russkoj literatury: Mežvuzovskij naučnyj sbornik», Vyp. 1 (58), Krymskij archiv, Simferopol' 1993, pp. 58-70.

¹⁹ Così recita il sottotitolo del testo remizoviano dedicato alla sua infanzia e adolescenza, *Podstryžennymi glazami. Uzly i zakruty moej pamjati* (Con gli occhi rasati. Nodi e viluppi della mia memoria), YMCA press, Pariž 1951.

²⁰ Dal titolo di un'altra opera autofinzionale dello scrittore, *Iveren'. Zagoguliny moej pamjati* (Scheggia. Gli zig-zag della mia memoria), Berkeley Slavic Specialties, Berkeley 1986, dedicata al periodo del confino a Vologda.

²¹ «Prendo me stesso, ciò che è mio, e lo divido in 33 pezzettini, e unisco questi pezzettini», cit. in N. KODRANSKAJA, *Aleksej Remizov*, Pariž 1959, p. 129.

lavoro sui materiali secondo le tecniche del *collage*, del mosaico e del 'montaggio', principi costruttivi di molti suoi testi e, in particolar modo, di *Vzvichrennaja Rus'*. In quest'opera, infatti, esse emergono a tutti i livelli, dalla modalità di redazione del testo, al macro-livello compositivo fino al micro-livello sintattico-lessicale. Nell'ambito delle sperimentazioni condotte nella cultura modernista del primo Novecento con la tecnica cinematografica del montaggio, *Vzvichrennaja Rus'* occupa dunque un ruolo primario, accostandosi alle innovazioni condotte nelle loro opere da altri simbolisti russi, vicini a Remizov a livello artistico e umano, in particolare da Andrej Belyj che, con le sue *Simfonii* (Sinfonie, 1904-1908), precorre per molti versi gli esperimenti remizoviani, così come da Aleksandr Blok che, in *Dvenadcat'* (I dodici, 1918) evoca *Vzvichrennaja Rus'* nella rappresentazione dell'elemento rivoluzionario: il poema blokiano, infatti, può essere considerato a tutti gli effetti un prototipo del libro di Remizov a livello di procedimenti compositivi e stilistici. Ricordiamo le parole di Belyj a proposito: «Se in poesia l'opera migliore della Rivoluzione russa sono "I dodici" di Blok, in prosa [...] è "La Russia nel vortice" di Remizov»²².

L'incompletezza costituisce il criterio strutturale della narrazione remizoviana. Testo e paratesto riflettono, nella struttura compositiva, secondo una poetica del 'frammento', dello strappo e della frattura, la scissione, la lacerazione interna dell' 'Io', che riconosce e assume al suo interno realtà disarmoniche le quali sfuggono alle trame del discorso, in una condizione emblematica dell'uomo moderno, della temperie dell'epoca e, dunque, della letteratura della prima metà del XX secolo e, al tempo stesso, conseguenza della traumatica condizione di emigrato, ben nota a Remizov²³: «Ободранный и немой стою в пустыне, где была когда-то Россия. Душа моя запечатана»²⁴.

Il ricordo si frantuma in segmenti irregolari di emozioni, sensazioni, divagazioni, dense unità narrative, formate da capitoli-racconti incompiuti, brevi testi nei testi che si richiamano e si ripetono all'interno dell'opera qui analizzata e poi anche nei diversi libri del ciclo della

²² V. SOSINSKIJ, *Konjurka (Ob Aleksee Remizove, Aleksandre Alechine, brat'jach Modil'jani i drugich) / Publikacija S. Sosinskogo-Semichata*, in «Voprosy literatury», n. 6, 1991, p. 173.

²³ Il 5 agosto 1921 Aleksej Michajlovič emigrò, insieme alla moglie e a tanti altri, in Europa: dapprima, per sua stessa testimonianza, solo temporaneamente, per motivi di salute, a Berlino; poi, nel 1923, i coniugi si trasferirono definitivamente a Parigi, non facendo mai più ritorno in Russia.

²⁴ «Scorticato e muto, mi trovo nel deserto dove una volta c'era la Russia. La mia anima è sigillata», REMIZOV, *Vzvichrennaja Rus'*, cit., p. 407.

Legenda, in una inusuale commistione di differenti materiali scritti e disegnati, tasselli di racconti spesso già editi e di brani inediti, legati fra loro da monologhi lirici interiori. Il risultato è un mosaico, un puzzle, in cui il filo conduttore del tessuto-matassa narrativo è la memoria polifonica, sincretica e sinestetica dell'ipertrofico 'Io' autobiografico dell'autore-narratore, che diviene fulcro, centro gravitazionale del testo²⁵. Come dichiara lo stesso Remizov: «Я никакой романист, я пытался, но не вышло. У меня нет дара последовательности»²⁶.

In *Vzvichrennaja Rus'* l'intreccio narrativo, la 'trama' nel senso tradizionale del termine è fratturata, ridotta all'osso, se non del tutto inesistente, in ogni caso non rilevante, e la fabula è solo in apparenza cronologicamente lineare²⁷. Analizzandone la struttura compositiva dal punto di vista temporale, Hélène Sinany distingue due assi attorno ai quali i singoli frammenti testuali vengono organizzati in un'unità narrativa coesa: un asse orizzontale, cronologico, sintagmatico, che costituisce la macro-narrazione sequenziale alla base del testo, e l'altro, anzi, gli altri, verticali, paradigmatici, trasversali, tangenziali, su cui s'innesta la

²⁵ Nella prosa autobiografica remizoviana, secondo la stessa tecnica utilizzata dagli scribi della Rus' medievale nella composizione dei loro *svody*, interi brani o frammenti di testo si ripetono di libro in libro, spesso essenzialmente identici, altre volte in versioni ampliate o contratte in base al nuovo contesto in cui sono inseriti. Questi si presentano come una caleidoscopica ed eterna costruzione di rifrazioni: per esempio, il saggio *K zvezdam*, pubblicato in *Vzvichrennaja Rus'*, è stato successivamente incluso nel capitolo dedicato a Blok nel libro *Peterburgskij buerak* (Il burrone di Pietroburgo, 1981); il frammento originariamente utilizzato in *Učitel' muzyki* (Il maestro di musica, 1983, capitolo *Revizor*) è diventato poi parte organica di *Ogon' veščej* (Il fuoco delle cose, 1954, fine del capitolo *Sverkajuščaja krasota*), ecc. Ogni successiva riproduzione del medesimo brano in un contesto nuovo dona al materiale già noto significati e sfumature innovative, espandendone o contraendone i limiti testuali, tanto da renderli potenzialmente infiniti, anche grazie alla percezione e interpretazione del lettore, che in questo modo diventa quasi co-creatore e non più solo destinatario dell'opera.

²⁶ «Non sono un romanziere, ci ho provato, ma non ha funzionato. Non ho il dono della coerenza», cit. in KODRJANSKAJA, *Aleksej Remizov*, cit., p. 109.

²⁷ Tra il 1917 e il 1922, le prime tre sezioni di *Vzvichrennaja Rus'* furono combinate in un ciclo intitolato *Vremennik Alekseja Remizova* (Annali di Aleksej Remizov), pubblicato prima dalla rivista «Narodopravstvo» e poi da quella berlinese «Épopeja». Come si evince già dal titolo – che richiama il *Vremennik* di Ivan Timofeev dell'inizio del XVII sec., uno dei prototipi dell'opera – tale forma narrativa aveva le caratteristiche di un documento memorialistico, quasi di una cronaca annalistica, con l'indicazione delle date esatte degli eventi descritti. È lo stesso Remizov a rimuovere, per la pubblicazione definitiva del 1927, tutte le coordinate cronologiche esatte, che evidenziavano la natura diaristica alla base della struttura del libro, attribuendo inoltre nuovi titoli alle singole sezioni. Nel testo definitivo, dunque, la scansione temporale è indicata in maniera indiretta, attraverso la menzione delle festività religiose secondo il calendario ortodosso e, quindi, già di per sé mitologizzata.

soggettività autoriale, le riflessioni sugli eventi registrati sull'asse orizzontale, la trasformazione metafisica della realtà²⁸. La linea diaristica e cronachistica non risulta, dunque, dominante; al contrario, prevalgono i legami atemporali ed extra-causali, la distruzione della sequenzialità e consequenzialità cronologica: il tempo si moltiplica, le situazioni si ripetono, i dettagli divengono centrali, epici, assumono un nuovo, tragico significato, le leggi che governano il mondo sono apparentemente incomprensibili, i nessi logici si spezzano. La strategia autobiografica narrativa remizoviana s'impone come una sorta di furiosa lotta contro la narrazione tradizionale, come il trionfo della sua totale liricizzazione e mitologizzazione, la possibilità di creare una varietà infinita di configurazioni semantiche eterogenee e fino ad allora impensabili, stabilendo equivalenze ed analogie tra eventi presenti e passati, apparentemente sconnessi e divergenti. L'Io poetico si erge ad eroe senza gesta, a cui è negata anche la facoltà di poter organizzare la trama, controllarne e dirigerne lo sviluppo. La letteratura si fonde totalmente con la vita, in tal senso riflettendone anche l'a-logicità, il fluire magmatico, imprevedibile, involontario di significative casualità e fatali accidenti, il cui legame superiore è però inaccessibile alla semplice comprensione umana ed esprimendosi nella forma di un groviglio di fatti quotidiani, ricordi reali o immaginari, emozioni, impressioni, spunti letterari e filosofici, digressioni liriche, sogni, che s'intersecano e s'ingarbugliano secondo le linee arabesche della memoria, sottraendo così il libro alla 'fossilizzazione' della scrittura finzionale. D'altronde, già Virginia Woolf nel 1919 scriveva:

«If a writer were a free man and not a slave, if he could write what he chose, not what he must, if he could base his work upon his own feeling and not upon convention, there would be no plot, no comedy, no tragedy, no love interest or catastrophe in the accepted style [...]. Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end. Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display, with as little mixture of the alien and external as possible?»²⁹.

²⁸ H. SINANY MACLEOD, *Strukturnaja kompozicija «Vzichrennoj Rusi»*, in *Aleksej Remizov: Approaches to a Protean Writer (UCLA Slavic Studies, vol. 16)*, ed. by G.N. SLOBIN, Slavica Publishers, Columbus 1986, pp. 237-244.

²⁹ V. WOOLF, *Modern Fiction*, in EAD., *The Common Reader*, The Hogarth Press, London 1925.

Nonostante le brusche cesure e i balzi spazio-temporali, e considerata la debolezza ed elementarità dell'intreccio e la poca solidità e non linearità della fabula – che, come detto, viene solo tratteggiata e altro non è che un pretesto per le continue digressioni che costituiscono, di fatto, il corpo stesso del testo – da un'approfondita analisi la macro-unità dell'opera emerge tangibile: le diverse parti sono infatti strutturate e armonizzate grazie a continue ripetizioni di *refrains*, Leitmotiv, suoni, parole chiave, frasi o interi blocchi di testo. Essi, diramandosi nel testo in una fitta rete di relazioni, associazioni e sovrapposizioni intra-testuali e inter-testuali, intrecciandosi e richiamandosi tra loro, permettono non solo di evidenziare temi e motivi chiave e di definire la pluralità dei piani della narrazione, ma soprattutto di superare il rischio di incoerenza e di scollamento tra le diverse parti, dovuto alla struttura labirintica, multiplanare e sconnessa del soggetto.

In *Vzvichrennaja Rus'* lo sgretolamento dell'io e la frattura storica si riflettono soprattutto nella forma, riflesso artistico del substrato storico-sociale oggetto della narrazione. Remizov, esponente della cosiddetta nuova «prosa ornamentale»³⁰, ritmica e sonora, musicale e tipografica, allitterativa e onomatopeica, crea un nuovo stile variegato e complesso, che fa ricorso a un virtuosismo linguistico estremo, con una sintassi arzigogolata e spezzata, in cui giochi di parole, ripetizioni ironiche e melodiche, allusioni comico-grottesche e parodico-stranianti pervadono ogni pagina. Il testo è caratterizzato dalla vorticosità e sperimentale commistione di linguaggio letterario e religioso, arcaismi e gergo popolare o quotidiano, in cui a parole rare e desuete vengono arditamente accostati neologismi, al *prostoreč'e* e ai dialettismi parole slavo ecclesiastiche e auliche, in un audace gioco verbale, in cui la fantasia prevale su qualsiasi convenzione formale, dando vita a un impasto linguistico senza precedenti. Remizov fa di ogni parola, frase, segno o dettaglio – linguistico-stilistico, grafico – motivo di stupore e meraviglia, estrapolandoli dalla loro ricezione quotidiana e presentandoli come assolutamente nuovi, inauditi: «Русская речь вывернута и перевернута – новое восприятие»³¹.

³⁰ Šklovskij definisce «ornamentale» la prosa di Belyj, Remizov e Pil'njak in quanto l'immagine prevale sull'intreccio. La ricerca della massima espressività dell'immagine nella struttura del testo letterario a discapito della 'trama' ha infatti in generale determinato i tratti caratteristici della nuova prosa russa. Cfr. V. ŠKLOVSKIJ, *Teoria della prosa*, trad. italiana di C. de Michelis e R. Oliva, Einaudi, Torino 1976, pp. 205-225.

³¹ «La lingua russa è ribaltata e capovolta, creando una nuova percezione», KODRJANSKAJA, *Aleksej Remizov*, cit., p. 289.

L'eterogenea plasticità della lingua remizoviana riflette, dunque, l'assoluta originalità della voce autoriale: «Хочу писать, как говорю, а говорить, как говорится»³² è il credo dello scrittore, il cui compito diventa restituire alla pagina stampata, muta, morta, il 'respiro', la cadenza della lingua parlata, rendere la sonorità primordiale della Parola, la sua originale mobilità e vitalità, l'intonazione espressiva della voce, le pause della conversazione, attraverso una scrittura mimetica e segnaletica – caratterizzata da frasi brevi, ellissi e vertiginosi anacoluti, in cui abbondano lineette, trattini, parentesi, puntini, asterischi, capoversi, corsivi – che attiri l'attenzione del lettore e suggerisca, anche nella disposizione grafica e nella punteggiatura, l'immediatezza del parlato e l'intonazione, sollecitando la lettura ad alta voce, arte in cui Remizov era, secondo le testimonianze dei contemporanei, maestro indiscusso.

Proprio in tal senso va quindi interpretata l'imitazione del manoscritto antico anche nell'aspetto esteriore del testo a stampa, attraverso l'utilizzo di caratteri tipografici differenti, decorazioni, illustrazioni: se la stampa, introdotta dal «maledetto Gutenberg», uniforma, appiattisce, automatizza, è solo attraverso la calligrafia dello scrittore-amanuense, persino dalle sue cancellature, che ne affiora la voce individuale, la personalità creativa³³. Il manoscritto è infatti per Remizov perfetta simbiosi e sintesi di tutte le arti, destinato, come una partitura musicale³⁴, all'esecuzione sonora, così da recuperare l'aspetto grafico, mimico, pittorico e, al contempo, quello fonico e musicale della scrittura, la sua valenza ottica e melodica.

Anche l'uso assolutamente originale della punteggiatura, dunque, ha la funzione di ricreare il ritmo dell'oralità, della voce umana, di

³² «Voglio scrivere come parlo, e parlare come si parla», REMIZOV, *Iveren'*, in ID., *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, cit., t. VIII, p. 299.

³³ Remizov è in questo vicino ai cubofuturisti, che ritenevano le cancellature parti inscindibili di un'opera e la calligrafia componente dell'impulso poetico. Il lavoro dello scrittore sulla lingua è in gran parte paragonabile a quello di Chlebnikov, sia per gli esperimenti sulla creazione linguistica, sia per la volontà di de-latinizzare il russo. Remizov, tuttavia, non rifiuta la tradizione e, anzi, si rivolge alla lingua dei testi anticosrussi come modello esemplare. Il motivo del 'Mefistofele-Gutenberg', l'antipatia per la stampa e l'idea che l'Io dell'autore trapeli meglio dai manoscritti, nonché la passione-predilezione per questi ultimi, ricorrono con ostinazione anche nell'opera di Vasilij Rozanov, amico dello scrittore, soprattutto in *Uedinennoe* (Solitaria, 1912) e *Opavšie list'ja* (Foglie cadute, 1913, 1915).

³⁴ «Рукопись приближается к партитуре» («Il manoscritto si avvicina a una partitura»), cit. in KODRJANSKAJA, *Aleksej Remizov*, cit., p. 140.

mimare la struttura ritmico-melodica naturale del pensiero e del discorso e, al contempo, di riflettere visivamente la frattura, l'angoscia e il caos di quel periodo dell'esistenza, come una sorta di correlato grafico dei tragici episodi narrati. L'opera non è dettata dalle moderne regole della norma ortografica e di significato ma è caratterizzata, anzi, dal ricorso a segni autoriali individuali (in particolare al doppio trattino –), obbedendo a un principio musicale-emotivo³⁵ e cadenzando così la prosa remizoviana.

Proprio in *Vzvichrennaja Rus'* Remizov tratteggia per la prima volta la stilizzazione, poi ricorrente in (quasi) tutto il ciclo autobiografico, del proprio personaggio letterario, rappresentato dall'aedo narratore-protagonista – che, in un funambolico gioco autofinzionale, coincide con l'autore stesso – straniato e straniante, testimone involontario degli eventi, sul corso dei quali è totalmente incapace di influire, un 'piccolo uomo' sballottolato dai grandiosi e tragici avvenimenti in cui si trova immerso – ma di cui, apparentemente, non comprende niente, se non l'orrore – e da cui viene sommerso, quasi un doppio tragicomico degli eroi delle fiabe e delle leggende, una parodica e drammatica maschera autoriale.

In questo testo lo scrittore ricorre, inoltre, a un procedimento artistico che utilizzerà, seppur in maniera differente, anche in opere successive, in cui il presente assurge a racconto epico e il quotidiano sconfini i limiti del racconto personale per divenire universale e inserirsi a livello della Storia. Alla visione intima, microcosmica e soggettiva degli eventi, osservati dal punto di vista apparentemente ingenuo e distorto dell'insignificante antieroe narratore-testimone, viene infatti giustapposta una visione pubblica, macrocosmica, in cui lo stesso si pone come cronista, conducendo una riflessione sullo sviluppo storico-culturale e politico della Russia del tempo. Remizov si interroga sui grandi problemi umani, esistenziali e filosofici e, senza abbandonare l'ironia e l'autoironia caratteristiche di tutto il testo, sia pure in bilico sul confine ove esse si riversano nella loro variante tragica, domanda: «Революция или чай пить?»³⁶. Ma la ribellione ironica dell'individuo non può che finire in tragedia, il comico e il ridicolo remizoviani, lungi dall'essere una sollazzevole monelleria, celano una rassegnazione di fondo, un totale pessimismo, finendo in ultima battuta a cozzare con l'ineluttabile destino che attende la Rus', il baratro rivoluzionario.

³⁵ La prosa di Remizov viene per questo definita da Belyj «stichijnaja». Cfr. A. BELYJ, recensione a *Posolon'* (Seguendo il sole, 1907), in «Kritičeskoe obozrenie», n. 1, 1907.

³⁶ «Fare la rivoluzione o bere il tè?», REMIZOV, *Vzvichrennaja Rus'*, cit., p. 52.

La concezione remizoviana della Storia, intesa come sofferenza e orrore sfuggenti a qualsiasi legge divina e umana, e sottoposta solo a leggi indecifrabili che conducono all'abisso – la Rivoluzione – in cui sta sprofondando la Russia, emerge dirompente in questo testo. Essa si esprime in particolar modo nell'analogia individuata da Remizov tra gli eventi contemporanei e quelli passati: lo scrittore, infatti, seguendo la concezione dei cronisti medievali secondo cui le vicende si ripetono ciclicamente, elabora un parallelo tra gli anni della Rivoluzione e il periodo dei Torbidi, interpretando gli eventi del '17 come una seconda invasione tatare³⁷.

Emblematico in tal senso è l'inserimento, nella sezione *Moskva*, di estratti (senza titolo) dallo *Slovo o pogibeli russkoj zemli* (Canto sulla rovina della terra russa), amara riflessione sull'irreversibile destino della Rus'-Russia, composta sul modello dell'omonimo testo del XIII secolo. Il brano, originariamente pubblicato con questo titolo su «Volja Naroda» e poi incluso nella raccolta *Skify* già nel 1917, si configura come un'opera avanguardista in termini compositivi e linguistici e, al contempo, come una continuazione organica della tradizione anticorussa. Vi è presentato in maniera simbolico-figurativa il percorso storico dello sviluppo della terra russa dai tempi antichi, attraverso gli anni dell'invasione tartara, il regno di Ivan il Terribile, l'epoca dei Torbidi, le vicissitudini dello scisma del XVII secolo, l'età delle riforme petrine e fino alla contemporaneità, agli anni della Prima guerra mondiale e della Rivoluzione. Così risuona, in verità ancora attuale, la voce solitaria di un 'testimone oculare' degli eventi, smarrito e stordito da ciò che gli accade intorno: «Русь моя, ты горишь! Русь моя, ты упала, не поднять тебя, не подымешься! Русь моя, земля русская, родина беззащитная, обесповаженная кровью братских полей, подожжена горишь!»³⁸.

Il rapporto dello scrittore con la nascente dittatura bolscevica durante il periodo del terrore rosso trova la sua massima espressione nell'*Obez'jan'ja velikaja i vol'naja palata* (La grande e libera camera delle scimmie) – parodicamente soprannominata *Obezvelvolpal*, sulla scia della propensione alle abbreviazioni tipica dell'epoca – pseudo-società

³⁷ Proprio agli anni dei Torbidi (1616-1619) era dedicato il *Vremennik* di Ivan Timofeev. Cfr. nota 27.

³⁸ «Рус' mia, stai bruciando! Rus' mia, sei caduta, non ti si può sollevare, non ti rialzerai! Rus' mia, terra russa, patria indifesa, resa impietosa dal sangue dei campi di battaglia fraterni, tutta in fiamme stai bruciando!», REMIZOV, *Slovo o pogibeli russkoj zemli*, in *Skify*, 2, 1918, p. 196.

letteraria segreta ideata e fondata da Remizov come una ludica setta segreta araldico-cavalleresca sul modello della massoneria russa, che si configurava, al contempo, come un originale sviluppo dell'idea simbolista di *žiznetvorčestvo* e come l'apice della sua ironia tragica. Essa era infatti nata dalla tendenza alla burla insita nello spirito di Remizov-*skomoroch*, autonominatosi perciò suo cancelliere, nonché dalla sua passione per la paleografia, che lo aveva indotto a redigerne statuto, manifesto e costituzione ufficiale in calligrafia miniata e a dichiarare così il glagolitico scrittura 'segreta' della società³⁹. Secondo Docenko, essa poteva anche essere interpretata quasi come una sorta di auto-compensazione sociale e psicologica nei confronti dell'emarginazione vissuta da Remizov all'interno della cerchia letteraria dell'epoca⁴⁰.

Molto significativa è, quindi, l'inclusione in *Vzvichrennaja Rus'* di un intero capitolo denominato proprio *Obezvelvolpal*, in cui l'autore narra l'episodio del proprio farsesco arresto, insieme a Blok, Zamjatin, Petrov-Vodkin, da parte della Čeka nel febbraio del 1919 nell'ambito di una persecuzione nei confronti degli *ěsery*, i social-rivoluzionari di sinistra, sulle cui riviste egli pubblicava.

Questa carnevalata di stampo tipicamente modernista, assunse la sua forma e significato definitivi proprio nel periodo del comunismo di guerra e del terrore rosso, delineandosi come una mascherata e satirica opposizione morale al nuovo ordine imposto dal regime bolscevico e dalla dittatura del proletariato, un utopico e al contempo parodico 'anti-mondo', simbolo del vivere libero, anarchico e anticonvenzionale dei suoi componenti – «Этот знак есть символ воли и независимости: долой “нормальное мышление” и больше никаких!»⁴¹ – e un ulteriore tassello del gioco meta-finzionale che investe non solo l'autore, ma anche le persone a lui vicine e, in conclusione, la realtà intera⁴². Della

³⁹ La genesi della *Obez'jan'ja velikaja i vol'naja palata* risale – in qualità di gioco d'infanzia – in realtà già al 1908, quando, nella pièce *Tragedija a Iude Iskariotskom* (Tragedia su Giuda Iscariota), compare per la prima volta il personaggio di Asyka, il misterioso re delle scimmie.

⁴⁰ S. DOCENKO, *Problemy poëtiki Remizova. Avtobiografizm kak konstruktivnyj princip tvorčestva*, TPÜ Kirjastus, Tallinn 2000, pp. 103-114.

⁴¹ «Questo segno è un simbolo di libertà e indipendenza: abbasso il “pensiero normale” e niente di più!», REMIZOV, *Po karnizam*, in ID., *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, cit., t. V, 2000, p. 515.

⁴² Per un'analisi approfondita di questo complesso fenomeno, si rimanda alla monografia di E.R. OBATNINA, *Zar Asyka i ego poddannye, Obez'jan'ja Velikaja Palata A.M. Remizova v licach i dokumentach*, Izdatel'stvo Ivana Limbacha, Sankt-Peterburg 2001.

swiftiana *Grande e Libera camera delle scimmie*⁴³, violenta intrusione dell'irreale nella realtà dello scompiglio rivoluzionario, e che si perpetuerà anche negli anni dell'esilio, facevano infatti parte, con i titoli di vescovi, principi e cavalieri celati dai rispettivi soprannomi, scrittori, pittori, musicisti, tra cui Blok, Belyj, Gumilev, Kuzmin, Šklovskij. Proprio a partire da *Vzvichrennaja Rus'*, l'*Obezvelvolpal* sarà inserita in quasi tutte le successive memorie e opere pseudo-autobiografiche dello scrittore.

Infine, giocano un ruolo fondamentale le continue trascrizioni di sogni, intessendo, di fatto, tutta l'opera remizoviana. *Vzvichrennaja Rus'*, in particolare, costituisce uno degli esempi più illuminanti del punto di vista di Remizov sulla commistione tra sogno e veglia, inscindibili l'uno dall'altra, in quello che Civ'jan, occupandosi della componente onirica nella produzione dell'autore, definisce «l'immersione del sogno nella veglia»⁴⁴. Proprio come gli antichi cronisti della Rus' medievale, che alternavano a episodi storici episodi leggendari senza curarsi dello sbalzo di realtà, anche Remizov equipara e inserisce, spesso in modo ludico o provocatorio, i sogni sullo stesso piano della narrazione dei turbolenti avvenimenti storici e del racconto di vicende personali, secondo quel ritmo emotivo-musicale alla base dell'unitarietà compositiva del testo: «Сны музыкальны. Особая ритмичность отличает явления сна от событий яви. Никакое бессознательное описание не передаст сновидения. Необходима словесная работа над записью. Оголосить сон – большое искусство»⁴⁵. In una stessa pagina i sinistri colpi di cannone della corazzata *Avrora* vengono a trovarsi a un paio di righe di distanza dal sogno di un cestino di fragole: la vertiginosa prossimità di due elementi tanto discordanti fra loro – cannoni e fragole – è piena di quella particolare ironia che lascia il lettore sgomento e stupefatto.

I resoconti di sogni che si affastellano nel testo, reali o inventati, propri o altrui, si distinguono dallo svolgimento dell'azione centrale

⁴³ È Remizov stesso a suggerire il paragone, in KODRJANSKAJA, *Aleksej Remizov*, cit., p. 130.

⁴⁴ T.V. CIV'JAN, *O remizovskoj gipnologii i gipnografii*, in *Serebjanyj vek v Rossii: Izbrannye stranicy*, RAN, nauč. sov. po istorii mirovoj kul'tury, Radiks, Moskva 1993, p. 304.

⁴⁵ «I sogni sono musicali. Una ritmicità particolare distingue i fenomeni dei sogni dagli avvenimenti della veglia. Nessuna scrittura inconscia potrà mai rendere i sogni. È necessario un grande lavoro verbale. Dar voce ai sogni è una grande arte», KODRJANSKAJA, *Aleksej Remizov*, cit., p. 41.

anche nella composizione tipografica della pagina, grazie alla loro collocazione – accanto a eventi prodigiosi, riflessioni personali o brani tratti da altre opere letterarie – nella colonna rientrata più a destra e all'utilizzo di un carattere tipografico minore. Essi non costituiscono una mera fuga dalla tragica realtà rivoluzionaria ma, anzi, un elemento interpretativo delle vicende reali e un ulteriore tassello del ricordo, l'espressione della memoria 'onirica' dello scrittore.

Il sogno è, infatti, fonte di energia creativa inconscia, d'ispirazione e, al tempo stesso, categoria d'interpretazione della realtà e, in verità, anche dell'opera remizoviana, nella quale, proprio come nei sogni, realtà e fantasia s'intrecciano in maniera intricata e immaginosa, l'una si riversa e sconfinava nell'altra: le narrazioni di Remizov evocano i sogni nella loro libertà spazio-temporale, non limitata dalla tridimensionalità euclidea, nella loro indipendenza dalle leggi della logica, nonché nella speciale intonazione e melodia compositiva e nella meravigliosa confusione di motivi, ma anche i suoi sogni sono assai simili alle narrazioni: «Сказка и сон – брат и сестра. Сказка – литературная форма, а сон может быть литературной формы. Происхождение некоторых сказок и легенд – сон»⁴⁶. Il mondo onirico dello scrittore si contrappone così all'orrore della realtà, facendosi ribellione dell'individuo nei confronti della Storia, che lo schiaccia e lo distrugge, e trasformando lo straniamento in un veicolo di disperata e autentica poesia che percorre tutta l'opera.

La narrazione spezzata, affannosa, a singhiozzo dei terribili tempi rivoluzionari – il terrore, la guerra civile, la povertà, il freddo, la fame, gli arresti, l'abbruttimento, la perdita d'identità, il sangue, la morte – uno dei più profondi, intimi e tragici resoconti della Russia torbida, scompigliata e miserabile del periodo, redatto in presa diretta, al presente narrativo, lascia spazio negli ultimi capitoli a più pacate digressioni storico-letterarie sull'edificazione di Pietroburgo da parte dello zar Pietro I, a un saggio letterario su Dostoevskij (*Ognennaja Rossija* [La Russia in fiamme]), per concludersi, infine, con una lettera in memoria del poeta Blok (*K zvezdam* [Verso le stelle]), la cui morte segna uno spartiacque con i precedenti anni rivoluzionari.

Il termine «vichr» («turbine», «vortice») del titolo, parola dostoevskiana⁴⁷, costituisce – insieme a «groza» («tempesta») e «buri-

⁴⁶ «Fiaba e sogno sono fratello e sorella. La fiaba è una forma letteraria, ma anche il sogno può essere una forma letteraria. L'origine di alcune fiabe e leggende è il sogno», *ivi*, p. 303.

⁴⁷ Il titolo dell'opera remizoviana sembra ispirato da una pagina del *Dnevnik pisatelja*

ja» («bufera») – un'immagine ricorrente nella simbologia sulla Rivoluzione, che è per Remizov «stichijnaja», spontanea, elementale, travolge e distrugge tutto ciò che le si pone davanti, lasciandosi alle spalle le macerie di una Rus' che ormai non esiste più, per divenire non si sa ancora cosa: «Гроза, раздор, тревога и самая жесточайшая месть и злоба, выверт жизни – революция»⁴⁸. E infatti, nella visione remizoviana, la Rivoluzione viene percepita in maniera simbolica come un fuoco, considerato, secondo la concezione eraclitea, il principio dominante dell'universo, simbolo di morte e rinascita, di devastazione e catarsi, forza primigenia che distrugge il vecchio, dalle cui ceneri nasce il nuovo. Fulcro semantico-filosofico del testo è proprio il poema *O sud'be ognennoj* (Di un destino di fuoco) – pubblicato già nel 1919 come opera indipendente con il titolo di *Elektron* (Elettrone) – libera trascrizione dei frammenti filosofici di Eraclito, come si evince dal sottotitolo stesso, *Ot slov Geraklita Effeskogo* (Dalle parole di Eraclito di Efeso). Lo scrittore riprende i motivi del filosofo greco, condividendone la convinzione che il principio che governa l'universo sia il cambiamento, e che il modello di trasformazione sia ciclico: «Все совершается в круге судьбы. Люди, звери и камни рождаются, растут, чтобы погибнуть, и погибают, чтобы родиться»⁴⁹. Tuttavia, Remizov non è così fermamente convinto del suo ottimismo sulla forma che assumerà la nuova Russia, una volta risorta dalle rovine della vecchia: *Vzvichrennaja Rus'* mostra, infatti, un'ingente e irrisolta ambivalenza nei confronti della Rivoluzione, della sua forza elementale, spontanea e impulsiva, ma turbolenta, distruttiva, paradossale.

L'infuocata epopea rivoluzionaria di Remizov termina, all'ultima

za 1873 god (Diario di uno scrittore 1873): «Il migliore degli uomini a un tratto può trasformarsi in qualche modo in uno schifoso sudicione e delinquente: basta che capiti nel turbine [*vichr*], nel vortice per noi fatale della convulsa e immediata autodenigrazione e autodistruzione, cosa caratteristica del temperamento nazionale russo in certi momenti della sua esistenza. Ma in compenso con la stessa forza, con la stessa impetuosità, con la stessa sete di auto-conservazione e di pentimento ogni russo, come anche il popolo intero, si salva da sé, e di solito quando le cose sono giunte all'estremo, cioè quando non c'è più dove andare. Ma è caratteristico soprattutto che l'impulso inverso, l'impulso alla restaurazione della propria salvezza e sempre più serio dell'ardore precedente, dell'ardore di autodenigrazione e autodistruzione» (trad. italiana di E. Lo Gatto, Sansoni, Firenze 1966, p. 49).

⁴⁸ «Tempesta, discordia, angoscia e la più crudele vendetta e rancore, il colpo di scena della vita: questa è la rivoluzione», REMIZOV, *Vzvichrennaja Rus'*, cit., p. 53.

⁴⁹ «Tutto si compie nel cerchio del Fato / Uomini, bestie e pietre nascono e crescono / solo per morire, / e periscono / solo per nascere», *ivi*, p. 199.

pagina del testo, con un punto esclamativo. A chiudersi, però, non è solo il libro, ma un'epoca intera: con quel punto esclamativo ha infatti inizio, per il suo Paese, l'epopea sovietica e, per lui, quella europea, la condanna definitiva all'emigrazione, come lo scrittore dichiara in una dedica apposta al libro: «Эту книгу я писал, как отходную – исповедь мою перед Россией. Передо мною была легенда о России – образ старой Руси и живая жизнь Советской России. Со старым я попрощался, величая, а с новым – я жил, живу и буду жить»⁵⁰.

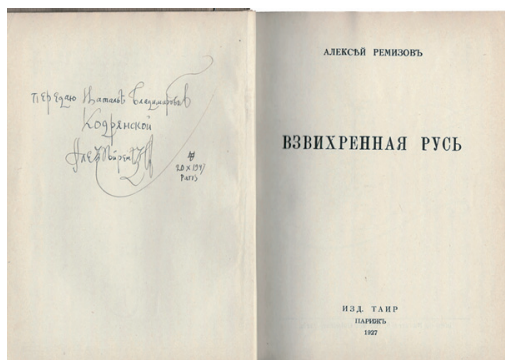


Fig. 1

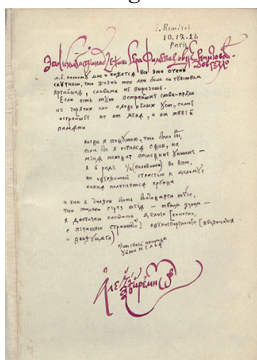


Fig. 2

⁵⁰ «Questo libro l'ho scritto come un'orazione funebre – una mia confessione davanti alla Russia. Davanti a me c'era la leggenda sulla Russia, l'immagine dell'antica Rus' e la vita viva della Russia sovietica. Dall'antica immagine mi sono accomiato, osannandola, mentre con la nuova ho vissuto, vivo e vivrò», V. ANDREEV, *Istorija odnogo puteševstvija. Povesti, Sovetskij pisatel'*, Moskva 1974, p. 303, cit. in LAVROV, «Vzvichrennaja Rus'» Alekseja Remizova, cit., p. 544.

Monica Puglia

*Andrej Platonov e l'ingegner Baklažanov:
storia di un ingegnere o mitologia di un trickster?*

ABSTRACT:

This paper investigates the engineer Elpidifor Baklažanov, a recurring character in Andrej Platonov's early 1920s prose; it specifically covers *Priključenja Baklažanova. Beskonečnaia povest'* (Adventures of Baklažanov, 1922), the short story devoted to him. Half trickster half civilizing hero, a blend of cunning and foolishness, Baklažanov was the inventor of a modern 'fire' to give humanity, the photoelectromagnetic resonator-transformer, incarnating a latter-day Prometheus and symbolising the hope of a great energy revolution.

«Три друга, три титана помогут нам организовать коммунистическое производство на земле: вода, ветер, электричество»¹.

«Человек вышел из червя. Гений рождается из дурака»².

La vita artistica di Andrej Platonov inizia a cavallo della guerra civile (1919-1921) ed è caratterizzata agli esordi dall'impegno dell'autore su due fronti, quello letterario e quello tecnico-ingegneristico³. Il

¹ «Tre amici, tre titani ci aiuteranno a organizzare la produzione sulla terra: l'acqua, il vento, l'elettricità» (ove non diversamente indicato, le traduzioni sono mie), A. PLATONOV, *Otzyv na knigu inženera L. Drejera «Zadači i razvitie elektrotehniki»*. M. 1919, in E.V. ANTONOVA, *Voronežskij period žizni i tvorčestva A.P. Platonova: biografija, tekstologija, poëtika*, IMLI-RAN, Moskva 2016, p. 492.

² «L'uomo deriva dal verme. Il genio nasce dallo sciocco», PLATONOV, *Otvet redakcii «Trudovoj armii» po povodu moego rasskaza 'Čuldik i Epiška'»*, in *Sočinenija*, t. I.2, IMLI-RAN, Moskva 2004, p. 69. Da qui in avanti i testi contenuti nell'edizione scientifica delle opere di Platonov edita dall'IMLI-RAN saranno contrassegnati dal nome del racconto/articolo seguito da S. con il riferimento al tomo t. e al numero di pagina (in S., t. X, p. XX). Le date tra parentesi si riferiscono alla datazione attribuita nei *Sočinenija* e non alla data di pubblicazione.

³ Per approfondimenti sulla biografia e la produzione di Platonov nel periodo di Voronež si rimanda principalmente alle note dell'edizione scientifica curata dal gruppo di lavoro di Natal'ija V. Kornienko all'IMLI-RAN e ad alcuni lavori seminali come: L.A. ŠUBIN, *Poiski smysla otdel'nogo i obščego suščestvovanija. Ob Andree Platonove. Raboty raznyh let*, Sovetskij Pisatel', Moskva 1987; T. LANGERAK, *Andrej Platonov*.

suo interesse per l'elettricità e per la tecnica si riflette sia nella narrativa che nei testi a carattere giornalistico-divulgativo-propagandistico, particolarmente numerosi in questa fase. Non è quindi un caso che in questi primi anni le figure di ingegneri si moltiplichino, affollino le pagine sotto forma di pure voci o personaggi più complessi, basti pensare all'ingegner Elektron di *Žažda Niščego (Videnija istorii)* (La sete del misero. Visioni della storia, 1920), al titanico plasmatore-distruttore dell'universo Vogulov di *Satana Mysli* (Satana del pensiero, 1921), a Markun, inventore nell'omonimo racconto del 1920 di una macchina che riprende le fantasticherie giovanili di Platonov, non ancora del tutto abbandonate, sul moto perpetuo. Intorno al 1926, quando l'autore si apre sistematicamente a forme più lunghe, di ingegneri ne compaiono altri, le loro vicende vengono articolate in trame più complesse, la loro storia individuale si arricchisce. Tra di essi si possono ricordare il fautore del modulo per i viaggi spaziali, il "mattoncino", Kreuzkopf di *Lunnye izyskanija (Rasskaz o «kirpiče»)* (Ricerche lunari. Racconto sul «mattoncino», 1926), i tre ingegneri che cercano di comprendere la natura dell'etere per sfruttarlo a vantaggio dell'umanità e il diabolico Matissen di *Ėfirnyj trakt* (La via dell'etere, 1926-27), fino agli ingegneri spogliati di ambizioni superomistico-fantascientifiche e calati nella realtà storica, come Bertrand Perry di *Epifanskije Šljuzy* (Le chiuse di Epifan', 1927), vicenda ambientata nel passato, in epoca petrina. Platonov stesso frequentò il politecnico a Voronež negli anni della guerra civile e spesso si definiva ingegnere, nonostante non ne avesse il titolo, quasi si trattasse più di una qualifica morale che di una professione, per l'impatto che questo lavoro poteva avere sulla vita quotidiana. Come sottolinea uno dei suoi principali biografi, Oleg Lasunskij, per l'autore «era da considerarsi ingegnere chiunque compisse il proprio lavoro con talento e ispirazione»⁴ e, forse proprio per questo, non di rado nella sua prosa ci si imbatte in tecnici-inventori-ingegneri, che possono apparire più *domorošennye* (autodidatti) che istruiti, a volte più vicini all'immagine di un inventore autodidatta che a quella di un professionista o di uno scienziato soggiogato dalla pura teoria.

Materialy dlja biografii 1899-1929 gg., Pegasus, Amsterdam 1995; O.G. LASUNSKIJ, *Žitel' rodnogo goroda. Voroženskije gody Andreja Platonova 1899-1926*, Centr duchovnogo vozroždenija Černozemnogo Kraja, Voronež 2007 (prima edizione edita da Izd-vo Voronež gos. un-ta, Voronež 1999); fondamentale per completezza il recente già citato lavoro di ANTONOVA, *Voronežskij period žizni i tvorčestva A.P. Platonova: biografija, tekstologija, poëtika*.

⁴ LASUNSKIJ, *Žitel' rodnogo goroda...*, cit., p. 66.

Da questo ampio ventaglio di personaggi emerge una figura originale, non soltanto per le sue caratteristiche intrinseche, ma anche per il modo in cui Platonov gli fa 'abitare' la sua opera e lo rende trasversale: l'ingegner Elpidifor – Epiška – Baklažanov. La gestione del 'personaggio Baklažanov' da parte dell'autore appare peculiare⁵, poiché non lo vincola a un singolo racconto o a un ciclo di storie programmaticamente incentrate su di lui e le sue vicende, ma lo colloca in una dimensione intermedia, al limitare tra la scrittura e la realtà. Ne viene fuori un eroe di confine, che compare sia all'interno che al di fuori del testo platonoviano, ricoprendo ruoli differenti anche a livello narratologico: a volte sarà personaggio⁶ che si vuol far credere realmente esistito, come nel racconto *Priključenija Baklažanova. Beskonečnaja povest'* (Le avventure di Baklažanov. *Povest'* senza fine, 1922), che si prenderà qui in esame, o in *Danilok* (Danilok, 1922) e in *Potomki solnca* (I discendenti del sole, 1922); altre volte sarà scrittore, del quale allora si troverà uno scritto interno al racconto (sua è la brochure citata sempre in *Potomki solnca*)⁷, o sua sarà la firma apposta in calce a un *rasskaz* (*Tjuten', Vitjuten' i Protegalen* del 1922 e *Rasskaz ne sostojašego bol'se vo žlobach*, Racconto di chi non fa più parte degli ignoranti, del 1923) o a una poesia (*My na kanatach prem lokomobil'*, Noi trasciniamo la locomotiva con le funi, del 1919, pubblicata solo nel 1922), in sostituzione a quella dello stesso Platonov; un'altra volta ancora rindosserà i panni di ingegnere e si dedicherà a un resoconto di impronta tecnico-fantastica («*Doklad Upravljenija rabot po gidrofikacii Central'noj Azii*», Relazione del direttorato dei lavori per l'idrificazione dell'Asia Centrale del 1922). Quando viene collocato al

⁵ Baklažanov non è l'unico personaggio ricorrente nella prosa platonoviana, ma per numero di apparizioni e poliedricità può essere considerato il principale. Tra i personaggi ricorrenti degli anni dell'attività letteraria dell'autore nella nativa Voronež si annoverano il calzolaio Apalityč e il cane Volčok, entrambi presenti in *Priključenija Baklažanova*, cui sono dedicati anche i racconti omonimi, *Apalityč* (1920) e *Volčok* (1920).

⁶ Konstantin Kaminskij ipotizza che Baklažanov attraversi l'opera anche sotto altre spoglie, come quelle di Vogulov di *Satana mysli* e della voce senza nome di *Nevozmožnoe* (L'impossibile, 1921). Secondo lo studioso possono essere considerate declinazioni dello stesso personaggio, sulla base di quanto viene narrato a proposito della loro infanzia, in parte sovrapponibile. Si veda K. KAMINSKIJ, *Elektroroman Andreja Platonova. Opyt rekonstrukcii*, NLO, Moskva 2020, p. 193.

⁷ Compare anche come firmatario di un estratto che fa da epigrafe al ventitreesimo capitolo del *Rasskaz o mnogich interesnyh veščach* (Racconto su molte cose interessanti, 1923).

di fuori della trama come prosatore o poeta, va a sovrapporsi alla figura dell'autore stesso e ne diviene quasi un alter ego. Se veste i suoi panni principali, quelli di ingegnere, gli viene attribuita l'invenzione di un macchinario straordinario per la conversione della luce in elettricità, il 'risonatore-trasformatore fotoelettromagnetico'.

In questo lavoro ci si concentrerà sul ruolo di Baklažanov all'interno del racconto *Priključenija Baklažanova. Beskonečnaja Povest'* del 1922⁸, che lo vede protagonista, lasciando lo spazio per un'indagine più estesa a riflessioni successive. Si cercherà di far emergere la specificità della figura di Epiška mediante l'individuazione di alcuni segnali disseminati nella narrazione, che possono aiutare a definirne la natura di eroe di un'epoca di transizione che condivide alcuni tratti con la figura del *trickster*, sia nella sua accezione di briccone che in quella di eroe culturale. Dopo aver tracciato l'identikit del *trickster*, se ne 'fiuteranno' le tracce all'interno del racconto, per poi analizzare il sottotesto legato al mito di Prometeo nella sua veste di eroe civilizzatore. Infine, ci si soffermerà sull'invenzione che Baklažanov dona all'umanità, il risonatore-trasformatore fotoelettromagnetico, e sul valore che essa riveste nell'immaginario platonoviano negli anni della corsa all'elettrificazione del paese inaugurata dal potere sovietico.

Sul *trickster*, ovvero il "briccone divino", colui che "gioca dei tiri" molto è stato scritto⁹: ci si limiterà in questa sede a definirne le principali caratteristiche sulla base di quanto si evince dalla letteratura specialistica, senza entrare nel merito delle diatribe in ambito etnografico e folclorico. Si riporta qui una breve citazione di Silvana Miceli che si ritiene particolarmente efficace:

«Il *trickster* alla fine appare contemporaneamente demiurgo e

⁸ Il racconto viene pubblicato sul giornale «Voronežskaja Kommuna» in due parti, la prima il 10 settembre 1922 nel n. 204, p. 4 e la seconda il 17 settembre dello stesso anno nel n. 210, p. 4.

⁹ Si propone una bibliografia essenziale sulla figura del *trickster*: il volume che comprende gli scritti di P. RADIN, C.G. JUNG e K. KERÉNYI, *Der Göttliche schelm*, Rhein-Verlag, Zurigo 1954, tr. it. *Il briccone divino*, Bompiani, Milano, 1965; L. HYDE, *Trickster makes this world. Mischief, myth, and art*, Macmillan, New York 1997, tr. it. *Il briccone fa il mondo. Malizia, mito e arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2001; in italiano S. MICELI, *Il demiurgo trasgressivo. Studio sul trickster*, Sellerio, Palermo 1984. Per approfondimenti sul *trickster* in area russo-sovietica: M. LIPOVETSKY, *Charms of cynical reason: the trickster's transformation in soviet and post-soviet culture*, Academic Study Press, Boston 2011; N.V. KOVTUN, *Trikster kak geroy našego vremeni. Na materiale russskoj prozy vtoroj poloviny XX-XXI veka*, Flinta, Moskva 2022.

briccone, astuto e stolto, ingannatore e ingannato, e così via. Se c'è per lui una normalità è la sua anomalia, se ha una misura è la mancanza di misura. Egli è in tutto eccessivo. [...] Impuro, osceno, emarginato, rifiutato, egli è associato al disordine e alla liminarietà, e però nell'ambivalenza che essi evocano di potenzialità sovranormali, di potere magico, di rinnovamento e rinascita, di rischiosa creatività»¹⁰.

Ambiguità, anomalia, eccesso, disordine: passando per questi concetti si può tracciare il perimetro principale all'interno del quale delimitare il *trickster*. Ma non basta, come spiega Lewis Hyde, egli è un personaggio in movimento, «on the road», «padrone dei luoghi di transito» e «attraversatore di confini», fisici e spirituali¹¹. Attraverso la sua azione, le distinzioni si affievoliscono e crollano, per questo si tratta di una figura che emerge nelle epoche di passaggio, capace di agevolare e cavalcare i mutamenti, in grado di porre fine a un ordine e generare disordine, mentre crea i fecondi presupposti per il nuovo. Julija Černjavskaia sottolinea come «il *trickster* entra in azione quando una "breccia" emersa nella cultura si rivela insuperabile per mezzo dei modelli abituali. Ovvero, sono eventi ineluttabili la caduta delle autorità, la messa in discussione dei valori, la dissoluzione del canone, una percezione del mondo apocalittica»¹². Questo pare particolarmente vero per quanto riguarda Elpidifor, la cui biografia si colloca a cavaliere dell'Ottobre, epoca di enormi smottamenti: il caos che segue la caduta di un sistema secolare come quello zarista, il presentimento di nuove radicali trasformazioni, il sisma valoriale che muta la geografia sociale del paese e cionondimeno il fiorire del nuovo, in tutte le sue seducenti possibilità creative, sia per quanto concerne la ristrutturazione dello stato che la produzione artistica e i modi di vivere la nuova realtà. Si può applicare quanto asserisce Natal'ja Kovtun nel suo recente lavoro incentrato proprio sulla figura del *trickster* nella narrativa russo-sovietica della seconda metà del XX secolo, anche alla fase immediatamente post-rivoluzionaria¹³: le epoche caotiche necessitano di personaggi che

¹⁰ MICELI, *Il demiurgo trasgressivo. Studio sul trickster*, cit., p. 53.

¹¹ HYDE, *Trickster makes this world...*, cit., p. 16. Lo studioso sottolinea come il *trickster*, data la sua natura ambigua, possa anche agire come creatore di confini.

¹² JU.V. ČERNJAVSKAJA, *Trikster, ili putešestvie v chaos*, in «Čelovek», n. 3, 2004, pp. 37-52.

¹³ KOVTUN, *Trikster kak geroj našego vremeni...*, cit., p. 6: «L'interesse per il *simulatore*, il *buffone* e le sue invarianti si manifesta nei periodi di svolta, quando si avvicinano le epoche storiche, si rompono i paradigmi culturali. In questo spazio frammentato gli

in quel caos sappiano destreggiarsi, che siano capaci di maneggiare quel disordine, che non temano di contaminarsi e contaminarlo per fornirgli una nuova forma. Si ha a che fare con un tipo mitologico antichissimo, presente nella tradizione orale di vari popoli (in particolare tra le popolazioni indigene del Nordamerica), che nasce nelle società politeistiche e in esse soltanto riesce a mantenersi più prossimo alla sua vera natura.

Nel passaggio alla modernità, il *trickster* si è frammentato e in parte adattato, disseminando alcune sue caratteristiche in altri tipi letterari che infrangono le regole e le convenzioni, in bilico tra astuzia e stoltezza, in cui però si possono ritrovare solo le vestigia dell'organica figura originaria. Approfondendo questo aspetto, Mark Lipoveckij nella sua monografia dedicata alle incarnazioni di questa figura in epoca sovietica e post-sovietica spiega come:

«Soviet and post-Soviet tricksters are not absolutely identical to their mythological and folkloric prototypes. Certainly, there is nothing new about the mutability of the trickster myth: the folkloric model of the trickster gave birth to a number of later literary and cultural types such as the rogue, picaro, buffoon, clown, jester, thief, imposter, holy fool, etc. Each of these cultural models differs from the others and from its source – the trickster as a mythological hero – and yet they are all united by a certain set of “common signifiers”, that is, a collection of traits which evoke the mythological trickster to some degree»¹⁴.

Nella vita e nelle azioni di Baklažanov sono rintracciabili proprio quei *common signifiers* di cui parla Lipoveckij, quegli indizi che riconducono al *trickster*, anche se non sempre appariranno organicamente integrati.

Innanzitutto, merita qualche ulteriore specificazione l'epoca di transizione in cui Elpidifor si trova a vivere. Il passaggio dal vecchio al nuovo che il briccone platonoviano deve affrontare non passa solo per la trasformazione della società borghese in quella comunista, ma anche per una vera e propria rivoluzione ideologico-scientifica. Per Platonov in particolare la scienza borghese, che prevede la presenza di leggi del cosmo inscalfibili, al fine di giustificare lo *status quo*, viene abbandonata in favore di un'idea di scienza in costante rapporto con la pratica, pronta alla messa in discussione delle leggi della natura, perce-

eroi e i giusti si rivelano fuori luogo».

¹⁴ LIPOVETSKY, *Charms of Cynical Reason...*, cit., p. 18.

pite come più aperte e modificabili con l'avanzare del progresso tecnologico¹⁵. La trasformazione strutturale, ontologica, della natura che Platonov propaganda diviene il compito principale che l'autore affida all'eroe-*trickster* nelle sue opere ma che auspica sia svolto dagli ingegneri e dal potere bolscevico nella realtà, come più volte teorizza nei suoi interventi pubblicistici. In essi la natura si presenta spesso come nemica, con una configurazione obsoleta, quando non proprio avversa, rispetto alle aspirazioni della nuova società. La sua ostilità si manifesta principalmente nella limitatezza di risorse accessibili all'uomo e nell'impossibilità di un totale utilizzo di quelle a disposizione, nella sottomissione dei viventi alla legge della fatica e a quella del deperimento fisico e della morte. Quelle appena elencate sono conseguenze più o meno dirette del secondo principio della termodinamica e l'unica risposta che Platonov oppone ad esse consiste nella risoluzione della questione energetica. Su questo punto per l'autore si fonda l'intera storia del genere umano, intesa come

«Практическое разрешение единого энергетического вопроса, конечное решение которого есть полное, стопроцентное использование вселенной человеком без всякой затраты сил человека, мы можем сказать: использование света для промышленности есть самое совершенное решение энергетического вопроса для нашего времени»¹⁶.

Il *trick* richiesto al briccone platonoviano non deve trarre in inganno nessuna divinità, le divinità non esistono più, le leggi della natura sono spogliate delle loro vesti divine e nude si offrono allo sguardo indagatore dello scienziato che deve comprenderle e soprattutto a quello dell'ingegnere che deve applicare la scienza alla tecnica. Quest'ultimo nella pratica dell'azione può affrontarle fino a sconfiggerle: il fuoco non deve essere rubato, ma l'uomo deve inventare l'accendino. Così Baklažanov realizza il risonatore-trasformatore fotoelettromagnetico, nuovo fuoco da donare al mondo, su cui si tornerà più avanti.

In *Priključenija Baklažanova* Platonov narra le vicende della vita di Epiška che precedono e seguono l'invenzione del risonatore-trasforma-

¹⁵ Platonov sostiene che la natura è «infinitamente mutevole» («бесконечно изменчива»), per questo l'idealismo della scienza borghese con la sua tendenza alla generalizzazione comporta pericolosi fraintendimenti, si veda PLATONOV, *Kul'tura proletariata*, in *S.*, t. I.2, p. 92. Cfr. anche con *Nad mertvoj bezdnoj*, in *S.*, t. I.2, pp. 153-154.

¹⁶ Id., *Svet i socializm*, *S.*, t. I.2, p. 219.

tore, con cui l'eroe offre all'umanità la chiave per asservire l'universo. Il racconto, che già dal titolo strizza l'occhio al romanzo picaresco, si sviluppa in un rapido susseguirsi di vicende fantastiche incentrate sul protagonista, dall'infanzia alla morte, e si presenta strutturato in maniera frammentaria, per brevi aneddoti giustapposti, che mutano tono nel passare da una fase biografica all'altra. La storia, avvalendosi anche delle cesure imposte dall'autore per la pubblicazione in due parti su «Voronežskaja Kommuna», può essere divisa in due blocchi principali, aperti ciascuno da un'epigrafe, e suddivisi a loro volta in due sotto episodi: 1.1. nella prima parte viene abbozzato con rapidi tocchi, sapidi di vita popolare, il tempo mitico dell'infanzia di Epiška, per descrivere il quale l'autore attinge anche dai propri ricordi¹⁷, tra l'insofferenza per la scuola parrocchiale e i malinconici cenni a una vita familiare serena e pacata, ma segnata dal lutto e dal desiderio di immortalità; 1.2 il racconto si sposta poi al periodo del servizio di Baklažanov come soldato, del quale non viene riportato nessun evento che abbia a che fare con la guerra, ma l'episodio centrale ruota attorno a dieci giorni di costipazione che conducono l'eroe da un medico ipocondriaco, il tutto narrato in chiave apertamente comico-grottesca; 2.1. la seconda parte, cui viene attribuito anche un sottotitolo, *Izobretatel' sveta – razrušitel' obščestva, sokrušitel' adova ognja* (L'inventore della luce è il disgregatore della società, l'annientatore del fuoco infernale) si apre con la voce del narratore che si incarna in un amico di Baklažanov, un personaggio nel quale in trasparenza si può intravedere lo stesso Platonov¹⁸. Questi espone un breve ricordo di una passeggiata notturna, trasposto in un tono lirico, che comprende un'invocazione a Elpidifor – «*Caro amico mio, fratello consanguineo, Elpidifor!*» («*Дорогой друг мой и единокровный брат Елпидифор!*»)¹⁹ – e che si chiude con un'amara allusione a un cambiamento nel protagonista, «Allora brillavi, eri diverso, migliore»

¹⁷ I dettagli biografici cui ci si riferisce riguardano la maestra Apollinarija Nikolaevna e il cane Volčok. Platonov parlava con affetto sia dell'insegnante, cui attribuiva il merito di averlo fatto appassionare allo studio (Cfr. LASUNSKIJ, *Žitel' rodnogo goroda...*, cit., pp. 42-44), sia del cane, la cui presenza ricorrente in diversi racconti induce a ipotizzare che si ispirasse a un modello realmente esistito, si veda l'apparato critico nella S., t. I.1, p. 575.

¹⁸ «Ты шел из далекой глухой деревни от любимой, я ходил просто по земле и думал, как ее оборонить от зноя»: Platonov attribuisce alla voce narrante in questo frammento il suo stesso impegno contro la calura, fatto di compartecipazione emotiva e azione pratica, per far fronte alla crisi idrica che aveva condotto alla terribile siccità del medio basso-Volga nel 1921.

¹⁹ PLATONOV, *Priključenija Baklažanova*, in S., t. I.1, p. 207.

(«Ты тогда светился и был иным и лучшим»)²⁰; 2.2. l'ultima parte, a sua volta separata dall'*excursus* lirico con un'interruzione netta, narra le avventure del protagonista successive alla sua grande invenzione, le sue conseguenze per l'umanità e la morte dell'eroe.

La dipartita del protagonista, oltre a rappresentare il punto finale di un percorso di ricerca dell'immortalità che parte dalla giovinezza di Baklažanov, offre anche una chiave di lettura per interpretare tutta la vicenda:

«Заснул Елпидифор под утро под храп и вонь Апалитыча. Апалитыч проснулся от клопа в ухе, а Епишка так и не встал – умер от собственного спокойствия: ведь все доконал, до всего дознался. Апалитыч снес под плетень в полдень тело этого последнего мошенника и стервеца»²¹.

Perché l'inventore di una macchina rivoluzionaria viene definito sul finale *mošennik*, “truffatore”, e *stervec*, “canaglia”? Se da un lato questo getta un'ombra sulla veridicità delle vicende riportate dal *ras-skazčik* - narratore, (come se si trovasse a riportare storie di cui egli stesso dubita, visto che anche Apalityč viene considerato un narratore di storie poco attendibile²²), dall'altro si può pensare che il motivo sia legato a qualcosa che nella narrazione è stato omissso. Una lacuna nella biografia di Elpidifor in realtà è presente ed ingombrante: manca proprio il momento dell'invenzione del risonatore-trasformatore. Non si può escludere quindi che la fama di truffatore di Baklažanov derivi proprio da questo episodio mancante, cui non è dedicato un racconto specifico all'interno del macrotesto baklažanoviano che ci è pervenuto²³, a meno che non si voglia far coincidere su questo punto la vicenda di Epiška con quella di Vogulov, cui altrove è stata attribuita l'invenzione, o riferirsi al *Doklad Upravljenija...* già citato, che però si focalizza su aspetti prevalentemente tecnici. Rimane aperta l'ipotesi che il macchinario più importante della storia dell'umanità in realtà sia stato sviluppato da un briccone!

Rileggendo il testo alla luce del finale, si comprende meglio ciò che dice la voce narrante nell'intermezzo dal tono lirico, quando accenna a un deterioramento morale del personaggio, «ТЫ ТОГДА СВЕТИЛСЯ И БЫЛ

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ivi*, p. 208.

²² PLATONOV, *Apalityč*, in *S.*, t. I.1, p. 147. Nel racconto a lui dedicato Apalityč narra delle storie ai bambini del villaggio, ma le donne lo definiscono *brech*, ‘contaballe’.

²³ Non è da escludersi che esistessero altri testi legati al nome di Baklažanov che però non ci sono pervenuti, si veda l'apparato critico in *S.*, t. I.1, p. 585.

иным и лучшим»²⁴, ma invero alcune tracce di birbanteria si possono rinvenire anche nei racconti dell'infanzia e della gioventù del protagonista. Ci si riferisce in particolare a due episodi: il primo, in apertura del racconto, alla scuola parrocchiale e il secondo durante la visita al dottore a causa della costipazione. Nel primo, il piccolo Epiška discute col pope che cerca di insegnargli come fare il segno della croce:

«Жил некоим образом человек – Епишка, Елпидифор. Учил его в училище поп креститься: на лоб, на грудь, на правое плечо, на левое – не выучил. Епишка тянул за ним по-своему:
– А лоб, а печенки...
– Как называется пресвятая дева Мария?
– Огородница.
– Богородница, чучел! Нету в тебе уму и духу. Вырастешь, будешь музавером, абдул-гамидов»²⁵.

Questo episodio appare significativo sotto molti punti di vista. Ha ragione Konstantin Kaminskij quando osserva che questa contro l'autorità religiosa è la prima ribellione di Epiška²⁶. Per interpretare l'estratto sono due le opzioni da prendere in considerazione ed entrambe riconducono al *trickster*. Da un lato, il ragazzino potrebbe essere un dissacratore che scimmiotta il gesto sacro e che trasferisce il significato del segno della croce dall'ambito dello spirito a quello del corporeo impuro, relativo alle interiora, e per questo utilizza il termine *pečenki* (plurale del colloquiale *pečenka*, dallo standard *pečen'*, fegato). Dall'altro, potrebbe aver ragione il pope che gli dà apertamente dello stupido. Alla degradazione del segno sacro si aggiunge il malapropismo successivo: la storpiatura dell'attributo di Maria Vergine, non più *bogorodnica*, “madre di Dio”, ma *ogorodnica*, in cui si mescolano giocosamente il termine *ogorod*, “orto”, e *rodnica*, “madre”, “genitrice”.

Da questi errori, dal modo in cui il pope lo apostrofa, *čučel* (da *čučelo*, “spaventapasseri”, “spauracchio”), privo sia di *um*, “intelletto”, che di *duch*, “spirito”, si è portati a pensare che il personaggio che dovrà sollevare le sorti dell'umanità e inventare un macchinario rivoluzionario

²⁴ PLATONOV, *Priključenija Baklažanova*, cit., p. 207.

²⁵ *Ivi*, p. 205.

²⁶ KAMINSKIJ, *Elektroroman Andreja Platonova...*, cit., p. 185: «È rilevante come il dialogo con il medico corra in parallelo a quello col pope. In entrambe le situazioni emergono anomalie lessicali: a proposito delle leggi divine e delle leggi naturali, contro le quali Elpidifor si ribella, la prima volta attraverso la lingua, la seconda attraverso il corpo».

sia in sostanza un *durak*, destinato a divenire un miscredente (*muzaver*), altro e straniero rispetto alla sua comunità (*abdul-gamid*)²⁷. Le scarse doti intellettive del futuro inventore (ribadite poco dopo anche dalla difficoltà a usare la matita durante gli esercizi con la maestra), la sua profetizzata futura alterità, la scarsa devozione paiono ricondurre a quella ambiguità che è la cifra del briccone mitologico, intelligente e idiota allo stesso tempo.

L'episodio di Epiška dal medico offre altri spunti di riflessione in questo senso. La mancata defecazione, durata ben dieci giorni, rappresenta per Kaminskij un'altra forma di ribellione, stavolta contro la natura²⁸, che si può interpretare come anticipatoria rispetto alla grande violazione che il protagonista compirà con la costruzione del risonatore-trasformatore fotoelettromagnetico. Attraverso questo grottesco disturbo, Platonov rende esplicita al lettore l'assenza di conformità alla norma del personaggio, che il medico definisce *fenomen*, "fenomeno", e che vive una vita, stando a quanto riportato dal narratore, *bez mery i bez smerti*, "senza misura e senza morte". Le deiezioni, trattenute in enorme quantità e poi liberate, riconducono anche in questo caso all'immaginario legato al *trickster*, che con il corporeo e l'impuro, in particolare con gli escrementi, ha un rapporto peculiare:

«Le operazioni demiurgiche sono come sempre esse stesse intrecciate a varie bricconate e spesso ne sono senz'altro la conseguenza perfino "casuale". Ma questa "creatività" del *trickster*, mai disgiunta dal suo essere "disordinato" pasticcione e briccone, trova anche un modo di manifestarsi che val la pena di sottolineare particolarmente, perché in esso è dato rilievo ad una interessante connessione: la connessione tra creatività e disordine, nella particolare versione di connessione tra creatività e disordine escrementizio. [...] si tratta di rilevare meglio una sorta di vera e propria "competenza escrementizia" che il *trickster* sa ostentare, nel senso che egli mostra anche di saper usare gli escrementi nella loro valenza, si potrebbe dire appunto, di disordine potente di nuovo ordine, disordine "creativo"»²⁹.

Baklažanov inoltre parrebbe intuire l'ipocondria del medico che, per paura di venire contagiato, dona ai pazienti tutto ciò che essi toc-

²⁷ Come segnalato nelle note al racconto, Platonov fa probabilmente riferimento al sanguinario sultano Abdul Hamid II (1842-1918), *S.*, t. I.1, p. 511.

²⁸ KAMINSKIJ, *Elektroroman Andreja Platonova...*, cit., p. 185.

²⁹ MICELI, *Il demiurgo trasgressivo. Studio sul trickster*, cit., p. 59.

cano. Epiška, infatti, dopo aver toccato una matita in modo casuale, tocca anche un cappuccio e si aggiudica anche quello con la penna corrispondente. Se così fosse, sarebbe una prova della propensione del personaggio a sfruttare le situazioni a proprio vantaggio. L'irrisione dell'autorità o stupidità, il rapporto con il corporeo impuro, rafforzato per tutto il racconto da termini che si rifanno all'ambito semantico della sporcizia (*von'*, "fetore", *pot*, "sudore", *klop* "cimice"), la mancanza di misura, le piccole astuzie, conducono il lettore alla seconda parte della narrazione. Qui, in veste di eroe civilizzatore, dopo aver inventato il magnete che trasforma la luce in elettricità, Baklažanov insegna agli altri uomini in che modo costruirlo e li libera così dal giogo della necessità conducendoli sulla strada del progresso. Nello spezzare le catene del bisogno però Epiška mina anche il legame che teneva unita l'umanità.

Come spesso accade al *trickster*, le sue azioni non conducono a risultati lineari, ma per eterogeneità dei fini presentano spesso conseguenze inattese: venendo meno la fame e la fatica, la società e lo stato perdono il proprio ruolo e perfino l'amore e l'amicizia non contano più niente. Grazie alle varie applicazioni dell'invenzione, Baklažanov riesce ad attraversare anche il confine ultimo: quello che separa la vita sulla terra dalla vita nello spazio e che coincide all'interno del racconto con la sconfitta della morte. Il viaggio nello spazio lo conduce fino a una stella senza nome, da cui riesce a osservare la fine dell'universo. Da quella stessa stella discenderà inoltre un "cavo d'acciaio" (*stal'noj kanat*), che «non permetteva ai corpi vivi di decomporsi e di marcire nelle tombe asfissianti» («не давал живым телам разлагаться и перепревать в душных могилах»)³⁰. Questa insolita rappresentazione può essere ricondotta a una versione meccanicizzata dell'universo di cui Platonov parlava spesso all'inizio degli anni Venti, a quella *železnaja priroda*, "natura di ferro", più vicina alle reali esigenze dell'uomo rispetto alla natura originaria³¹. Il cordone ombelicale d'acciaio calato dal cielo, cui si assomma la metafora dell'universo come infinita riserva di latte materno, delinea una nuova maternizzazione del cosmo, che

³⁰ PLATONOV, *Priključenija Baklažanova*, cit., p. 208.

³¹ ID., *Železnaja priroda* contenuta nell'articolo di N.V. KORNENKO, *Čevengurskie mečtanija o «Novom čeloveke» v stat'jach Platonova 1920-ch gg.* («Pitomnik novogo čeloveka» – «Čelovek, kotoryj budet...»), in «Strana filosofov» Andreja Platonova: *problemy tvorčestva*, вып. 6, IMLI-RAN, Moskva 2005, p. 487: «Человеку нужна, чтобы уцелеть, другая природа, родная ему, покорная и мощная, как машины, как сознание».

abdicata al suo ruolo di matrigna per rifarsi madre.

Nell'attraversare il confine che separa la terra dallo spazio, Baklažanov riesce non solo a invertire il rapporto uomo-natura, ma anche ad allontanare lo spettro della morte e della decomposizione, abbattendo due limiti che parevano invalicabili e che invece vengono superati. Il *trickster* dei miti antichi a volte riusciva a sfidare la morte, ma quasi sempre ne tornava 'gabbato': in questo racconto la morte invece viene trasformata ontologicamente, le regole del mondo vengono piegate. Il trapasso, infatti, non viene tanto eliminato (infatti Epiška muore), ma resta solo, come si vedrà tra poco, un'appendice finale, conseguenza del totale appagamento rispetto alla vita.

Dopo aver inquadrato in linee generali i tratti del *trickster* presenti in Elpidifor, si può procedere con l'analisi del sottotesto più specificamente prometeico del racconto, che emerge sia in alcune allusioni indirette che, in maniera più esplicita, nell'invenzione da parte dell'eroe del risonatore-trasformatore fotoelettromagnetico. Baklažanov infatti non solo costruisce il macchinario capace di convertire la luce in elettricità, ma mostra anche agli uomini come realizzarlo e in questo dono si riverbera quello originario del fuoco da parte di Prometeo, eroe civilizzatore per antonomasia.

Il mito di Prometeo si adattava bene alla mitologia socialista e rivoluzionaria: il titano rappresentava infatti sia il progresso, in qualità di inventore delle tecniche metallurgiche e donatore del fuoco agli uomini, sia la ribellione contro il despota, per la sua insurrezione contro l'autorità di Zeus. Non sorprende per questo che nella sede di Pietrogrado del Proletkul't di Bogdanov nel 1918 sia stata organizzata una lettura del *Prometheus Unbound* di Percy Shelley³². L'eroe intrigava per il carattere sovversivo della sua lotta contro l'ordine imposto da un dio-tiranno e per lo spirito di sacrificio per la causa che lo ha portato a subire il terribile castigo divino. Anatolij Lunačarskij³³, che era tra i fondatori del nucleo petroburghese del Proletkul't, dedica

³² A.V. КАРПОВ, *Russkij Proletkul't. Ideologija, estetika, praktika*, Izd-vo SPbGUP, Sankt-Peterburg 2009, p. 182.

³³ Platonov dedica a Lunačarskij nel 1920 un articolo in cui sembra conferirgli caratteristiche prometeiche, dipingendolo quale guida che condurrà il proletariato alla conquista del cielo: «Луначарский стал вождем этих юных, великих, уверенных сил, организатором их сознания и создателем первой духовной ценности пролетариата — культуры и оправдания труда признанием главенства труда во всей исторической жизни человечества, признанием его отцом жизни, единственной дорогой, ведущей человека на небо и за небо», in PLATONOV, *Lunačarskij*, in S., t. I.2, p. 52.

alla figura di Prometeo una sezione nel sottocapitolo *Mifologija truda* all'interno del suo *Religija i socializm* (Religione e socialismo, 1908), in cui pone in evidenza il ruolo del titano come difensore degli uomini e profeta della futura sconfitta degli dèi:

«Только брат их, вождь их, Прометей, пожалел и отстоял их. Он – познание и труд разум, дал им возможность подчинить себе первую стихию – огонь и открыл перед техникой далекие пути. Завоевание огня в легенде вызывает ярость богов. Чувствуется, что завоевание огня когда-то низвергнет их божественность. Он научил людей земледелию, промышленности, социальному договору. Видя, что они смертны, он дал им по Эсхилу: слепую надежду, т. е. отвагу жить и бороться, без уверенности в победе, ту надежду, ту смелость нести факел в вечную тьму, вперед и вперед, которая составляет сущность нового религиозного чувства»³⁴.

Lunačarskij parla del mito nella versione proposta da Eschilo nella tragedia *Il Prometeo incatenato*, in cui lo stesso eroe si attribuisce il merito di aver donato agli uomini la speranza, in risposta alle sventure contenute nel vaso di Pandora, il castigo che Zeus aveva inviato agli uomini per il furto del fuoco.

A partire da tale constatazione, i riferimenti platonoviani alla figura di Prometeo appaiono assai suggestivi³⁵. Già a partire dall'onomastica, infatti, si può rilevare come il nome di Baklažanov, Elpidifor, derivi proprio dal greco e significhi “portatore di speranza”, il che suggerisce una prima consonanza con Prometeo. La speranza a cui si riferisce Platonov qui è duplice: la restaurazione in chiave socialista dell'età dell'oro con l'abolizione del lavoro e della fatica attraverso l'accesso a delle risorse illimitate e il ritorno ad uno status di immortalità-semi immortalità da parte dell'umanità. Anche se quando si parla di immortalità in relazione a Platonov il primo pensiero va sempre alla *Filosofija obščego dela* (Filosofia della causa comune, 1906-1913)³⁶ di Nikolaj

³⁴ A.V. LUNAČARSKIJ, *Religija i socializm*, Č. 1, Izd. Šipovnik, Sankt-Peterburg 1908, p. 97.

³⁵ Sui riflessi del mito di Prometeo nell'opera di Platonov, pur non in riferimento al racconto in analisi, si veda: E. NAIMAN, *The Thematic Mythology of Andrej Platonov*, in «Russian Literature», n. 21, 1987, pp. 189-216; V. KOVALENKO, *Trikstery i demiurgi u Platonova*, in «Strana Filozofov» *Andreja Platonova: problemy tvorčestva*, vyp. 2, Nasledie, Moskva 1995, pp. 126-133.

³⁶ La prima pubblicazione degli scritti di Fedorov venne curata dai due allievi del filosofo V.A. Koževnikov e N.P. Peterson. Il primo tomo uscì nel 1906, il secondo nel 1913.

Fedorov, l'utopia scientifico-religiosa che vede nel progresso scientifico guidato da un'umanità affratellata la possibilità di sconfiggere la morte e di far risorgere i padri sulla terra, si avvanza qui l'ipotesi di un'influenza esiodea. Il «Non morirò» («He ymry»)³⁷ pronunciato da Baklažanov non si realizza, ma l'eroe si troverà a condividere il destino degli uomini dell'età dell'oro, il cui mito è narrato nelle *Èrga kài hēmérai* (*Le opere e i giorni*, VIII sec. a. C.) di Esiodo e che segue immediatamente i versi dedicati a Prometeo:

«Questi furono al tempo di Crono, quando egli regnava in cielo. Come dei vivevano, il cuore sgombro da pena, distanti ed esenti da fatica e pianto, né la misera vecchiezza li sovrastava, ma sempre ugualmente (vigorosi) nei piedi e nelle mani, si allietavano nelle feste, scevri da tutti quanti i mali; morivano come sopraffatti dal sonno, ogni cosa buona essi avevano, e frutti produceva la terra ricca di biade spontaneamente, in quantità e generosamente» (vv.109-118)³⁸.

Si pensi a quanto è stato detto sulla morte di Baklažanov: «Elpidifor si addormentò [...]. Ma Epiška non si alzò: era morto della propria quiete. Del resto aveva portato a termine tutto, era venuto a conoscenza di ogni cosa»³⁹.

In entrambi, la morte che attende gli uomini avviene per un dolce trapasso, nella quiete del sonno, per il raggiungimento di uno stato di pace, il *sobstvennoe spokojstvie*, che compare con l'esaurirsi delle esperienze della vita: si tratta di una morte che non conosce il rammarico.

Inoltre, la scoperta di Baklažanov ha riportato all'età dell'oro il genere umano anche per quanto concerne l'abbondanza di cibo e risorse: «L'universo era divenuto una brocca di latte; a ogni verme, a ogni lendine e corpo immortale: nuota, vivi, nutriti e pensa!»⁴⁰.

L'universo non appare più come un nemico ma, liberato da tutti i mali, si fa cornucopia e generoso dispensatore di ogni genere di abbon-

³⁷ PLATONOV, *Priključenija Baklažanova*, cit., p. 208.

³⁸ ESiodo, *Tutte le opere e i frammenti con la prima traduzione degli scolii*, a cura di C. Cassanmagnago, Bompiani, Milano 2009, p. 185.

³⁹ «Заснул Елпидифор [...]. А Епишка так и не встал – умер от собственного спокойствия: ведь все доконал, до всего дознался», PLATONOV, *Priključenija Baklažanova*, cit., p. 208.

⁴⁰ «Вселенная стала кувшином с молоком: купайся, живи, питайся и думай всякий червь, всякая гнида и бессмертное тело», *ivi*, p. 207.

danza. È interessante notare come la riappacificazione con il cielo, divenuto accogliente, buono, venga raccontata da Platonov attraverso un episodio piuttosto criptico: «E il cielo era divenuto buono: l'ingegner Anikeev era volato su Giove su una lucente nave interstellare e da lì aveva portato una nuova varietà di cavolo e una specie di diavoletto in una cassa»⁴¹.

L'aneddoto può divenire più chiaro se si legge alla luce del sottotesto prometeico. Si può supporre che Platonov attraverso questo brevissimo episodio si prenda gioco e derida l'antica autorità di Zeus, e con essa il divino e tutto ciò che nella natura ha potere sugli uomini. L'ingegnere Anikeev infatti si reca proprio su Giove e lì trova non un dio, ma una specie di diavoletto, un *čertenok*, una versione degradata della divinità: stavolta è il dio a finire nel vaso di Pandora, e dal cielo viene riportato sulla terra. Se si torna indietro all'inizio del racconto, ai malapropismi del piccolo Epiška pronunciati al pope, si può rintracciare un altro piccolo indizio: «sulla fronte, sul petto, sulla spalla destra, sulla sinistra: non gli entrava in testa. Epiška cantilenava dopo di lui (*il pope*, M.P.) a modo suo: – E la fronte, e il fegato»⁴².

Il segno della croce viene deformato in due modi: a livello visivo il ragazzino confonde il punto che viene toccato, il petto, *grud'*, con la collocazione anatomica del fegato *pečenka*, mentre dal punto di vista fonetico la vicinanza tra *plečo* e *pečenki* genera il malapropismo vero e proprio. Il riferimento al fegato, però, riporta ancora una volta a Prometeo, in particolare al castigo che da Zeus gli è stato comminato: trascorrere l'intera esistenza incatenato a una montagna nel Caucaso, mentre un'aquila gli divora il fegato che continuamente si rigenera.

Una volta raccolti gli indizi che riconducono al *trickster* e al mito prometeico, restano da analizzare le caratteristiche e il significato all'interno della prosa platonoviana del risonatore-trasformatore foto-elettromagnetico⁴³, invenzione che, se realizzata, potrebbe avere un

⁴¹ «И небо стало благим: инженер Аникеев слетал на световом межзвездном корабле на Юпитер и привез оттуда новую породу капусты и какого-то чертенка в ящике», *ibid.*

⁴² «На лоб, на грудь, на правое плечо, на левое – не выучил. Епишка тянул за ним *по-своему*: – А лоб, а печенки...», *ivi*, p. 205.

⁴³ Il già citato Kaminskij approfondisce il tema dell'influenza dell'elettrotecnica e dell'elettrificazione della Russia sulla prosa di Platonov e vede nell'insieme della produzione dell'autore dal 1921 al 1931 il tentativo di scrivere un grande romanzo sull'elettricità, l'*Elektroroman*, con uno stile che definisce *elektroskaz*. Sottolinea per questo l'importanza cruciale del macchinario e considera i racconti brevi e la pubblicistica del 1922 come il «ciclo del risonatore-trasformatore fotoelettromagnetico»,

impatto pari a quello della scoperta del fuoco sulla storia della civiltà.

La costruzione in sé dell'apparecchio, come detto, non compare nel racconto, ma alcuni pezzi del puzzle si possono mettere insieme raccogliendo tutti i testi, oltre a *Priključenija*, in cui esso compare: lo si trova in *Satana mysli*, in cui risulta essere invenzione dell'ingegner Vogulov, in *Potomki solnca* in cui il merito ricade sull'Istituto Baklažanov e nel «*Doklad Upravljenija rabot po gidrofikacii Central'noj Azii*», in cui viene creato dal laboratorio del Direttorato per i lavori di idrificazione⁴⁴. Questa relazione fittizia rappresenta il ponte tra scrittura e realtà che Platonov costruisce per mezzo di questo macchinario. Infatti, esso compare non solo nella produzione letteraria dello scrittore, ma anche in quella giornalistica e divulgativa: in articoli come *Na fronte znojja* (Sul fronte della calura, 1922), *O kul'ture zaprjažennogo sveta i poznannogo èlektričestva* (Sulla cultura dell'asservimento della luce e della comprensione dell'elettricità, 1922), *Svet i socializm* (Luce e socialismo, 1922) la realizzazione del risonatore-trasformatore appare quantomeno auspicata se non addirittura a un passo dall'essere portata a termine. I suoi campi di applicazione, a cavallo tra realtà e fantasia, potrebbero essere numerosi: 1. La trasformazione della luce del sole, ma non solo, in elettricità; 2. La distruzione della materia viva e morta attraverso la radiazione elettromagnetica (nel far questo rappresenterebbe un'alternativa alla tecnica esplosiva di rimodellazione del paesaggio che pure veniva promossa dall'autore); 3. La trasmissione a distanza del pensiero e 4. I viaggi interstellari⁴⁵.

Di questi punti però, quello che più di ogni altro affascina Platonov si rivela essere fuori da ogni dubbio l'ottenimento di una quantità infinita di energia elettrica, da applicare a qualsiasi campo, dall'industria, all'innovazione, alla vita quotidiana del popolo. Lo scrittore, come molti suoi contemporanei e come il partito stesso, vede nella rivoluzione elettrica e nell'elettrificazione di tutto il territorio russo il principio creatore della nuova epoca, capace di catalizzare la trasformazione e il

caratterizzato da una serie di sperimentazioni tecniche che condurrebbero al *sjužet* dell'«elettromanovo». Si veda in particolare il terzo capitolo di KAMINSKIJ, *Èlektoroman Andreja Platonova...*, cit., pp. 130-232.

⁴⁴ Il resoconto porta la firma dell'ingegnere capo E. Baklažanov e il direttorato pare direttamente ispirato alla Commissione di governatorato per l'idrificazione che faceva capo proprio ad Andrej Platonov, per maggiori dettagli si veda l'apparato critico in *S.*, t. I.1, p. 586 e ANTONOVA, *Voronežskij period žizni i tvorčestva A. P. Platonova...*, cit., pp. 207-208.

⁴⁵ Si veda l'apparato critico in *S.*, t. I.1, pp. 581-582.

passaggio dal mondo arretrato precedente a quello avanzato socialista. La possibilità di sfruttare l'elettricità al massimo e di averne quantità illimitate si rivelerà il vero punto di svolta per l'umanità e promuoverà la realizzazione dell'ideale utopico dell'autore, che abbraccia sia il sogno di una vittoria definitiva sulla natura per liberarsi dalla fatica del lavoro, sia quello dell'immortalità e della risurrezione dei padri. Non è un caso che tra i primi scritti importanti di Platonov si trovi proprio la brochure *Elektrifikacija* (Elettrificazione), una sorta di compendio scientifico-propagandistico sulla natura e i vantaggi dell'elettricità. Si tratta in realtà di una versione rivista e perfezionata di una relazione letta da Platonov il 27 dicembre 1920 a una serata letterario-musicale, organizzata per discutere dell'approvazione del piano per l'elettrificazione della Russia, il GOËLRO⁴⁶ e pubblicata nel gennaio del 1921 dalla sezione del Gosizdat di Voronež. L'autore spiega e argomenta la necessità di una svolta verso l'energia elettrica per portare la Russia in un'economia moderna e la pone come passaggio inevitabile per la realizzazione del comunismo, così come Vladimir Lenin nel suo noto aforisma «Il comunismo è il potere sovietico più l'elettrificazione di tutto il paese». Come afferma Lev Šubin, Platonov «riteneva questo evento [l'adozione del piano GOËLRO – M.P.] equivalente alla rivoluzione del 1917. Per questo pensava che il partito comunista russo dovesse ricevere un'istruzione tecnica. Se prima il partito richiedeva al comunista un certo livello di educazione politica, ora per essere comunista era necessario anche un dato grado di conoscenze tecniche»⁴⁷.

Oltre alle spiegazioni tecniche sulla natura dell'energia elettrica, in chiusura l'autore chiarisce ancora una volta l'obiettivo finale della risoluzione della questione energetica, la prospettiva di ritorno a una fase storica senza fatica, libera dalla schiavitù del lavoro:

«Электрификация мира есть шаг к нашему пробуждению от трудового сна – начало освобождения от труда, передача производства машине, начало действительно новой, никем

⁴⁶ L'acronimo GOËLRO sta per *Gosudarstvennaja Kommissija po elektrifikacii Rossii*, la Commissione per l'elettrificazione con a capo G.M. Kržizanovskij che definisce anche il piano di elettrificazione della Russia in dieci-quindici anni promosso da Lenin e dal Partito per rendere più moderna e competitiva l'economia agricola. Venne approvato all'VIII Congresso panrusso dei soviet (22-29 dicembre 1920). Se per Lenin il comunismo non poteva trovare realizzazione compiuta senza l'elettrificazione, Platonov assocerà ad essa anche l'idrificazione, a suo parere altrettanto importante per l'altra grande battaglia da vincere, quella contro la siccità.

⁴⁷ ŠUBIN, *Poiski smysla otdel'nogo i obščego suščestvovanija...*, cit., p. 134.

не предвиденной формы жизни. [...] Электрфикация есть осуществление коммунизма в материи – в камне, металле, огне»⁴⁸.

Le potenzialità dell'elettrificazione sono immense, ma lo sarebbero ancora di più se le risorse energetiche da trasformare in elettricità fossero illimitate. Platonov cerca la soluzione anche a questo problema, attraverso le deduzioni, semplicistiche per la verità, di *Svet i socializm*, in cui trova il minimo comun denominatore tra la natura della luce e dello spazio definendoli entrambi «campi elettromagnetici alternati». La loro natura è simile a quella dell'elettricità, a sua volta coincidente con la luce e intesa come puro spazio o etere. Da questi presupposti, lo scrittore deriva che, se l'universo è costituito prevalentemente da spazio e lo spazio è luce sarà sufficiente trovare il modo di trasformare la luce in corrente elettrica perché «Tutto l'universo è, ad esser precisi, un serbatoio, un accumulatore di energia elettrica»⁴⁹. Diventa chiaro allora perché in *Prikjučenija Baklažanova* l'universo intero diventi la risorsa principale che l'uomo deve sfruttare per soddisfare tutto il suo fabbisogno energetico.

Il risonatore-trasformatore elettromagnetico è proprio questo: un modo per battere la natura attraverso le sue stesse leggi, la sua stessa costituzione. Non esiste alcuna divinità a cui rubare il fuoco, nessuna divinità che possa comminare il castigo per l'*hybris*. Se l'eroe culturale, come afferma Eleazar Meletinskij «incarna la comunità umana (è identificabile spesso con la propria tribù) in opposizione come noto agli dèi e agli spiriti simboleggianti le forze naturali»⁵⁰, allora tutte le lotte che ha portato avanti sono in realtà state affronti e sfide alla natura stessa, sotto le mentite spoglie della divinità di turno che a quel fenomeno inspiegabile prestava il volto. L'eroe platonoviano non ha più idoli contro cui combattere, ma può guardare in faccia le leggi della natura e cercare di coglierne il mistero per usarlo a proprio vantaggio. In questa fase dell'opera dell'autore persiste ancora una certa fiducia nelle possibilità da parte dell'uomo di trasformare il mondo, miraggio che sfuma mano a mano che il tempo passa e le vicissitudini legate alla vita dello scrittore contribuiscono a mutarne le convinzioni. Quando scrive

⁴⁸ PLATONOV, *Èlektifikacija*, in *S.*, t. I.2, p. 142.

⁴⁹ «Вся вселенная есть, точно говоря, резервуар, аккумулятор электрической энергии», *Id.*, *Svet i socializm*, in *S.*, t. I.2, p. 219.

⁵⁰ E.M. MELETINSKIJ, *O literaturnych archetipach*, Rossijskij gosudarstvennyj gumanitarnyj universitet, Moskva 1994, p. 18.

Priključenija Baklažanova però, pur con qualche saltuaria titubanza, Platonov crede nelle possibilità del progresso e nelle opportunità offerte dalle future scoperte scientifiche, sogna un futuro dominato dalle macchine⁵¹ e confida nel proletariato cosciente e organizzato capace di prendere in mano le redini della produzione e della storia per affrontare la sfida della riforgiatura del cosmo⁵², attraverso una trasformazione anche del sapere che abbandoni le astrazioni e le generalizzazioni e si faccia tecnica e saper fare⁵³.

Nel trarre le conclusioni di quanto detto, si deve notare che l'ap-proccio dell'autore alla questione energetica si presta ad essere incarnato da eroi titanici, prometeici, che hanno l'ardire di sfidare l'ordine naturale. Eric Naiman sostiene che Platonov all'apice della sua carriera, tra il 1927 e il 1934, utilizzi ripetutamente il tema prometeico e pone in risalto come in quegli anni «in his Promethean hero defiance is replaced by tortured uncertainty»⁵⁴. Se si sposta l'occhio sulla prima fase della produzione, invece, l'aspetto di sfida, secondo chi scrive, sussiste ancora: non è detto che essa conduca a risultati positivi, ma l'eroe platonoviano ha ancora lo spazio di manovra per provarci, mentre in seguito, proprio come afferma lo studioso, la determinazione si diluirà in una forma di frastornato fatalismo.

In *Priključenija Baklažanova* però il protagonista non è solo un eroe civilizzatore, ma anche un briccone, un eroe del popolo che rimane nel popolo, insieme genio e *durak*, salvatore dell'umanità e truffatore. La crucialità di una figura, purtroppo spesso trascurata dalla critica, come Baklažanov risiede nel suo essere un "eroe in transizione" e in questo incarna perfettamente lo spirito del *trickster*: passa da un genere all'altro, dentro e fuori dalla parola scritta, vive le trasformazioni di un'epoca di passaggio e a sua volta genera cambiamento. La sua ambiguità morale e intellettuale si rivela perfettamente adatta a rappresentare la società di passaggio in cui l'autore vive, in cui i geni del futuro come Baklažanov vengono dal basso e devono prendersi il loro posto nel mondo, conservando lo spirito semplice del popolo

⁵¹ Cfr. PLATONOV, *Buduščij oktjabr'*, in *S.*, t. I.2, pp. 107-109.

⁵² In *Normalizovannyj rabotnik*, Platonov si esprime in questi termini: «Дело социальной коммунистической революции – уничтожить личности и родить их смертью новое живое мощное существо – общество, коллектив, единый организм земной поверхности, одного борца и со одним кулаком против природы», PLATONOV, *Normalizovannyj rabotnik*, in *S.*, t. I.2, p. 132.

⁵³ Cfr. ID., *Kul'tura Proletariata*, cit., pp. 90-100.

⁵⁴ NAIMAN, *The thematic mythology of Andrej Platonov*, cit., p. 190.

e servendosi di quella *ragione cinica*, di cui parla Lipoveckij⁵⁵, cioè l'astuzia egoistica che nasce dall'aver superato le mille tribolazioni di una misera esistenza.

⁵⁵ L'espressione, che Lipoveckij usa per descrivere l'attitudine del *trickster* in epoca sovietica e post-sovietica, è presa in prestito da Peter Sloterdijk e dal suo libro *Critique of the Cynical Reason* (1983).

Rita Giuliani

*Michail Bulgakov come personaggio
del Ballo al Kremliino di Curzio Malaparte:
storia e finzione letteraria**

ABSTRACT:

Mikhail Bulgakov and Curzio Malaparte met in Moscow in the spring of 1929. Very little is known about the relationship between the two, as hardly any documentary material exists. Bulgakov did not mention the meeting, while Malaparte wrote about it widely in his unfinished novel *The Kremlin Ball* (1946-1950), first published in Russian in 2019. Many scholars have presumed the existence of friendly relations between the two writers and even of some intertextuality between *The Kremlin Ball* and *The Master and Margarita* (in 1929 in a first drafting stage), although this seems improbable. Indeed, biographical elements, the composition history of *The Master and Margarita*, and the analysis of the Yeshua-Jesus's character allow us to exclude intertextuality with *The Ball*, which cannot be considered a reliable historical source, due to its high degree of fiction and literary invention and also with regard to the Bulgakov's character.

«Se tu sapessi come temo i memorialisti!»

Michail Bulgakov¹

La pagina dei rapporti intercorsi tra Michail Bulgakov e Curzio Malaparte è rimasta bianca per decenni, per iniziare a riempirsi di rivelazioni, memorie, supposizioni, persino fantasie, all'inizio degli anni 2000, a distanza di più di settant'anni dall'incontro dei due scrittori. Il 'caso' è scoppiato, in sordina, con la pubblicazione, nel 2003, dell'edizione ucraina del romanzo di Malaparte *Il ballo al Kremliino*, ed è

* Il saggio amplia, per un pubblico prevalentemente russistico, l'intervento fatto al convegno "Facce diverse di uno stesso fenomeno: Curzio Malaparte e la Russia bolscevica a cent'anni dalla pubblicazione di *Viva Caporetto!*" (Milano, 2021), ora in *Malaparte e la Russia*, a cura di C.M. Giacobbe e F. Oneta. Atti del convegno Milano 26 novembre 2021, Luni Editrice, Milano 2022, pp. 307-326.

¹ «Если б ты знала, как я боюсь воспоминателей!», cit. in L.E. BELOZERSKAJA-BULGAKOVA, *O, med vospominanij*, Ardis, Ann Arbor 1979, p. 92. La seconda moglie di Bulgakov ricorda che questa fu una delle ultime cose dette dallo scrittore alla sorella Nadežda prima di morire. Le traduzioni sono mie, RG.

deflagrato nel 2019, con l'uscita della sua versione russa². Si è aperta allora negli studi bulgakoviani una vivace polemica riguardo alle modalità e alla rilevanza del rapporto che legò i due letterati. Il loro incontro, avvenuto a Mosca nel 1929, è stato brevemente rievocato nel 1979 dalla seconda moglie di Bulgakov, Ljubov' Evgen'evna, nelle sue memorie:

«Una bella giornata di primavera del 1929. Davanti a casa nostra si ferma una grande “Fiat” scoperta: *monsieur* Piccin è venuto a prenderci. Siamo usciti – Maka, io e Marika³. In macchina abbiamo fatto conoscenza con un bel giovanotto con un cappello panama (il più bello di tutti gli uomini che io abbia mai visto). Era il giornalista e pubblicitista italiano Curzio Malaparte (quando gli chiedemmo il perché di quello pseudonimo, rispose: “Perché il cognome Bonaparte era già preso”), un uomo dalla biografia incredibilmente tempestosa, sul quale è possibile trovare notizie, anche se un po' discrepanti, in tutti i repertori europei. Il suo nome, o meglio il suo pseudonimo, è comparso spesso anche sulla nostra stampa. Il suo vero nome era Kurt Suckert»⁴.

Molti anni dopo avrebbe ricordato l'episodio anche Marija (Marika) Art'emevna Čimiškian (Čmškian) nei colloqui avuti con due studiose di Bulgakov, Lidija Janovskaja e Natal'ja Šapošnikova⁵, quest'ultima anche traduttrice in russo di Malaparte (nel 1990 uscirono su rivista sue versioni di *Kaputt* e del capitolo *Marica, come ieri – Marika kak včera* – di *Io, in Russia e in Cina*), e nipote dell'artista e critico d'arte Boris Valentinovič Šapošnikov, persona molto vicina

² K. MALAPARTE, *Bal u Kremli. Roman-chronika*, z ital. per. Ju. Pedan, in «Vsesvit», nn. 11-12, 2003, pp. 3-56; Id. *Bal v Kremle*, per. s ital. A.V. Jampol'skoj, nauč. red. M.P. Odesskij, vstup. st. M.P. Odesskogo, N.A. Gromovoj, S. Gardzonio, komm. M.P. Odesskogo, N.A. Gromovoj. AST – “Redakcija Eleny Šubinoj”, Moskva 2019.

³ Franco Piccin era un ingegnere della Fiat che viveva all'epoca a Mosca, su di lui vedi C.M. GIACOBBE, *Curzio Malaparte e Michail Bulgakov. Incontri reali e letterari nella Mosca del 1929*, prefazione di A. Di Grado, Algra, Viagrande (CT) 2023, *passim*. Maka era il nomignolo dato da Ljubov' Evgen'evna a Bulgakov. Su Marika, vedi nota n. 5.

⁴ BELOZERSKAJA-BULGAKOVA, *O, med vospominanj*, cit., p. 90.

⁵ Cfr. L. JANOVSKAJA, *Zapiski o Michaille Bulgakove*, Tekst, Moskva 2007, pp. 157-165; N.V. ŠAPOŠNIKOVA, *Michail Afanas'evič Bulgakov, vyдуманныj Kurcio Malaparte*, red. O.A. Dimenko, Izd-vo Blagotvoritel'nogo fonda imeni M.A. Bulgakova, Moskva 2018, pp. 18-20; EAD., *Bulgakov, Malaparte, Marika – kak včera...*, red. O.A. Dimenko, Izd-vo Blagotvoritel'nogo fonda imeni M.A. Bulgakova, Moskva 2021, pp. 17-18, 29-31. Per le informazioni biografiche su Marika, cfr. le due *brochure* della Šapošnikova citate e N.A. GROMOVA, *Istorija Mariki Č.*, in MALAPARTE, *Bal v Kremle*, cit., pp. 59-70.

a Bulgakov in quegli anni⁶.

Nella quasi totale assenza di dati documentari, le versioni, notevolmente divergenti, rese dalle due studiose non dirimono la questione. Purtroppo nessuno ha chiesto per tempo dettagli sugli incontri e i rapporti tra i due scrittori alla persona più informata: Ljubov' Evgen'evna, scomparsa nel 1987, ma 'oscurata' in vita dalla personalità e dalla popolarità della terza moglie di Bulgakov, Elena Sergeevna⁷. Il 'caso' rimane insoluto anche nel recentissimo e ben documentato libro di Carla Maria Giacobbe sull'argomento⁸. Cercherò quindi di attenermi saldamente ai fatti certi e ai testi.

Il dato più eclatante è che Bulgakov non nomina mai Malaparte né nella sua opera né nell'epistolario. All'epoca lo scrittore non teneva più il diario, dopo che l'OGPU glielo aveva sequestrato nel corso della perquisizione fatta in casa sua nel maggio 1926. Per quel che riguarda l'epistolario, il nome di Malaparte non compare né nelle lettere pubblicate nel 1997, né nel carteggio con l'amico Pavel Sergeevič Popov, uscito nel 2003⁹. Del resto, Bulgakov non vi nomina nemmeno Ettore Lo Gatto, che pure frequentò nella primavera del 1931. Data la situazione politica in veloce evoluzione verso l'assoluta intolleranza ideologica e la xenofobia, non stupisce che Bulgakov non accennasse nelle lettere alla frequentazione di stranieri. Più singolare che non raccontasse allo slavista di aver recentemente conosciuto un altro letterato italiano¹⁰. Evidentemente Malaparte non

⁶ Šapošnikov è più volte ricordato come amico di famiglia dalla terza moglie di Bulgakov, Elena Sergeevna, nel suo diario, cfr. *Dnevnik Eleny Bulgakovoj*, sostavl., tekstol., podgot. i komm. V. Loseva i L. Janovskoj, "Kniznaja palata", Moskva 1990, *passim*.

⁷ E.N. MONACHOVA, «Svetlomu parnju Ljubočke...». *Moe znakomstvo i perepiska s L.E. Belozerskoj-Bulgakovoj*, Izd-vo Blagotvoritel'nogo fonda imeni M.A. Bulgakova, Moskva 2017, pp. 7-8.

⁸ GIACOBBE, *Malaparte e Michail Bulgakov...*, cit.

⁹ M. BULGAKOV, *Dnevnik. Pis'ma 1914-1940*, sostavl., podgot. teksta, komm. V.I. Loseva, *Sovremennyj pisatel'*, Moskva 1997; P.S. "Kogda ja vskore budu umirat'". *Perepiska M.A. Bulgakova s P.S. Popovym [1928-1940]*, sostav. V.V. Gudkova, Èksmo, Moskva 2003. Malaparte non è nominato né nelle memorie dei contemporanei raccolte nel volume *Vospominanija o Michaille Bulgakove*, *Sovetskij pisatel'*, Moskva 1988, né nel diario della terza moglie, che parte dal 1933, in cui viene ricordato una sola volta nel commentario per via della sua «disperata storia d'amore» con Marika, *Dnevnik Eleny Bulgakovoj*, cit., p. 340. Il suo nome non figura nemmeno nel corposo volume di M. ČUDAKOVA, *Žizneopisanie Michaila Bulgakova*, Kniga, Moskva 1988.

¹⁰ E. LO GATTO, *Michail Bulgakov e Evgenij Zamjatin*, in ID., *I miei incontri con la Russia*, Mursia, Milano 1976, pp. 105-109.

aveva colpito Bulgakov, mentre aveva fatto grande impressione sulla moglie Ljubov'. Nemmeno nel fascicolo su Bulgakov, conservato negli archivi del KGB, si ha traccia di una loro frequentazione¹¹.

Il dato certo è che i due si incontrarono a Mosca nella tarda primavera del 1929: Malaparte soggiornò a Mosca a maggio, forse anche fino all'inizio di giugno, e insieme con la coppia Bulgakov, Marika e l'ingegnere Franco Piccin e consorte, fece un'escursione fuori Mosca. Malaparte vi accenna *en passant* in *Passeggiata con la ragazza*, un pezzo approntato per il «Corriere della Sera» e rimasto nel cassetto, scritto verosimilmente nel 1941, in cui fornisce una versione diversa da quella data dalla ex-moglie e da Marika:

«Era in questi boschi che io venni a passare qualche giorno nel giugno del 1929. Ero con Marika, oh, Marika Scimisciani, la figlia di una pasticciera di Tiflis. La sorella era attrice cinematografica, Marika studiava. Mi accompagnava nelle mie passeggiate intorno a Mosca, e una domenica venimmo qui con un autopulman del dopolavoro del teatro di Mosca. Erano dieci autopulman carichi di attori e di attrici, di comparse, di ballerini e di ballerine della scuola di ballo. Io ero con Tairof, il grande regista che poi, l'anno seguente, invitavo a Torino, e a cui davvo un gran pranzo agli Specchi, il buon Tairof, così gentile, e Bulgakow era con me, e sua moglie, la moglie giovane, magra, piccola, viva moglie di Bulgakow. Per la strada, offuscati dalla polvere, tacemmo, dopo un gran gridare. Quando fummo in mezzo ai boschi, e gli autopulman rullavano sulle larghe strade, e sciami di uccelli volavano sugli alberi bassi, cinguettando, ci tornò la voce, e gridavamo, ridevamo, erano tutti giovani, allegri, solo le attrici mature, e gli attori anziani, tacevano. Giungemmo al villaggio, facemmo colazione nel bosco, e la sera gli autopulman ripartirono, ma io rimasi con Marika due giorni in quel villaggio, sì, proprio in questo villaggio, dormivo lì, ecco, in quella grande isba, dove mi aveva alloggiato il soviet del villaggio. [...] A pochi chilometri di qui, sulla nostra destra, ci dev'essere la villa che andammo a visitare, la villa-museo, una di quelle ville che han descritto nel *Diario di Kostia Riabzew*, e c'era appunto una scuola di un villaggio vicino che veniva a visitare la villa-museo»¹².

¹¹ V. ŠENTALINSKIJ, *I manoscritti non bruciano, Gli archivi letterari del KGB*, Garzanti, Milano 1994, pp. 135-158. Più in dettaglio, vedi ID., *Master glazami GPU. Za kulisami žizni Michaila Bulgakova*, in «Novyj mir», n. 10, 1997, pp. 167-185; n. 11, 1997, pp. 182-198.

¹² Cit. in R. RODONDI, *Nota al testo*, in C. MALAPARTE, *Il ballo al Kremlin. (Materiale per un romanzo)*, a cura di R. Rodondi, Adelphi, Milano 2012, pp. 376-377. Nell'edizione

Nel suo racconto Marika specificò anche la località: Archangel'skoe, l'ex-tenuta dei principi Jusupov. Resta insoluto il nodo della questione, ovvero se tra i due scrittori esistesse una frequentazione oppure, come sostiene la Šapošnikova, se si incontrarono solo in quell'occasione, passando piacevolmente insieme la giornata¹³.

Resta quel che Malaparte scrive di Bulgakov nel *Ballo al Kremli*no, un romanzo incompiuto, scritto tra il 1946 e il 1950, pubblicato postumo nel 1971 e, in edizione critica, nel 2012¹⁴, ambientato nel 1929, nel cui testo l'autore inserisce elementi autobiografici alterandoli a piacimento, con un'operazione assolutamente legittima nell'ambito del genere letterario. Michail Odesskij ha definito questo procedimento «metodo Malaparte», specificando: «l'essenza di questo metodo consiste nel fatto che intenzionalmente viene annullato il confine tra un ipotetico “Che sarebbe avvenuto, se?” e l'evento concreto, mentre garante del primo e del secondo si fa lo stesso autore-testimone»¹⁵. Va anche tenuto conto del fatto che, come ha recentemente dimostrato Leonid Kacis, nel *Ballo al Kremli*no sono datati al maggio 1929 avvenimenti risalenti ad anni diversi¹⁶.

Malaparte aveva già nominato Bulgakov di sfuggita in scritti degli anni Trenta, ricordandolo solo come autore della pièce *Dni Turbinych* (I giorni dei Turbin, 1926) ma senza accennare all'esistenza di frequentazioni e rapporti amichevoli. Nei due articoli dedicati alla letteratura russa contemporanea – *La nuova letteratura dei soviet* (1929) e *Prigione gratis* (1939) –, lo aveva completamente ignorato¹⁷. Poi, improvvisamente, molti anni dopo il loro incontro, Bulgakov 'riemerge' nel *Ballo al Kremli*no non solo come uno dei personaggi del romanzo, ma addirittura come figura molto cara all'autore, incline alle lacrime, compagno di *flânerie*, in vena di confidenze, e impegnato con

russa non sono stati inclusi i materiali preparatori del romanzo. K.I. Rjabcev (1879-1919) – comandante militare, *èser* (socialista-rivoluzionario). Nell'ottobre 1917 fu a capo della resistenza armata all'insurrezione bolscevica a Mosca.

¹³ ŠAPOŠNIKOVA Michail Afanas'evič Bulgakov, *vydumannyj Kurcio Malaparte*, cit., pp. 6, 18-20; EAD., *Bulgakov, Malaparte, Marika – kak včera...*, cit., pp. 17-18.

¹⁴ MALAPARTE, *Il ballo al Kremli*no e altri inediti di romanzo, a cura di E. Falqui, Vallecchi, Firenze 1971; ID., *Il ballo al Kremli*no. (Materiale per un romanzo), cit.

¹⁵ M.P. ODESSKIJ, *Sovetskij roman Malaparte*, in MALAPARTE, *Bal v Kremle*, cit., p. 41.

¹⁶ L. KACIS, *Bal v Kremle Kurcio Malaparte: opyt obratnogo perevoda na jazyk Mastera i Margarity*, in *Russkij sbornik. Issledovanija po istorii Rossii*, red. O.R. Ajrapetov i dr., t. XXIX, Modest Kolerov, Moskva 2020, pp. 647 ss.

¹⁷ Si veda GIACOBBE, *Malaparte e Michail Bulgakov...*, cit., p. 161.

lui in uno scambio di opinioni su Gesù Cristo. Nel corso della stesura del testo, Malaparte aveva però espunto una lunga sequenza della seconda redazione del capitolo ambientato allo Smolenskij Boulevard, che aveva per protagonista proprio Bulgakow, un'operazione definita dalla curatrice dell'edizione critica del romanzo «unico esempio cospicuo di sottrazione, in un lavoro correttorio che tende costantemente all'incremento»¹⁸:

«Vicino a Bulgakow mi sentivo più sicuro, più onesto. Bulgakow era il solo uomo che facesse nascere in me il sentimento di essere onesto, in tutta la Russia, benché sapessi che anch'egli soffriva per qualche cosa, per una causa nobile e alta, per la libertà della coscienza, per la libertà della letteratura, per la libertà dello spirito umano. Senza dubbio, mi dispiaceva che la sua sofferenza non fosse disinteressata, non fosse gratuita, e mi irritava il fatto che egli soffrisse per una causa nobile, per una causa giusta, per la libertà della coscienza, per la libertà dell'uomo. Mi faceva piacere che egli soffrisse anche per qualcosa di meno nobile e di meno alto della libertà di coscienza, della libertà dell'intellettuale. Cominciava ad annoiarmi, a irritarmi, che in Russia non si soffrisse che per qualcosa di alto e di puro, fosse il trionfo del comunismo o la libertà di coscienza. Non avevo ancora incontrato, in Russia, nessuno, il quale osasse confessare di soffrire per qualcosa che non fosse nobile, né puro, né alto. E mi faceva piacere che Bulgakow soffrisse anche per qualcosa di meno puro del comunismo o della libertà. Un giorno ero andato con Marika, la mia giovane segretaria, a trovare Bulgakow. La porta era aperta: entrammo, dicendo ad alta voce, come è l'uso sovietico, "sei là, Bulgakow?". Affacciandomi alla soglia della stanza, vidi Bulgakow in ginocchio davanti a Sonia. Mi pare che sua moglie si chiamasse Sonia, e non importa se si chiamava Irina, o Praskovia, o Mascia. Era in ginocchio, e piangeva. Sonia era seduta sul divano, una mano abbandonata fra i capelli di Bulgakow, e guardava verso la finestra con occhi duri, cattivi, e io m'accorsi con profonda meraviglia che aveva anch'essa gli occhi pieni di lacrime. Bulgakow piangeva, e io sapevo perché piangeva. È sempre molto difficile sapere perché piange un uomo. E poi, un uomo come Bulgakow. Ma io sapevo perché piangeva. Egli soffriva per la libertà, per la libertà della coscienza umana, per la libertà intellettuale, come altri soffriva per il trionfo del comunismo. Ma non piangeva perché la libertà della coscienza, in Russia, era tradita, e la libertà dell'uomo era tradita. Il

¹⁸ RODONDI, *Nota al testo*, cit., p. 331.

comunismo non ha mai preteso di combattere per la libertà della coscienza umana. Ah, no, no, no, sarebbe ridicolo, e vergognoso, se il comunismo combattesse per la libertà della coscienza umana. Bulgakow piangeva perché né il suo ingegno, né il valore della sua opera, né il suo valore di artista, né la purezza della sua anima di artista, nulla poteva salvarlo dal sospetto in cui era tenuto dalle autorità sovietiche, né dall'invidia degli scrittori sovietici, meno fortunati di lui, né dal basso animo geloso di Demian Bedny, il poeta aulico del Kremlino, il poeta laureatus della rivoluzione comunista. Chi lo salvava dalla prigione, dall'esilio, dalla fame, era Sonia. Era la passione di Sonia per i cavalli. Sonia andava tutte le mattine al grande maneggio di Mosca, a montare i cavalli del reggimento di cavalleria rossa. Non c'è nessuno, al mondo, che possa, meglio dei cavalli rossi, salvare la libertà di coscienza, la libertà artistica di un grande scrittore come Bulgakow. Soltanto i cavalli, in Russia, hanno rispetto per la libertà di coscienza, per la libertà dell'uomo. Bulgakow era in ginocchio, e piangeva. A un tratto pronunziò alcune parole in russo, che non capii. "Che cosa ha detto?" domandai più tardi a Marika, uscendo. "Ha detto: «io ti chiedo perdono di tutto il male che mi farai»". Allora io mi fermai in fondo al corridoio, mi appoggiai al muro, e volevo tornare indietro, salir nuovamente le scale, volevo abbracciare Bulgakow, ma Marika mi prese per un braccio, mi disse "*paidiom, pajausta*, andiamo", e io seguì Marika, e sentivo di volere un gran bene a Bulgakow, sentivo ch'egli mi era più caro di tutti, in Russia, l'uomo più caro che io avessi incontrato in Russia, e il più puro [...]. Tutti, a Mosca, negli ambienti letterari, conoscevano la storia di Sonia e dei cavalli, e ridevano di Bulgakow. Ma era così facile, a Mosca, ridere di coloro che non soffrivano per il trionfo del comunismo! Era già una prova di grande libertà, che Bulgakow non soffrisse per il trionfo del Piano Quinquennale. Ma in Russia, nel 1929, ogni prova di libertà morale, anche la più volgare prova, era una cosa ridicola, e tutti ridevano di Bulgakow. [...]»¹⁹.

¹⁹ MALAPARTE, *Il ballo al Kremlino...*, cit., pp. 331-332. Il corsivo è di Malaparte. Nel primo nucleo del *Ballo*, un capitolo che sarebbe dovuto figurare nel romanzo *La Peste* (titolo cambiato poi in *La pelle* perché 'bruciato' da Camus, vedi *ivi*, p. 310), Bulgakow era già presente come personaggio: «Mi ricordo <che> una volta ero andato a visitare il *marché aux puces* che era nello Smolenski Boulevard. Per la strada incontrai un vecchio signore piccolo, dai grandi favoriti bianchi, che camminava curvo sotto un'enorme poltrona dorata, di quello stile che si potrebbe dire il Luigi Filippo russo, e prende piuttosto il nome dello Zar Alessandro III. Era il Principe Lwow, l'ultimo Presidente della Duma. Ero in compagnia di Bulgakow, lo scrittore, e drammaturgo, autore di quel bellissimo dramma, *I giorni della famiglia Turbin*, che Piscator aveva allestito anche sulle scene di Berlino. Io volevo molto bene a Bulgakow, e passavo gran

Nel *Ballo* e nei materiali preparatori pubblicati in appendice all'edizione Adelphi in cui figura Bulgakov, sono molti i punti che non corrispondono alla realtà storica, come è stato già notato. Non vi si fornisce nessun particolare sull'aspetto fisico dello scrittore, di cui si ricorda solo il viso pallido e gonfio²⁰. Foto di quegli anni ci restituiscono invece l'immagine di un uomo dal viso asciutto, magro, anche se non sono note fotografie sicuramente databili al 1929²¹. È forse frutto di un ricordo sfocato la descrizione della casa di Bulgakov, che all'epoca abitava al pianterreno di un edificio a più piani in via Bol'saja Pirogovskaja 35/A, strada che Malaparte nomina nel testo, ma non in riferimento a Bulgakov. Non si trattava della casetta, da lui descritta nel primo abbozzo del romanzo quasi come una catapecchia («piccola triste, oscura vecchia casa di legno»)²². Case del genere erano frequenti a Mosca nel quartiere storico di Chamovniki, erano anzi le tipiche case in legno della vecchia Mosca, ancora numerose ai nostri giorni.

Nel *Ballo al Cremlino* Malaparte si sofferma sull'allestimento de *I giorni dei Turbin* fatto dal Teatro d'Arte di Mosca, senza però affermare esplicitamente di avervi assistito²³. Nel marzo 1929 erano state vietate le rappresentazioni di tutte le pièces di Bulgakov, ma *I giorni dei Turbin* continuarono ad andare in scena al MChAT anche a maggio e a giugno. Malaparte si mostra ben informato sia sulla trama, sia sulle

parte delle mie giornate con lui, nella sua piccola, triste, oscura vecchia casa di legno che è dietro la casa di Tolstoj. Bulgakov, che conosceva il Principe Lwow, gli si avvicinò salutandolo, il vecchio appariva stanchissimo, affranto da quella improba fatica. [...] E così, senza accorgermene, mi accostai a Bulgakov, gli toccai il gomito, camminavo al suo fianco toccandogli il gomito col mio gomito e mi sentivo più sicuro, più sereno», *ivi*, pp. 225-226. Nonostante la professione di amicizia e di familiarità contenuta nel passo, anche questo frammento non venne inserito nell'ultima redazione del romanzo. Il principe L'vov era morto nel 1925. Non ha trovato conferma l'affermazione, ripetuta anche a p. 59, secondo cui *I giorni dei Turbin* erano stati messi in scena a Berlino da Erwin Piscator.

²⁰ Vedi *ivi*, p. 58.

²¹ Si vedano le foto pubblicate in BELOZERSKAJA-BULGAKOVA, *O, med vospominanij*, cit., ill. nn. 2, 3, 5-9, 12; si veda anche *Michail Bulgakov. Žizn' i tvorčestvo. Fotoal'bom*, sostav. B.S. Mjagkov, B.V. Sokolov (pri učas. I.A. Gorpenko), Ėllis Lak, Moskva 2006, *passim*. In *A Pictorial Biography of Mikhail Bulgakov / Michail Bulgakov. Fotobiografija*, sost./ed. by E. Proffer, Ardis, Ann Arbor 1984, p. 103, una foto datata 1929-1930 documenta in realtà una trasferta in Crimea effettuata dallo scrittore con la troupe del Teatro della Gioventù Lavoratrice (Teatr Rabočej Molodeži, TRAM), nell'estate 1930.

²² MALAPARTE, *Il ballo al Cremlino...*, cit. p. 225.

²³ *Ivi*, p. 59.

commosse reazioni del pubblico nel vedere rappresentati sul palcoscenico i terribili giorni della Guerra civile, narrata dalla parte dei vinti. Non esprime però un giudizio né sulla qualità della messinscena né sull'orientamento ideologico della pièce, che nel 1929 doveva risultare ancora più eterodosso. Walter Benjamin, invece, aveva avuto una ben diversa reazione. Nel dicembre 1926, a Mosca, aveva assistito allo spettacolo, apprezzandone il naturalismo delle scenografie, ma giudicandolo «una provocazione assolutamente rivoltante»²⁴, che meritava in pieno l'opposizione dei comunisti alla sua rappresentazione. Queste considerazioni, unitamente all'affermazione di Malaparte che l'ultimo atto è ambientato a Kiev, laddove tutta l'azione si svolge nella capitale ucraina, fa ritenere che lo scrittore non abbia mai visto lo spettacolo, che egli ricorda come *I giorni della famiglia Turbin*. Alla fine di agosto 1926, durante le prove dello spettacolo (la prima si sarebbe svolta il 5 ottobre), nelle carte del MChAT il dramma portava ancora il titolo *Sem'ja Turbinych*²⁵ (La famiglia Turbin), titolo con cui venne messo in scena nel 1927 al 'Teatr ruskoj dramy' di Riga²⁶. In assenza di un testo a stampa, giravano per l'Europa versioni di redazioni e di sceneggiature intermedie della pièce, diversamente intitolate²⁷.

Un particolare ci indica una possibile fonte italiana del titolo usato da Malaparte e delle informazioni da lui fornite sullo spettacolo. Nel numero del 1° aprile 1929 de «La Stampa» – di cui Malaparte era direttore – Ettore Lo Gatto aveva scritto diffusamente sul romanzo *Belaja gvardija* (La guardia bianca) nell'articolo *Uno scrittore soviet-*

²⁴ «Eine durchaus revoltierende Provokation», in W. BENJAMIN, *Moskauer Tagebuch*, <<https://www.projekt-gutenberg.org/benjamin/selbstze/chap003.html>> (ultimo accesso 16.09.2023).

²⁵ A. SMELJANSKIJ, *Michail Bulgakov v Chudožestvennom Teatre*, Iskusstvo, Moskva 1989, p. 99.

²⁶ M. MIŠUROVSKAJA, *Bor'ba za romam Belaja gvardija i izdatel'skie intrigi 20-ch godov*, Muzej Michaila Afanas'eviča Bulgakova, Moskva 2016, pp. 77, 98.

²⁷ Col titolo *Die Tage der Geschwister Turbin. Die Weisse Garde* (I giorni dei fratelli Turbin. La guardia bianca) le edizioni Fischer pubblicarono in Germania nel 1927 la traduzione tedesca della seconda redazione dell'opera, che nel 1828 andò in scena in tedesco a Wrocław (allora Breslau, nella Repubblica di Weimar), mentre a Berlino furono rappresentate in russo sei scene della *Guardia bianca*, accolte con commozione dalla popolosa colonia degli emigrati russi; si veda K.E. BOGOSLOVSKAJA, *P'esy M.A. Bulgakova vo Francii i Germanii (1927-1928) (po neopublikovannym materialam)*, in *Tvorčestvo Michaila Bulgakova. Issledovanija i materialy*, kn. 2, Nauka, Sankt-Peterburg 1994, pp. 358-362. La ricerca del titolo della riduzione scenica della *Guardia bianca* fu molto travagliata e impegnò a lungo l'autore e il MChAT.

tista neoborghese, citandone la riduzione scenica col titolo *I giorni della famiglia Turbiny*²⁸. Inoltre, nel *Ballo al Kremli* Malaparte ‘recupera’, spesso alla lettera, la descrizione dello spettacolo già fornita in *Intelligenza di Lenin* (1930)²⁹. La pièce bulgakoviana apparve in italiano solo nel 1968, dopo la morte di Malaparte³⁰. All’epoca della composizione del *Ballo* poche opere di Bulgakov erano disponibili in versione italiana: solo tre feuilleton inclusi nella raccolta *Novelle bolsceviche* (1928), il romanzo *La guardia bianca*, nella traduzione di Lo Gatto (1930), condotta sulla base di un testo con la terza parte apocrifia, e il racconto lungo *Rokovye jajca* (Le uova fatali, 1931)³¹.

Il 1929 fu l’anno più buio e disperato della vita di Bulgakov, da lui definito «l’anno della catastrofe» («год катастрофы»)³². Sottoposto da anni ad attacchi durissimi da parte della critica, dal 1927 lo scrittore non aveva più potuto pubblicare nulla, e nel 1929 vide vietate tutte le sue opere teatrali. Ha scritto Vitalij Šentalinskij:

«La critica decretò in tutto il paese la fine di Bulgakov. E al teatro di Vsevolod Mejerchol’d quasi quotidianamente andava in scena la pièce di Majakovskij *La cimice*, e si irrideva dalla scena al nome di Bulgakov, inserito dall’autore della commedia nel “vocabolario delle parole estinte”: “burocratismo, *bogoiskatel’stvo*, baguette, bohème, Bulgakov...” Il 1929 è entrato nella storia sovietica come “l’anno della grande svolta”. Una delle prime vittime di questa “svolta” fu Michail Bulgakov»³³.

Sulla stampa sovietica lo scrittore, che nel 1928 in una lettera delato-

²⁸ LO GATTO, *Uno scrittore sovietista neoborghese*, «La Stampa», 1° aprile 1929, p. 3, ripubblicato in «Rivista di Letterature Slave», a. IV, fasc. IV, luglio-agosto, 1929, pp. 270-276.

²⁹ Si confrontino i passi paralleli del *Ballo al Kremli* e di *Intelligenza di Lenin*, in MALAPARTE, *Il ballo al Kremli. (Materiale per un romanzo)*, cit., pp. 59 e 286 e 365.

³⁰ M. BULGAKOV, *I giorni dei Turbin*; Ivan Vasilevič; *La corsa*, trad. di M. De Monticelli e G. Buttafava, Bompiani, Milano [1968].

³¹ *Novelle bolsceviche*, scelte da R. Suster e tradotte da G. Santangelo, R. Sandron Edit. Tip., Palermo 1928; BULGAKOV, *Le uova fatali*, trad. dall’originale russo di U. Barbaro e L. Uspienscaia, Carabba, Lanciano 1931; ID., *La guardia bianca: romanzo*, trad. dal russo e introd. di E. Lo Gatto, Anonima romana editoriale, Roma 1930. Negli anni Sessanta la versione originale della terza parte del romanzo fu affidata dall’Unione degli scrittori sovietici ad Angelo Maria Ripellino perché la consegnasse a Lo Gatto, che poté così pubblicarne la traduzione integrale nel 1967 presso Einaudi.

³² Cit. in ČUDAKOVA, *Žizneopisanie Michaila Bulgakova*, cit., p. 412.

³³ ŠENTALINSKIJ, *Master glazami GPU...*, cit., n. 11, 1997, p. 184.

ria era stato definito «irriducibilissimo nemico del potere Sovietico»³⁴, divenne il nemico per eccellenza in campo letterario. Nel marzo 1929 su «Žizn' iskusstva» l'articolo anonimo *Konec bulgakovščine*³⁵ (Stop alla *bulgakovščina*) plaudeva entusiasticamente all'esclusione dal repertorio delle pièces di Bulgakov, mentre il drammaturgo Vladimir Kiršon, esponente di spicco della RAPP, scriveva su «Večernjaja Moskva»: «Nelle file degli scrittori ideologicamente nemici, oltre ai Bulgakov ci sono i sottobulgakovetti che si affannano a infangare l'impostazione di classe delle questioni artistiche»³⁶. All'inizio di maggio Bulgakov propose all'almanacco «Nedra» *Manija furibunda*, un capitolo della prima redazione di *Master i Margarita* (Il Maestro e Margherita), che all'epoca si intitolava *Kopyto inženera* (Lo zoccolo dell'ingegnere). Lo aveva firmato con lo pseudonimo «K. Tugaj», dal nome di un personaggio evocato nel racconto *Chanskij ogon'* (Il fuoco del khan, 1924). Gli fu rifiutato. In luglio scrisse una lettera a Stalin in cui, dopo aver illustrato la sua situazione, chiedeva di essere espulso dall'URSS insieme con la moglie³⁷. Non gli fu concesso. Sembra assai improbabile che nella sua difficile situazione Bulgakov si facesse ripetutamente vedere in giro con uno straniero, passeggiando per la città, avrebbe rischiato di compromettersi ulteriormente.

Il clima di tensione e di paura in cui era immersa la società era evidente anche allo sguardo di uno straniero come Ettore Lo Gatto che, pur formalmente libero di girare per il Paese, sulla base delle esperienze fatte in URSS nel 1929 e nel 1931, ha retrodatato a quegli anni l'inizio del Terrore staliniano:

«credo di poter affermare che esso [il terrore] era cominciato molto prima, e che la paura di essere svegliati nella notte, per

³⁴ Cit. *ivi*, p. 185.

³⁵ Nel *Maestro e Margherita* si ritroverà un'eco amara e ironica della *bulgakovščina* nell'accusa di «*pilatčina*» mossa dal mondo letterario al Maestro, accusa che ne decreterà l'inizio della rovina, vedi BULGAKOV, *Master i Margarita. Polnoe sobranie černovikov romana. Osnovnoj tekst*, 2 tt., sostav., tekstolog, publikator, avtor predysl. i komm E.Ju. Kolyševa, Paškov dom, Moskva 2014¹. I numeri tra parentesi che seguono le citazioni dal romanzo si riferiscono a quest'edizione rimandando, nell'ordine, al volume e alla pagina (2, p. 640). Le redazioni del romanzo vengono indicate secondo la numerazione che ha loro attribuito la curatrice dell'edizione.

³⁶ V. KIRŠON, *Rešitel'nej nastupat'! Na novych placdarmach klassovoj bor'by: preniža po dokladu tov. Baumana o rabote CK VKP(b)*, in «Večernjaja Moskva», n. 51, 2 marta, 1929, p. 1.

³⁷ BULGAKOV, *Dnevnik. Pis'ma 1914-1940*, cit., pp. 200-203.

andare a finire chissà dove, era allora molto viva, se qualcuno che mi aveva incontrato già in Italia evitò di ricevermi a casa sua a Mosca e se, recatomi a Kiev alla ricerca di persona che avrebbe potuto darmi notizia dei fratelli di mia moglie, fui ricevuto con la massima segretezza, con molti sotterfugi (e spero senza gravi conseguenze per chi mi ricevette)»³⁸.

Non è invece in contraddizione col dato storico il fatto che Malaparte ambientò l'incontro in occasione della Pasqua, che nel 1929 cadde il 5 maggio, poiché in russo per *Pascha* si intende l'intero Tempo pasquale liturgico, di quaranta giorni, e infatti il giorno di Pasqua è anche detto *pervyj den' Paschi* (il primo giorno della Pasqua).

Ciò che fa seriamente dubitare dell'aderenza del personaggio-Bulgakov al suo prototipo sono le parole che Malaparte gli attribuisce a proposito di Cristo:

«In quale personaggio del tuo dramma [*I giorni dei Turbin*] si nasconde Cristo?» domandavo a Bulgakov «qual è il personaggio che si chiama Cristo?».

«Cristo non ha nome, nel mio dramma» rispondeva Bulgakov con un tremito di spavento nella voce «Cristo è un personaggio inutile, ormai, in Russia. Non serve a nulla esser cristiani, in Russia. Non abbiamo più bisogno di Cristo».

«Tu hai paura di dirmi il suo nome» dicevo «tu hai paura di Cristo?».

«Sì, ho paura di Cristo» rispondeva Bulgakov a voce bassa, fissandomi con uno sguardo spaurito.

«Avete tutti paura di Cristo» dicevo a Bulgakov stringendogli forte il braccio «perché avete paura di Cristo?».

[...]

«Cristo ci odia» diceva Bulgakov a voce bassa, fissandomi con uno sguardo spaurito.

Erano i giorni della Pasqua russa. Ma le campane tacevano»³⁹.

Queste affermazioni attribuite allo scrittore russo appaiono però incompatibili col suo pensiero, con le sue convinzioni e con lo stesso 'vangelo secondo Bulgakov' affidato alle pagine del *Maestro e Margherita*. Il tema 'Bulgakov e Cristo' appare importante non per stabilire il fatto, privatissimo, della religiosità dell'uomo Bulgakov, ma per capire il grado di verosimiglianza da ascrivere alla narrazione di Malaparte.

³⁸ LO GATTO, *I miei incontri con la Russia*, cit., p. 34.

³⁹ MALAPARTE, *Il ballo al Kremli...*, cit., pp. 59-60.

Non si può affermare con certezza che Bulgakov fosse un credente, ma di sicuro non era né ateo, né agnostico. Dopo l'allontanamento dalla fede, avvenuto negli anni giovanili, lo scrittore si era riavvicinato alla tradizione ortodossa, come ricordano parenti e amici. La linguista Elena Zemskaja, figlia di Nadežda, una sorella di Bulgakov, in un suo libro sfiora la questione, giungendo ad una conclusione: «Un altro elemento di carattere biografico ci convince del fatto che Michail Bulgakov fosse credente. Egli fu padrino di battesimo della nipote Elena»⁴⁰. Inoltre il giorno di Pasqua lo scrittore era solito invitare ospiti ed imbandire per loro elegantemente la tavola con una tovaglia bianca, secondo la tradizione⁴¹: tutti comportamenti legati al retaggio culturale. Bulgakov ebbe invece parole indignate per la violenza della campagna di scristianizzazione portata avanti dal regime sovietico, campagna descritta anche da Malaparte nel *Ballo al Kremlino*⁴², e che si distingueva per gli attacchi volgari alla figura di Gesù. Nel gennaio 1925 egli andò, per curiosità, alla redazione del giornale «Bezbožnik», organo della propaganda ateistica, che aveva una tiratura di 70.000 copie. Tornato a casa, annotò nel diario:

«Quando la sera a casa ho dato un'occhiata al numero de "Il senzadio" sono rimasto esterrefatto. L'essenziale non è la blasfemia, anche se questa è certamente incommensurabile, dal punto di vista esteriore. L'essenziale è l'idea che si può dimostrare in modo documentato: rappresentano Gesù Cristo come una canaglia e un malfattore, sì, proprio lui. Non è difficile capire di chi sia opera. Un simile delitto non ha prezzo»⁴³.

⁴⁰ E.A. ZEMSKAJA, *Michail Bulgakov i ego rodnje. Semejnyj portret*, Jazyki slavjanskoj kul'tury, Moskva 2004, p. 192. L'autrice parla qui di sé stessa. Lo stesso affermarono la seconda (cfr. MONACHOVA, «Svetlomu parnju Ljubocke», cit., p. 17) e la terza moglie dello scrittore (cfr. ČUDAKOVA, *Žizneopisanie Michaila Bulgakova*, cit., p. 670).

⁴¹ ŠAPOŠNIKOVA, *Michail Afanas'evič Bulgakov, vydumannyj Kurcio Malaparte*, cit., p. 9. Era questa anche una tradizione di famiglia, si veda la foto della tavola pasquale imbandita nella casa kieviana dei Bulgakov nel 1914 in *Dom Bulgakova*, pod obšč. red. L.V. Gubianuri, VARTO, Kiev 2015, p. 196. In quella stessa casa, ora Literaturno-memorial'nyj muzej M. Bulgakova, ne è visibile un allestimento museale, *ibid*.

⁴² Nel romanzo, Malaparte nomina spesso uno degli scrittori di regime più attivi in questa campagna, il poeta Dem'jan Bednyj, si veda S. GARZONIO, *Malaparte e la letteratura russa. Dem'jan Bednyj il "Senzadio"*, Roma e il Vaticano, in *Roma e il mondo. / Rim i mir. Scritti in onore di Rita Giuliani*, a cura di S. Toscano, Ju. Nikolaeva, P. Buoncristiano, Lithos, Roma 2019, pp. 583-599.

⁴³ BULGAKOV, *Dnevnik. Pis'ma 1914-1940*, cit., p. 87.

Durante la perquisizione effettuata nel suo appartamento nel 1926, tra le altre carte gli era stata sequestrata una poesia anonima, *Poslanie evangelistu Dem'janu Bednomu* (Epistola all'evangelista Dem'jan Bednyj), all'epoca attribuita a Esenin, un esempio del *samizdat* di quegli anni⁴⁴. La composizione era una risposta polemica al poema antireligioso di Dem'jan Bednyj *Novyj zavet bez iz'jana evangelista Dem'jana* (Il nuovo testamento senza nequizia di Damiano evangelista). Alla campagna antireligiosa aderirono anche personalità del mondo scientifico: lo psichiatra moscovita Jakov V. Minc, che dedicò molte energie allo studio delle patologie mentali dei fondatori delle religioni, nel 1927 pubblicò un numero monografico della rivista scientifica «Kliničeskij archiv genial'nosti i odarennosti» intitolato *Iisus Christos – kak tip duševnobol'nogo* (Gesù Cristo come tipo del malato di mente), in cui affermava, tra l'altro, che Gesù era di estrazione piccoloborghese, aveva una costituzione astenica e professava «idee deliranti tipiche dei paranoici»⁴⁵.

La perdurante, violenta campagna di scristianizzazione sarebbe finita sotto la sferza della penna bulgakoviana nel primo capitolo del *Maestro e Margherita*, in cui Woland-Satana si prende gioco dei due intellettuali convinti assertori della non storicità della figura di Gesù.

Non legittima l'autenticità/verosimiglianza delle affermazioni attribuite da Malaparte a Bulgakov il testo stesso del romanzo bulgakoviano.

Dopo l'uscita della versione russa del *Ballo al Kremli*, si dà come per scontato che *Il Maestro e Margherita* sia ambientato nei giorni di Pasqua del 1929⁴⁶. Vero è che per il calendario liturgico della Chiesa ortodossa il mese di maggio è 'compatibile' con l'evento pasquale: nel 1929, come già detto, la Pasqua ortodossa cadde infatti il 5 maggio. Siamo però nel campo delle ipotesi, mentre il dato certo è la storia compositiva del testo, che mostra una serie di cambiamenti e ripensamenti sul tempo dell'azione intervenuti nelle varie redazioni, ora disponibili nell'edizione critica del *Maestro e Margherita*⁴⁷.

Nella prima redazione del romanzo (1928-1930) l'azione inizia mercoledì 5 giugno di un anno imprecisato, ma posteriore al 1933 (1, pp. 12, 92), (l'11 giugno, nel dodicesimo capitolo del primo quaderno sopravvissuto alla distruzione del testo operata dall'autore nel 1930; 1,

⁴⁴ ŠENTALINSKIJ, *Master glazami GPU...*, cit., p. 174.

⁴⁵ Cit. in I. SIROTKINA, *Klassiki i psichiatry. Psichiatrija v rossijskoj kul'ture konca XIX – načala XX vekov*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2008, p. 222.

⁴⁶ ODESSKIJ, *Sovetskij roman Malaparte*, cit., p. 52.

⁴⁷ BULGAKOV, *Master i Margarita*, 2 tt., cit.

p. 36), mentre in alcuni quaderni del 1931 – con procedimento caro a Bulgakov (ricordiamo *Uova fatali* e *Blaženstvo*, Beatitudine) – l’inizio dell’azione viene collocato nel futuro, al 14 giugno 1945, di sabato (1, p. 120). Nel corso della seconda redazione (1932-1936) si registra una grande incertezza nella determinazione del tempo dell’azione: nel 1932 gli avvenimenti narrati sembrerebbero ancora collocati nel futuro, come lascia supporre questo passo di una variante del primo capitolo: «Он [Иван] вышел на Остоженку и пошел к тому месту, где некогда⁴⁸ стоял Храм Христа Спасителя» («Lui [Ivan] sbucò sull’Ostoženka e andò nel luogo dove *un tempo* si trovava la Chiesa di Cristo Salvatore»; 1, p. 159): l’edificio era stato demolito con cariche di dinamite il 5 dicembre 1931, pochi mesi prima della stesura del testo. L’azione era ambientata all’inizio dell’estate, in quanto il risveglio di Stepa Lichodeev veniva datato 2 luglio (1, p. 163).

Nel 1933 Bulgakov ripensò attentamente il calendario degli eventi romanzeschi, cui attribuiva, evidentemente, una grande importanza: nello schema dei capitoli c’è incertezza sul tempo dell’azione: egli aggiunge e poi cassa «22 giugno», aggiunge «aprile», ma è sicuro nell’indicare la domenica come giorno dello scioglimento dell’azione (1, pp. 211-212).

Nello «schema definitivo dei capitoli», del 1934-1935, l’azione è spostata a maggio, prima al giorno 10, poi all’8, ma l’autore è ancora incerto sul giorno della settimana, e annota «Mercoledì?» (1, p. 296). D’ora in poi il mese di maggio si attesterà in maniera definitiva e, a partire dalla quarta redazione (1937), anche il mercoledì come giorno di inizio dell’azione, anche se il lettore del testo canonico dovrà attendere il nono capitolo per saperlo (2, p. 605).

A prescindere dal dettaglio se tempo storico dell’azione sia la Pasqua del 1929, nel romanzo la Pasqua è un elemento fondamentale della narrazione sul piano metastorico e assiologico. Nella liturgia cristiana la Pasqua si celebra la prima domenica dopo il plenilunio di primavera. Nel romanzo la prima domenica dopo il plenilunio è quella in cui i due amanti si avviano alla dimora eterna: l’alba della domenica, che inizia subito dopo la luna di mezzanotte del sabato in cui si tiene il gran ballo da Satana: «Мастер и Маргарита увидели обещанный рассвет. Он начинался тут же, непосредственно после полуночной луны. Мастер шел со своею подругой в блеске первых утренних

⁴⁸ Il corsivo è mio, *RG*.

лучей через каменистый мшистый мостик»⁴⁹ (2, p. 803).

Quel giorno è quindi la domenica di Pasqua e gli eventi che vi si danno hanno caratteristiche ‘pasquali’ per eccellenza: perdono dei peccati e risurrezione dai morti. Il motivo del perdono concesso dall’alto è molto enfatizzato nel corso delle redazioni intermedie del romanzo, come pure il ruolo di Woland come mero esecutore di ordini superiori. Fornisco di seguito qualche breve esempio.

Nel capitolo 14 della seconda redazione, a Margherita che implora pietà per il «poët» (così era chiamato il Maestro in questa redazione) Woland risponde: «Милая Маргарита, не беспокойте себя. Об нем подумали те, кто не менее чем мы дальновидны» («Cara Margherita, non preoccupatevi. A lui hanno pensato coloro che non meno di noi sono lungimiranti»; 1, p. 293), e dice al Maestro al momento di comunicargli il suo destino ultraterreno:

«—Я получил [от] распоряжение относительно вас.
[Преблагоприятное. Вообще могу вас поздравить – вы имели успех. Так вот, мне было велено...
– Разве вам могут велесть?
– О, да.
– Велено унести вас]⁵⁰» (1, p. 295).

Nel capitolo 27 della stessa redazione è ancora Woland a parlare al Maestro:

«“[...] он [Коровьев-Фагот] неудачно однажды пошутил, шепнул Воланд, – и вот осужден был на то, что при посещениях земли шутит, хотя ему и не так уж хочется этого. **Впрочем, надеется на прощение. Я буду ходатайствовать**”.
[...] – “Ты награжден. Благодарю бродившего по песку Ешуа, которого ты сочинил, но о нем более никогда не вспоминай. Тебя заметили, и ты получишь то, что заслужил. [...] Исчезнет из памяти дом на Садовой, страшный Босой, но исчезнет

⁴⁹ «Il Maestro e Margherita videro l’alba promessa. Essa iniziò subito, immediatamente dopo la luna di mezzanotte. Il Maestro camminava con la sua compagna nel brillio dei primi raggi del mattino su un ponticello di pietra ricoperto di muschio».

⁵⁰ «— Ho ricevuto disposizioni [da] al vostro riguardo [Vantaggiosissime. Posso proprio congratularmi – avete avuto successo. Ecco, mi è stato ordinato...
– Forse che a voi si possono dare ordini? – Oh, sì. Mi è stato ordinato di portarvi]». Nell’edizione critica il corsivo tra parentesi quadre indica un passo cassato, evidenziato col corsivo e posto dall’autore tra parentesi quadre. L’ultima frase non è chiusa da un punto.

мысль о Ганозри и о прощенном игемоне”»⁵¹ (1, pp. 356-357).

Nella quinta redazione, ultimata nel maggio 1938, il romanzo, ancora privo dell’epilogo, terminava col capitolo *Proščenie* (Il perdono) e con queste parole: «Мастер одной рукой прижал к себе подругу и погнал спорами коня а луне, к которой только что улетел прощенный в ночь воскресенья пятый прокуратор Иудеи Понтий Пилат. Конец»⁵² (1, p. 836).

Nel testo stabilito nell’edizione critica del romanzo, Pilato è prima liberato, per voce del Maestro, dal rimorso che lo attanaglia da duemila anni e poi, nell’epilogo, nel sogno di Ivanuška, il suo peccato di codardia è annullato dallo stesso Iešua, come se non fosse stato mai commesso:

«От постели к окну протягивается широкая лунная дорога и на эту дорогу поднимается человек в белом плаще с кровавым подбоем и начинает идти к луне. Рядом с ним идет какой-то молодой человек в разорванном хитоне и с обезображенным лицом. Идущие о чем-то разговаривают с жаром, спорят, хотя о чем-то договориться.

– Боги, боги, – говорит, обращая надменное лицо к своему спутнику, тот человек в плаще, – какая пошлая казнь! Но ты мне, пожалуйста, скажи, – тут лицо из надменного превращается в умоляющее, – ведь ее не было? Молю тебя, скажи, не было?

– Ну, конечно, не было, – отвечает хриплым голосом спутник, – это тебе померещилось.

– И ты можешь поклясться в этом? – заискивающе просит человек в плаще.

– Клянусь, – отвечает спутник, и глаза его почему-то улыбаются»⁵³. (2, p. 811)

⁵¹ «“Egli [Korov’ev-Fagot] un giorno scherzò in modo infelice, sussurrò Woland, – e fu condannato a scherzare durante le sue visite sulla terra, anche se questo non gli garba affatto. **Del resto, spera nel perdono. Io intercederò per lui**”. [...] – “Sei stato ricompensato. Ringrazia Ešua, l’uomo che vagava sulla sabbia, da te creato, ma non ricordarti mai più di lui [...]. Scomparirà dalla tua memoria la casa sulla Sadovaja, il terribile Bosoj, e scomparirà il pensiero di Hanozri e dell’egemone perdonato”». Nell’edizione critica il carattere grassetto indica un’aggiunta al testo fatta nel corso della stesura.

⁵² «Il Maestro con una mano strinse a sé la compagna e diede di sprone al cavallo in direzione della luna, verso cui proprio allora era volato, perdonato nella notte della domenica, il quinto procuratore della Giudea Ponzio Pilato. Fine».

⁵³ «Dal letto si allunga verso la finestra una larga strada di luce lunare e su questa

Al Maestro e Margherita, morti nella vita fisica, si schiude la vita immortale, e i due si avviano verso la loro dimora eterna, finalmente nella pace. Lo scioglimento trascendente della loro vicenda attualizza il versetto dell'*Apocalisse* posto in epigrafe alla *Guardia bianca* – «e i morti furono giudicati dalle cose scritte nei libri, secondo le loro opere» («И судимы были мертвые по написанному в книгах сообразно с делами своими...»; *Ap* 20, 12). Giudicato secondo le sue opere, a causa del suo peccato di codardia, nella vita eterna il Maestro ha meritato la «pace» (*pokoj*), non la «luce» (*svet*):

«Он [Иешуа] прочитал сочинение мастера, – заговорил Левий Матвей, – и просит тебя, чтобы ты взял с собою мастера и наградил его покоем. Неужели это трудно тебе сделать, дух зла?»

– Мне ничего не трудно сделать, – ответил Воланд, – и тебе это хорошо известно. – Он помолчал и добавил: – А что же вы не берете его к себе в свет?»

– Он не заслужил света, он заслужил покой, – печальным голосом проговорил Левий.

– Передай, что будет сделано, – ответил Воланд и прибавил, причем глаз его вспыхнул: – И покинь меня немедленно»⁵⁴ (2, p. 788).

È inoltre significativo che subito prima dell'alba del giorno di Pasqua, Woland e i suoi abbandonino precipitosamente la scena. La

strada sale un uomo dal mantello bianco con una fodera rosso-sangue e si avvia verso la luna. Accanto gli cammina un giovane con un chitone lacero, dal viso sfigurato. Camminando i due si accalorano su qualcosa, discutono, cercano un punto d'intesa.

– Numi, numi, – dice l'uomo col mantello, volgendo il volto altero verso il compagno – che supplizio volgare! Ma dimmi, per favore – qui il volto da altero si fa supplichevole – forse non c'è stato? Ti scongiuro, dimmi, non c'è stato?»

– Non c'è stato, certo. – risponde il compagno con voce arrochita, – te lo sei solo immaginato.

– E potresti giurarlo? Chiede l'uomo col mantello in modo suadente.

– Lo giuro – risponde il compagno e i suoi occhi chissà perché sorridono.

⁵⁴ «[Iešua] ha letto il lavoro del Maestro – prese a dire Levi Matteo, – e ti chiede di prendere con te il Maestro e di ricompensarlo con la pace. Ti è forse difficile farlo, spirito del male?»

– Per me nulla è difficile – rispose Woland, – e tu lo sai bene. – Tacque e aggiunse: – Ma allora perché non lo prendete con voi nella luce?»

– Non ha meritato la luce, ha meritato la pace, – disse Levi con voce mesta.

– Riferiscigli che sarà fatto – rispose Woland e aggiunse, mentre l'occhio gli brillava – E allontanati da me immediatamente».

presenza dei diavoli è infatti incompatibile con la Pasqua.

In parallelo con la Pasqua ebraica ricreata nel piano gerosolimitano dell'azione, si dà la Pasqua cristiana nel piano moscovita: nel romanzo ricorrono dunque due pasque: una nella narrazione principale e l'altra, *en abyme*, nel racconto speculare, nel romanzo del Maestro.

Bulgakov è uno scrittore manierista, che attinge a piene mani a procedimenti e trucchi tipici del manierismo, tra questi, l'anamorfose, la visione deformata che si ricompone agli occhi dell'osservatore solo se riguardata da un particolare punto di vista⁵⁵. I personaggi di Iešua e di Woland (e persino i loro nomi!⁵⁶) vengono costruiti con questo procedimento, ma si 'ricompongono' (e si decifrano) con l'ausilio della filologia – un'accurata analisi testuale e una buona padronanza della poetica dello scrittore –, nonché del bagaglio culturale di chi legge. Col procedere della stesura del romanzo Bulgakov, invece di esplicitarli, 'cripta'⁵⁷, anamorfizza sempre più accuratamente gli elementi della fabula su cui costruisce l'intreccio e che invece, come abbiamo brevemente visto, nelle redazioni intermedie e nei materiali preparatori sono spesso più esplicitati e riconoscibili: ad esempio, la Pasqua, le maschere letterarie di Satana e di Gesù.

La riflessione critica sul *Maestro e Margherita* mi ha sempre più convinto dell'importanza dell'elemento 'pasquale' così ben dissimulato nel testo⁵⁸. Nel romanzo Iešua-Gesù non solo è presentato come un

⁵⁵ Sull'uso di questo procedimento nel romanzo, cfr. R. DŽULIANI, *Pilat u Bulgakova: ot struktury k poëtike* Mastera i Margarity, in *M.A. Bulgakov: pro et contra. Antologija*, sost. O.V. Bogdanova, RChGA, Sankt-Peterburg 2019, pp. 992-1003.

⁵⁶ Ad esempio, il nome Woland. Bulgakov non prende in considerazione i tanti, più o meno tradizionali nomi di Satana e dei diavoli, ma ne sceglie uno che figura nella *Notte di Walpurga* del *Faust*, e che non si 'materializza' in un personaggio, ma rimane, gogolianamente, un puro suono, un nome solamente proferito da Mefistofele: «Junker Voland kommt», verso 225 di *Walpurgisnacht*, <<https://kalliope.org/en/text/goethe2001061623>> (ultimo accesso 22/09/2023). Il nome «Voland» scritto in caratteri latini nella prima redazione, a partire dalla seconda redazione (1, pp. 146, 148) si 'deforma' in «Woland», dove l'iniziale 'W' diventa un particolare volutamente e necessariamente enfatizzato (2, p. 553) dal momento che l'autore scrive ora il nome in cirillico.

⁵⁷ Si veda, ad esempio, E.N. MAHLOW, *Bulgakov's The Master and Margarita. The Text as a Cipher*, Vantage Press, New York/Washington/Atlanta/Hollywood 1975; L. SILARD, *Tajnopis' Bulgakova i nasledie simvolizma*, in «Russica Romana», vol. X, 2003, pp. 105-125.

⁵⁸ Cfr., più in dettaglio, R. DŽULIANI, *Bulgakovskie "štuki", ili kak prevratit' "brodjačego filosa" v Messiju*, in: «Toronto Slavic Quarterly», 69, Summer 2019, <<http://sites.utoronto.ca/tsq/69/Giuliani69.pdf>> (ultimo accesso 19/04/2023).

personaggio storicamente esistito, ma è anche il capo del «dicastero» («vedomstvo») della «luce», ha il potere di perdonare i peccati, di giudicare i morti e di dare la vita eterna dopo la morte fisica. Nelle varie redazioni il testo sembra subire una progressiva ‘cristianizzazione’ che, storicamente, procede in parallelo con l’incrudelire del Terrore staliniano. Il celebre motto di Woland: «Все будет правильно, на этом построен мир». (Tutto sarà giusto, su questo è edificato il mondo) compare nel testo solo nel 1938-1939, quando la Russia era ancora piegata dal Grande Terrore. L’affermazione promette all’autore e al lettore una giustizia oltremondana per l’uomo, per l’artista, per la Russia sofferente.

La critica ha rilevato alcune possibili (o «impossibili»⁵⁹) tangenze tematiche tra il *Ballo al Cremlino* e il *Maestro e Margherita*⁶⁰. La ricerca delle fonti, o degli intertesti, del romanzo russo ha portato talvolta a risultati assolutamente fantasiosi. Dopo l’uscita del *Ballo al Cremlino* nelle versioni ucraina e russa, questa tendenza ha ripreso slancio e ha investito anche il romanzo malapartiano. Si è avanzata e argomentata l’ipotesi che il romanzo russo sia stato una delle fonti del *Ballo al Cremlino*⁶¹. Appare però funambolico immaginare che Malaparte abbia avuto modo di conoscerne il testo, ancora inedito finché egli era in vita (sarebbe stato pubblicato nel 1966-1967). Nel 1929 egli avrebbe potuto saperne qualcosa tramite terze persone che, nel più ottimistico dei casi, avrebbero potuto accennargliene solo la trama, dopo averne ascoltato una lettura da parte dell’autore⁶². E ciò a prescindere dall’o-

⁵⁹ K. M. DŽAKOBBE, *M. Bulgakov i K. Malaparte: istorija “nevozmožnoj” citaty v romane Bal v Kremlje*, in *Michail Bulgakov v potoke rossijskoj istorii XX-XXI vv. Materialy Sed’mych Meždunarodnyh naučnyh čtenij, priročennych k dnju angela pisatelja* (Moskva, nojabr’ 2016 g.), Muzej M. A. Bulgakova, Moskva 2017, pp. 50-61.

⁶⁰ E. Ju. KOLYŠEVA, *Michail Bulgakov i Kurcio Malaparte: rekonstrukcija dialoga*, in *‘Večnyj Dom’ Michaila Bulgakova*, pod red. M.V. Savel’evoj, T.D. Suchodub, G.E. Aljaeva, Izdatel’skij Dom Dmitrija Burago, Kiev 2021, pp. 214-286, in particolare p. 278; non esclude la possibilità di una «reciproca influenza nello sviluppo di temi o personaggi» anche GIACOBBE, *Malaparte e Michail Bulgakov...*, cit., pp. 124-125, 181-183.

⁶¹ Si veda KOLYŠEVA, *Michail Bulgakov i Kurcio Malaparte: rekonstrukcija dialoga*, cit., *passim*; ŠAPOŠNIKOVA, *Michail Afanas’evič Bulgakov, vyduannyj Kurcio Malaparte*, cit., p. 16; in DŽAKOBBE, *M. Bulgakov i K. Malaparte...*, cit., si citano i lavori dove viene avanzata questa ipotesi.

⁶² Avendo assistito alla lettura della prima redazione del romanzo, Marika «poteva» raccontare a Malaparte di Cristo e del diavolo, ipotizza Giacobbe in *M. Bulgakov i K. Malaparte: istorija “nevozmožnoj” citaty v romane Bal v Kremlje*, cit., p. 56. In EAD., *Malaparte e Michail Bulgakov. Incontri reali e letterari nella Mosca del 1929*, cit., p. 119., pur con molta cautela e prudenza, si danno comunque «per probabili delle

stacolo della barriera linguistica. L'ipotesi che Bulgakov abbia parlato del proprio romanzo e di Gesù Cristo con Malaparte⁶³ presuppone un grado di familiarità tra i due che, oltre a non avere alcun riscontro documentale, mal si concilia con la delicatissima condizione in cui all'epoca si trovava Bulgakov. Considerazioni simili possono farsi anche riguardo al brevissimo soggiorno di Malaparte a Mosca (ottobre 1956), tappa del suo viaggio verso la Cina. Nel resoconto diaristico che lo scrittore ne lasciò in *Io, in Russia e in Cina* egli non accenna ad alcun incontro con persone dell'*entourage* di Bulgakov⁶⁴. Forse anche alcuni critici hanno ceduto al richiamo del «metodo Malaparte»: «Che sarebbe avvenuto, se?». Le convergenze tematiche rilevate tra *Il ballo al Kremlino* e il romanzo bulgakoviano, inaccessibile a Malaparte, potrebbero più semplicemente spiegarsi col fatto che temi e motivi comuni attraversano l'opera dei due scrittori, tra tutti il tema cristologico.

Va tenuto presente che nel 1929 il *Maestro e Margherita* si trovava allo stadio di prima redazione. Del testo, poi distrutto dall'autore, si sono conservati, gravemente danneggiati e mutili, due quaderni, che contenevano solo la parte iniziale del romanzo, datati 1928 da Marietta Čudakova⁶⁵ e «non prima del 1928 – non dopo il maggio 1929» (1, p. 50) dalla Kolyševa, curatrice dell'edizione critica del romanzo. In questa redazione, *grosso modo* contemporanea all'incontro tra Malaparte e Bulgakov, le figure di Iešua-Gesù e di Woland-Satana («D-r Theodor Volland», in caratteri latini; 1, p. 79) sono già nettamente delineate e non presentano differenze di rilievo rispetto all'ultima redazione del testo. Anche qui scatena gli eventi romanzeschi l'incontro tra Woland e i due giornalisti atei, e Woland vi è già presentato come uno straniero. Quello dello straniero, elegante, enigmatico, un po' diabolico, era un personaggio diffuso nella letteratura russa degli anni Venti. Nel 1924 nel feuilleton *Moskva 20-ch godov* (La Mosca degli anni Venti) Bulgakov scriveva: «На будущее время, когда в Москву начнут приезжать знатные иностранцы, у меня есть в запасе должность

conversazioni su Cristo e la società sovietica».

⁶³ KOLYŠEVA, *Michail Bulgakov i Kurcio Malaparte: rekonstrukcija dialoga*, cit., p. 228 ss.

⁶⁴ MALAPARTE, *Io, in Russia e in Cina*, cit., pp. 9-55. Immaginare, come ipotizza Šapošnikova, che in quell'occasione Malaparte avesse comprato il testo ancora inedito del *Maestro e Margherita* è pura fantasia: vedi ŠAPOŠNIKOVA, *Michail Afanas'evič Bulgakov, vydumannyj Kurcio Malaparte*, cit., p. 16.

⁶⁵ ČUDAKOVA, *O «zakatnom romane» Michaila Bulgakova. Istorija sozdanija i pervoj publikacii romana Master i Margarita*, Èkсмо, Moskva 2019, pp. 9, 26.

гида»⁶⁶, cosa che, stando ai dati in nostro possesso, non sembra essere accaduta nel caso del soggiorno moscovita di Malaparte. Ipotizzare, come è stato pure ventilato⁶⁷, che Malaparte sia stato uno dei prototipi di Woland, significa ignorare la storia compositiva del romanzo.

Quanto al personaggio di Iešua, nella prima redazione presenta già le caratteristiche che conosciamo dal testo canonico del romanzo: ha l'apparenza di uno sprovveduto idealista, crede nella bontà degli uomini, fa cessare l'emicrania (o almeno così si deduce dal contesto) a Pilato, che non riesce a salvarlo dalla condanna a morte per lesa maestà. Iešua afferma di voler insegnare la verità, e Pilato lo apostrofa, tra l'ironico e il compassionevole, «re della verità» («царь истины»), «stupidello re della verità!» («глупенький царь истины!»), e nel colloquio con Caifa, «il folle bambino Iešua» («юродивого младенца Иешуа»; 1, p. 54, 57, 59).

Non è dato sapere quale funzione Bulgakov attribuisse al personaggio di Iešua nel prosieguo della narrazione, ma il fatto che tra i materiali preparatori del romanzo ci fossero delle sezioni intitolate «O Boge», «O D'javole» e «Iisus Christos» (1, p. 49), unitamente al successivo sviluppo della fabula, fa dubitare della credibilità di un atteggiamento critico e/o polemico dell'autore verso la figura di Gesù. Tutto ciò stride con le affermazioni attribuite a Bulgakov da Malaparte nel *Ballo al Kremli*.

L'assenza del nome di Malaparte nell'opera e nell'epistolario di Bulgakov, nelle memorie dei molti che gli furono vicino alla fine degli anni Venti, nonché nel fascicolo personale dell'OGPU porta ad escludere che tra i due ci fosse un rapporto amichevole, di confidenza, ed autorizza invece a ritenere che nel personaggio-Bulgakov del *Ballo al Kremli* il grado di finzione e invenzione letteraria sia altissimo. Siamo di fronte a un fenomeno di *autofiction*, sintesi di due diverse tipologie narrative: autobiografia e *fiction* (questo concetto, oggi di moda, è comunque vago e passibile di ulteriori sottoclassificazioni e distinguo)⁶⁸. Le affermazioni su Gesù attribuite nel romanzo a

⁶⁶ «Per il futuro, quando inizieranno ad arrivare a Mosca stranieri famosi, ho in serbo il mestiere di guida turistica», in BULGAKOV, *Moskva 20-ch godov*, in ID., *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, t. 2, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1989, p. 437.

⁶⁷ «Qualcuno dice che Malaparte sia il ritratto sputato del bulgakoviano Woland», in ŠAROŠNIKOVA, *Bulgakov, Malaparte, Marika – kak včera...*, cit. p. 27, dove si esclude però questa possibilità, così come viene esclusa in ГИАСОВБЕ, *Malaparte e Michail Bulgakov...*, cit., pp. 122-124.

⁶⁸ Sull'indeterminatezza di questa definizione e delle sue possibili sottoclassificazioni («autofiction», «romanzo autobiografico», «autobiografia romanzata»), cfr. L. MARCHESE,

Bulgakov, più che illuminarci su quest'ultimo, sembrano gettare ulteriore luce sulla dimensione dell'*autofiction* nel romanzo malapartiano: è noto quanto importante e sofferta fosse la riflessione di Malaparte su Gesù Cristo, la stessa prima variante, provocatoria e ossimorica, del titolo del *Ballo al Kremli*no – *Dieu est un assassin* –⁶⁹ appare coerente con le convinzioni di Malaparte ma estranea al pensiero di Bulgakov, che nel suo romanzo stava delegando al principio trascendente l'esercizio della giustizia e della misericordia. Inoltre, il fatto che Malaparte non abbia inserito nel *Ballo al Kremli*no un testo già pronto contenente un dato autobiografico, storico, quale l'escursione ad Archangel'skoe fatta in compagnia di Bulgakov e di Marika, e, più in generale, il ridimensionamento della presenza del personaggio-Bulgakov provocato dall'espunzione di un'intera sequenza che lo aveva per protagonista, dimostrano quanto per l'autore, in quest'opera, il dato finzionale fosse più importante di quello storico. La prevalenza della dimensione ludica e mistificatoria applicata all'autobiografismo, la compresenza di verità e finzione costituiscono il fondamentale criterio compositivo del *Ballo al Kremli*no. In questa prospettiva la storicità di un incontro più o meno memorabile e la sua rispondenza al vero appaiono sì intriganti, ma non in grado di gettare luce, di arricchire le nostre conoscenze sulla biografia e sull'opera dei due scrittori, né di sciogliere i nodi relativi a quel fosco «anno della catastrofe» di Bulgakov. Per entrambi resta valida l'asserzione di Aleksej Remizov: «Per uno scrittore le opere letterarie sono tutto e non serve cercare in esse coerenza biografica e fatti della sua vita 'viva'»⁷⁰, asserzione che potrebbe ben figurare in epigrafe a questo saggio.

L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo, Transeuropa, Massa 2014.

⁶⁹ «[...] un titre, au premier abord, quelque peu choquant: *Dieu est un assassin*», secondo quanto anticipato da Malaparte al giornalista René Barjavel, cit. in R. RODONDI, *Nota al testo*, cit., p. 312. La frase viene ripetuta più volte, in italiano, anche nel romanzo, alle pp. 91, 92, 94.

⁷⁰ «Литературные произведения для писателя все, но не следует искать в них биографическую последовательность, и фактов из его “живой” жизни», А. REMIZOV, *Učitel' muzyki*, in Id., *Sobranie sočinenij*, Russkaja kniga, Moskva 2002, t. IX, p. 439.

Laura Piccolo

Luoghi e memoria dell'abitare: alcune case bulgakoviane

ABSTRACT:

This essay investigates a selection of the houses both inhabited and described by Mikhail Bulgakov. It focuses on apartment no. 50 on Bolshaia Sadovaia, the *kommunalka* where the writer lived between 1921 and 1924. The *kommunalka* became the prototype for several Bulgakovian houses, including Woland's evil apartment in *The Master and Margarita*. Beginning with Woland's apartment in its current form as a museum and its function in Moscow's modern urban landscape, this essay explores the hallmarks of other Bulgakovian houses, both real and imaginary, of the 1920s in the light of the dialectics between living space, memory and writing that are intertwined within Bulgakov's work and biography.

- « – Dov'è la sua roba, professore? – indagava con aria insinuante Berlioz.
– Al Métropole? Dove alloggia?
– Io?... Da nessuna parte, – rispose il tedesco pazzo [...].
– Come? ... Ma allora... dove abiterà?
– Nel suo appartamento, – rispose con disinvoltura il pazzo e ammiccò».

M. Bulgakov, *Il Maestro e Margherita*

Nel quarto capitolo di *Master i Margarita* (Il Maestro e Margherita) di Michail Bulgakov, dopo aver visto la testa di Berlioz «saltellare sul selciato»¹, l'aspirante poeta Ivan Bezdomnyj (Ivan Senzacasa), nel tentativo di raggiungere l'inquietante forestiero che su una panchina dei Patriaršie prudy (Gli stagni del Patriarca) aveva predetto in quella stessa afosa sera la decapitazione del presidente del MASSOLIT, percorre una serie di strade e si introduce in alcuni edifici, a cominciare dall'interno 47 del caseggiato numero 13 in un vicolo vicino all'Ostoženka. Si tratta di una *kommunal'naja kvartira*, colloquialmente *kommunalka*, un

¹ M. BULGAKOV, *Il Maestro e Margherita*, trad. di V. Drisdo, Einaudi, Torino 1996, p. 45 [«и видел, как голова подсакивала на мостовой», M.A. BULGAKOV, *Master i Margarita*, in ID., *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, Chudožestvennaja Literatura, Moskva 1989-1990, t. V, p. 48. D'ora in poi SS seguito dall'indicazione del volume e della pagina].

appartamento in coabitazione dal lungo e buio corridoio che l'agitato Bezdomyj attraversa convinto che Woland si sia nascosto in bagno; ma qui, nella vasca, trova soltanto una donna nuda tutta insaponata che, a causa della «infernale illuminazione», lo scambia per un altro inquilino con cui evidentemente aveva una liaison clandestina. Nell'inganno di quella insolita notte, dopo aver sottratto due ceri e una piccola icona di carta dalla cucina ed essersi immerso nella Moscovia uscendone con i soli mutandoni, Bezdomyj si reca alla Casa di Griboedov, sede del MASSOLIT, dove «se si attraversava una lunghissima fila che cominciava già in basso, nella portineria, su una porta assediata dalla folla si poteva leggere: “Problema degli alloggi”»².

L'inseguimento di Woland e del suo seguito si connota immediatamente come passaggio in una serie di 'case', finché Bezdomyj non finirà in manicomio (ossia un'ulteriore 'casa', in russo *želtyj dom*, letteralmente casa gialla), mentre Woland si impossesserà dell'appartamento n. 50 sulla Bol'saja Sadovaja n. 10, – nel romanzo Sadovaja, n. 302 bis – dove Bulgakov visse con la prima moglie, Tat'jana Nikolaevna Lappa.

Il *kommunal'nyj byt* delle abitazioni condivise, l'*uplotnenie*³ dello spazio abitativo, dovuto alla continua riduzione della *žilaja ploščad'* (o *žilploščad'*, la superficie abitativa) spettante ad ogni cittadino sovietico, sono al centro non solo delle pagine del romanzo più conosciuto dello scrittore, ma anche di molti dei suoi feuilletons, racconti, opere teatrali e romanzi di anni diversi, nei quali sono spesso messi in luce i paradossi e le contraddizioni della convivenza forzata. In *Moskva 20-ch godov* (Mosca degli anni Venti, 1924), dedicato alla nuova capitale bolscevica, si sfoga piccato il narratore-cronista: «Mettiamoci

² BULGAKOV, *Il Maestro e Margherita*, cit., p. 52 [«Прорезав длиннейшую очередь, начинавшуюся уже внизу в швейцарской, можно было видеть надпись на двери, в которую ежесекундно ломился народ: “Квартирный вопрос”»], BULGAKOV, *Master i Margarita*, cit., p. 56].

³ L'*uplotnenie* (lett. concentrazione, condensazione), prescriveva la requisizione della superficie abitativa eccedente rispetto a quella procapite stabilita per legge – inizialmente di 9 m², ma ridotta a meno di 5 m² negli anni successivi – che spesso si traduceva all'interno degli appartamenti nella sottrazione delle stanze in esubero, assegnate a famiglie sconosciute e di estrazione sociale diversa da quella dei proprietari originari. Su questo tema vedi ad es. E.JU. GERASIMOVA, *Sovetskaja kommunal'naja kvartira*, «Sociologičeskij žurnal», n.1-2, 1998, p. 226 e ss. Sugli appartamenti in coabitazione nella Russia e nella letteratura sovietica degli anni Venti rimando a un mio precedente lavoro, L. PICCOLO, *Riscritture dello spazio urbano: l'appartamento in coabitazione (kommunal'naja kvartira)*, in *Letteratura e geografia. Atlanti, modelli, letture*, a cura di F. Fiorentino e C. Solivetti, Quodlibet, Macerata 2012, pp. 187-200.

d'accordo una volta per tutte: l'abitazione è la pietra angolare della vita umana. Consideriamo come assioma: senza abitazione l'uomo non può esistere. Oggi come corollario, comunico a tutti coloro che vivono a Berlino, Parigi, Londra e in altre città: a Mosca non ci sono appartamenti. E allora come vivono? Beh, vivono. Senza appartamenti»⁴.

Partendo dal 'diabolico' appartamento nella sua forma attuale e dalla funzione che riveste oggi nel tessuto urbano moscovita, in questo saggio saranno indagate alcune caratteristiche delle case bulgakoviane (reali e immaginarie) degli anni Venti, alla luce della dialettica tra spazio abitativo, memoria e scrittura nell'universo biografico e artistico di Bulgakov.

Case-museo

A Mosca, il 26 marzo 2007, proprio al primo indirizzo dello scrittore è stato inaugurato il Gosudarstvennyj memorial'nyj muzej A.M. Bulgakova (Museo statale commemorativo di M.A. Bulgakov)⁵. Oltre

⁴ BULGAKOV, *Mosca degli anni Venti*, in Id., *Appunti sui polsini*, a cura di A. d'Amelia, Edizione Studio Tesi, Pordenone 1991, p. 184 [«Условимся раз навсегда: жилище есть основной камень жизни человеческой. Примем за аксиому: без жилища человек существовать не может. Теперь, в дополнение к этому, сообщаю всем проживающим в Берлине, Париже, Лондоне и прочих местах – квартир в Москве нету. Как же там живут? А вот так-с и живут. Без квартир», BULGAKOV, *Moskva 20-ch godov*, in SS, II, p. 437]. La casa è un Leitmotiv nella biografia di Bulgakov anche negli anni precedenti. In occasione delle nozze, racconta Rita Giuliani, la famiglia «rappresentò un lavoro scherzoso scritto dallo stesso sposo che non lesinava commenti ironici alla decisione presa: “[...] Vivranno nel bagno: Miša dormirà nella vasca e Tat'jana nel lavabo, è così piccola e magrolina...», R. GIULIANI DI MEO, *Michail Bulgakov*, La Nuova Italia, Firenze 1981, p. 8. Per una biografia esaustiva di Bulgakov vedi M. ČUDAKOVA, *Žizneopisanie Michaila Bulgakova*, Kniga, Moskva 1988 (trad. it. *Michail Bulgakov. Cronaca di una vita*, trad. di C. Zonghetti, Odoya, Bologna 2013).

⁵ Promotore della iniziativa il Fond im. M.A. Bulgakova, istituito nel 1990 con la finalità di aprire il museo (che oggi occupa gli appartamenti 50 e 41) nello storico e leggendario appartamento che ha in gestione dal 1994. Per quanto riguarda i materiali archivistici molto si deve ad alcuni discendenti dello scrittore, in particolare alla nipote Elena Zemskaja. Per una ricostruzione dettagliata vedi il sito del Museo <<https://bulgakovmuseum.ru/>> (ultimo accesso 30.6.2023). Vedi anche M.O. ČUDAKOVA, I. MIŠINA, *Master v grjaduščem: koncepcija razvitija muzeja M. Bulgakova*, Muzej M.A. Bulgakova, Moskva 2017. Vale la pena ricordare un altro museo nato al primo domicilio, quello kieviano dello scrittore, il Literaturno-memorial'nii muzej Michaila Bulgakova (Museo letterario-commemorativo Michail Bulgakov) presso l'Andriivs'kij uzvyz 13 (Discesa di Sant'Andrea), <<https://bulgakovmuseum.com/>> (ultimo accesso 20.9.2023).

a ospitare il museo e l'archivio di famiglia, il famoso appartamento è sede di numerose iniziative, spettacoli, concerti, conferenze, mostre, generate dal significato originario di Μουσείον, dimora sì delle Muse ma anche luogo destinato al confronto e al dialogo⁶.

Curioso è tuttavia che, allo stesso indirizzo, al piano terra, esista un altro 'spazio' bulgakoviano, il Bulgakovskij dom (la casa di Bulgakov)⁷, fondato nel maggio 2004 e promotore di molteplici progetti ed eventi legati allo scrittore, anche grazie al teatro (Teatr im. M.A. Bulgakova) aperto al pubblico nel 2011 nel seminterrato. Nel palinsesto vi figurano *Il Maestro e Margherita* per la regia di Sergej Aldonin, le due messinscene di *Dni Turbinych* (I giorni dei Turbin, 1925) di Aleksandr Koršunov e Tat'jana Marek, *Zojkina kvartira* (L'appartamento di Zoja, 1926) di Evgenija Dmitrieva. Una bizzarra proliferazione di musei⁸, non senza conflitti, nella miglior tradizione della battaglia ostilità del caseggiato descritta con scrupolosa dovizia di particolari dallo stesso scrittore nelle sue opere.

Il dispositivo museale rappresenta un morfema⁹ singolare all'interno del testo urbano, con il quale interagisce, in qualità, osserva Isabella

⁶ Cfr. M.T. FLORIO, *Il museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, con il contributo di A. Schiavi per i capitoli 5 e 10, Pearson, Milano-Torino 2018, p. 5.

⁷ <<https://dombulgakova.ru/>> (ultimo accesso 30.6.2023). Entrambe le istituzioni vantano sul proprio sito di essere il primo museo dedicato allo scrittore nella Federazione Russa.

⁸ Da dicembre 2021 il Memorial'nyj muzej M.A. Bulgakova ha aperto una seconda filiale nella seconda residenza moscovita dello scrittore (*infra*), al 35 della Bol'shaja Pirogovskaja. A questo polo museale bulgakoviano nel marzo 2023 si è aggiunto il Naučno-prosvetitel'skij centr Muzeja M.A. Bulgakova, sul Bol'soj Afanas'evskij pereulok 35-37, non lontano dall'ultimo domicilio di Bulgakov sul Naščokinskij pereulok n. 3-5. Oltre a una corposa biblioteca dedicata alla sua vita e alla sua opera, il centro conserva parte dei materiali bulgakoviani dell'archivio di Marietta Čudakova, Aleksandr Ninov e di altri studiosi, cfr. <<https://bulgakovmuseum.ru/nauchno-prosvetitel'skij-tsentr/>> (ultimo accesso 30.6.2023).

⁹ A partire dalla concezione greimasiana della città-enunciato e della città-testo in parte anche lotmaniana (A.J. GREIMAS, *Per una semiotica topologica*, in ID., *Semiotica e scienze sociali*, a cura di D. Corno, postf. di P. Fabbri e P. Perron, Centro Scientifico Editore, Torino 1991, pp. 125-154, in part. 137 e ss.; JU.M. LOTMAN, *Il simbolismo di Pietroburgo e i problemi semiotici della città*, in ID., *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di S. Salvestroni, Marsilio, Venezia 1985, pp. 225-243), il testo urbano in campo semiotico viene 'letto' a diversi livelli (grammaticale, morfologico ecc.). Grazie alla «competenza semiotica urbana», il cittadino è infatti in grado di riconoscere morfemi e strutture e «attribuire loro un senso connesso alle pratiche del quotidiano», U. VOLLI, *Per una semiotica della città*, in ID., *Laboratorio di semiotica*, Laterza, Bari 2005, p. 7.

Pezzini, di «“traduttore” della sua cultura»¹⁰. Il museo diventa infatti per la città e la sua semiosfera una specifica forma di autodescrizione e suggerisce, inoltre, «le modalità attraverso cui una comunità [...] e una parte di essa, pensano e trattano i propri segni»¹¹: in questo senso è uno spazio semiosofico, sia al suo interno per il contenuto, ad esempio, una collezione permanente, sia all'esterno, in quanto struttura architettonica della città nella quale nel tempo si stratificano identità e storie differenti¹². Il discorso appare ancora più intricato se si tratta di una casa-museo, vale a dire un'abitazione privata che si trasforma in luogo di interesse collettivo.

Le case-museo sono sorte a partire dal XIX secolo per la stessa volontà dei proprietari, che arricchivano gli interni di oggetti, arredi pregiati e cimeli, mossi da un ricercato collezionismo, volto a creare una vera e propria «narrazione»¹³, una topografia della memoria abitativa congegnata per essere ammirata e 'letta' dai posteri secondo un vettore passato → futuro. Nella museologia degli ultimi venticinque anni, il termine ha, tuttavia, allargato le maglie del suo significato, distinguendo una serie di sottotipologie di case-museo (di personaggi illustri, legate a particolari eventi storici ecc.) e valutandone il grado di consapevolezza della loro realizzazione: quella (anzi quelle) di Bulgakov si configura infatti, recuperando una classificazione di Alessandra Mottola Molfino, come una «casa diventata museo»¹⁴ senza la volontà o la progettualità del suo proprietario o inquilino, in un percorso del ricordo inverso (presente → passato) al precedente¹⁵. Tale riconoscimento a posteriori rende queste case-museo depositarie di un patrimonio preminentemente immateriale; come nota Rosanna Pavoni,

¹⁰ I. PEZZINI, *Semiotica dei nuovi musei*, Laterza, Bari 2011, p. 13.

¹¹ *Ivi*, p. 14.

¹² Proprio la sala di un museo, con le sue collezioni, le didascalie, «gli schemi di itinerari per la visita della mostra, le regole di comportamento per i visitatori», e la presenza del pubblico, rappresenta per Lotman l'immagine stessa della semiosfera, vedi LOTMAN, *La semiosfera*, in ID., *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, cit., p. 64.

¹³ «Nell'insieme gli oggetti che si accumulano nella casa ottocentesca costituiscono una “narrazione”, assumono cioè il significato che il collezionista ha voluto attribuire attraverso una disposizione mai casuale», FIORIO, *Il museo nella storia. Dallo studio alla raccolta pubblica*, cit., p. 218.

¹⁴ A. MOTTOLA MOLFINO, *Il libro dei musei*, U. Allemandi, Torino 1991, p. 93.

¹⁵ Sul «carattere del valore intenzionale in quanto memoria come carattere di un valore contemporaneo» vedi A. RIEGL, *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*, a cura di S. Scarrocchia, Abscondita, Milano 2011, p. 48.

«nelle trame dell’abitare restano impigliati indizi, vicende, gusti, manie che in nessun altro museo si possono trovare e che raccontano storie personali e sociali [...] con un linguaggio che appartiene a tutti»¹⁶.

Nel 2016 lo scrittore turco e premio Nobel Orhan Pamuk, autore del romanzo *Masumiyet Müzesi* (Il museo dell’innocenza, 2008) che ha ispirato la creazione nel 2012 dell’omonimo museo letterario di Istanbul, ne stila un interessante manifesto: «il futuro dei musei è all’interno della nostra casa [...] siamo abituati ad avere l’epica ma quello che ci serve sono i romanzi. Nei musei siamo abituati alla rappresentazione, ma quello che ci serve è l’espressione. Siamo stati abituati ad avere i monumenti, ma quello che ci serve sono le case. Nei musei avevamo la Storia, ma quello che ci serve sono le storie»¹⁷.

Al pari della ricostruzione archivistica di diari o carteggi, la casa-museo tramuta in pubblico uno spazio privato e allo stesso tempo diviene una delle forme più dense, pensando a Paul Ricoeur, della memoria dell’abitare¹⁸.

La Casa di Pigit

A differenza di altri musei contemporanei, avulsi dal tessuto urbano circostante, la sede del museo bulgakoviano moscovita si configura come un significante dai diversi significanti: qui, infatti, s’incontrano, si scontrano e si sovrappongono elementi di epoche differenti generando un retaggio ‘domestico’ condiviso, quasi corale¹⁹. Lo stabile viene costruito tra il 1903 e il 1904 per volere del mercante Il’ja Davydovič Pigit (1851-1915) – per questo noto come Dom Pigit (La casa di Pigit) – proprietario della fabbrica di tabacco Dukat, che si rivolge per la fac-

¹⁶ R. PAVONI, *Case Museo in Italia*, Gangemi, Roma 2004, p. 8.

¹⁷ O. PAMUK, *Il mio decalogo di un museo che racconti storie quotidiane*, in «Repubblica», 4 luglio 2016 <<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2016/07/04/il-mio-decalogo-di-un-museo-che-racconti-storie-quotidiane32.html>> (ultimo accesso 13.6.2023), vedi anche ID., *Un modesto manifesto per i musei*, in ID., *L’innocenza degli oggetti. Il Museo dell’Innocenza, Istanbul*, Einaudi, Torino 2012, pp. 54-57.

¹⁸ «I luoghi abitati sono memorabili per eccellenza», P. RICOEUR, *La memoria, la storia, l’oblio*, trad. di D. Iannotta, Raffaello Cortina Editore, Milano 2003, p. 64, vedi anche p. 207 e ss.

¹⁹ Sul passaggio da memoria individuale, collettiva e condivisa legata ai luoghi dell’abitare vedi *ivi*, p. 207 e ss.

ciata ad Anton Milkov e a Ėdmund Stanislavovič Judickij, uno degli architetti più richiesti dell'epoca, ideatore anche di Palazzo Zimin, eretto nel 1896 per volere di Nikolaj Zimin, altro produttore di tabacco moscovita, noto per avere al suo interno un teatro privato²⁰.

La casa di Pigit conta quattro piani sulla Sadovaja mentre il *korpus* che dà sul cortile ne ha tre. Nel 1918 Dom Pigit diventa una comune per i lavoratori, in larga parte della Tipografia moscovita (MOSPOLIGRAF) ma anche della Dukat; lo stesso appartamento padronale n. 5 di Pigit, originariamente di dieci stanze, viene trasformato in una *kommunalka* grazie a tramezzi. Qui si stabilisce anche la nipote di Il'ja, Anna Sudokovna, socialista rivoluzionaria che durante la detenzione nel campo di lavoro di Nerčinsk aveva conosciuto Fanni Kaplan, sua ospite proprio qualche tempo prima dell'attentato a Lenin²¹.

Sin dalla sua nascita il Dom Pigit si caratterizza per la vivace vita artistica e culturale che brulica al suo interno: qui abitavano o semplicemente orbitavano intellettuali e artisti, medici e avvocati. Così nell'appartamento n. 20 viveva la cantante lirica Evgenja L'vova-Šeršenevič e la sua casa era spesso frequentata dal figlio, il poeta Vadim Šeršenevič e dai suoi sodali immaginisti, nonché da Lev Zak che illustra diverse copertine dell'almanacco «Mezanin poèzii»²². Oltre alle abitazioni, agli uffici e studi di professionisti – avvocati, medici – nell'edificio erano stati ricavati tre atelier che davano sul cortile interno (più pietroburchese che moscovita, vi era anche una fontana rimossa nel 1938): quello all'interno n. 38 viene inizialmente affittato da Nikolaj Rjabušinskij, editore di «Zolotoe runo», che proprio qui tenta nel 1908 di togliersi la vita. Dal 1910 vi lavora invece Petr Končalovskij che attrae nello stabile numerose personalità del mondo della cultura e dell'arte, da Fedor Šaljapin a Sergej Prokof'ev, da Aleksej Tolstoj a Vsevolod Mejerchol'd, «e una volta persino la compagnia giapponese del teatro Kabuki»²³. Quando,

²⁰ Su Milkov e Judickij vedi ad es. M.V. NAŠČOKINA, *Architektory moskovskogo moderna. Tvorčeskie portrety*, Žiraf, Moskva 2005.

²¹ Cfr. S. LYANDRES, *The 1918 Attempt on the Life of Lenin: A New Look at the Evidence*, in «Slavic Review», vol. 48, n. 3, 1989, pp. 432-448. Su Anna Pigit vedi anche A.I. SPRIDOVIC, *Partija Socialistov-revolucionerov i ee predšestvenniki 1886-1916*, Voennaja tipografija, Petrograd 1918, pp. 367-369.

²² Nel 1924 nell'appartamento sono registrate dieci famiglie e nel 1940 figurano diciotto persone, cfr. <<http://dom10.bulgakovmuseum.ru/apartments/kvartira-20/#19001910>> (ultimo accesso 12.7.2023).

²³ V. LEVŠIN, *Sadovaja 302-bis*, in *Vospominanija o Michaile Bulgakove*, Sovetskij

nel 1914, Končalovskij parte per il fronte (tornato nel 1917 occuperà lo studio n. 40 e, con la famiglia, l'appartamento n. 24) il suo studio diventa dapprima sede della scuola di danza sintetica di Inna Černeckaja, mentre negli anni della Guerra civile vi si installa il pittore Georgij Jakulov: proprio qui, il 3 ottobre 1921 (nello stesso periodo in cui Bulgakov si stabilisce nello stabile) Isadora Duncan conosce Esenin²⁴.

Nel corso degli anni la superficie abitativa pro-capite del Dom Pigita si è contratta o dilatata causando delle oscillazioni nella 'densità' demografica: se alla fine degli anni Venti nel caseggiato risiedevano intorno alle 1000 persone, alla fine degli anni Settanta gli inquilini sono all'incirca 360. Qualcosa dello spirito bulgakoviano permane: dopo la pubblicazione, benché mutila di molte parti²⁵, di *Master i Margarita* nel 1966-1967 sulla rivista «Moskva», vi è una (ri)scoperta della topografia bulgakoviana²⁶ e l'appartamento sulla Bol'saja Sadovaja si trasforma in luogo di memoria²⁷ e di pellegrinaggio, testimoniato nel corso dei decenni dalla realizzazione di murali, disegni sulle scale²⁸, fino a divenire un punto di riferimento imprescindibile per gli esponenti della cultura non ufficiale degli anni Settanta e Ottanta. Dopo la violenta interruzione della Bul'dozernaja vystavka (La mostra dei bulldozer, 15 settembre 1974)²⁹, in una stanza della *kommunalka* n. 44, Ljudmila

pisatel', Moskva 1988, pp. 169-170.

²⁴ Cfr. I. ŠNEJDER, *Vstreči s Eseninym. Vospominanija*, Sovetskaja Rossija, Moskva 1965, pp. 23-26.

²⁵ La prima versione integrale fu data alle stampe a Parigi da YMCA-Press, 1967, mentre per la Posev di Francoforte due anni più tardi uscì una versione in cui erano visibili – in corsivo – le parti censurate nella pubblicazione su «Moskva». La prima edizione 'canonica' pubblicata in Urss risale al 1973 (Chudožestvennaja literatura).

²⁶ Sulla Mosca bulgakoviana esistono numerosi contributi, vedi ad es. B. MJAGKOV, *Bulgakovskaja Moskva*, Moskvoskij rabočij, Moskva 1993; L. BOJADŽIEVA, *Moskva bulgakovskaja*, Astrel', Moskva 2009; R. GIULIANI, *Topografia e metafisica nel Maestro e Margherita di Michail Bulgakov*, in *Letteratura e geografia*, cit., pp. 171-186.

²⁷ Sull'interazione tra luoghi, memoria e storia cfr. P. NORA, *Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux*, in *Les lieux de mémoire*, sous la direction de P. Nora, vol. I. *La République*, Paris, Gallimard, 1984, pp. XVII-XLII.

²⁸ Sulla scala, leggendaria ormai almeno quanto l'appartamento, vedi ČUDAKOVA, *Nechorošaja lestnica*, Muzej M.A. Bulgakova, Moskva 2009.

²⁹ Mostra non ufficiale a Belaëvo in cui circa venti artisti dell'*andegraund* (tra i quali Oskar Rabin, Vitalij Komar, Aleksandr Melamid) esclusi dai circuiti dell'arte ufficiale, espongono i propri lavori all'aperto. L'esibizione viene però interrotta dalle forze dell'ordine con l'ausilio di bulldozer e cannoni ad acqua che distruggono la maggior parte delle opere esposte. Molti tra artisti e partecipanti vengono arrestati. Ciononostante, l'evento ha una tale risonanza mediatica all'estero che le autorità, il 29 settembre dello stesso anno, autorizzano una mostra analoga nel parco di Izmailovo,

Kuznecova dà vita a uno dei centri informali dell'Apt-Art moscovita, ospitando vernissage, mostre e happening di artisti dell'*andegraund*, come Oskar Rjabin, Anatolij Zverev e altri. Questa tradizione prosegue anche nel decennio successivo, quando negli alloggi abbandonati si insediano artisti e hippie, in particolare all'interno 5, dove si forma una vera e propria comune attiva fino al 1996, la cui esistenza è stata raccontata dal regista Artur Aristakisjan nel discusso docufilm *Mesto na zemle* (Un posto sulla terra, 2001)³⁰. Il programma culturale si arricchisce negli anni, e l'appartamento diviene un 'covo' della scena musicale alternativa russa: musicisti e gruppi musicali ricavano delle sale prove, improvvisano delle *jam-session*, organizzano festival e concerti (che coinvolgono artisti di linguaggi differenti, finanche gli sciamani di Tuva), iniziative che, in una certa misura, alimentano, seppur in maniera differente, il 'paesaggio sonoro' dell'edificio, emblematico nella vita e nell'opera di Bulgakov³¹.

Paradossalmente lo svuotamento definitivo del palazzo, in cui le abitazioni private avevano ceduto il posto agli uffici come in altri edifici storici del centro, avviene già in epoca postsovietica, nel 1996, in occasione dei preparativi per le celebrazioni dell'850° anniversario della fondazione di Mosca.

Il museo nell'appartamento maledetto si è trasformato in un luogo cruciale per la vicenda umana e letteraria bulgakoviana, ma anche per la storia dell'intero caseggiato; in questo senso può essere considerato un vero e proprio mnemotopo, un «luogo materiale consacrato e destinato alla memoria collettiva»³², come dimostrano anche numerose iniziative degli ultimi anni, tra le quali il progetto *Dom na Bol'soj Sadovoj* (La casa sulla Bol'saja Sadovaja) con l'esposizione di oggetti,

nota come 'la mezza giornata di libertà'. Per ulteriori approfondimenti vedi *Iskusstvo pod bul'dozerom. Sinjaja kniga*, sost. A.D. Glezer, Overseas Publications Interchange, London 1977. Sull'*andegraund* e l'arte non ufficiale si rimanda invece a S. SAVICKIJ, *Andegraund. Istorija mify leningradskoj neoficial'noj literatury*, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva 2002.

³⁰ Girato in realtà nell'appartamento n. 11. Sulle reazioni controverse al 'cinema marginale' di Aristakisjan vedi ad es. N. SIRIVLJA, *Opera niščich. "Mesto na zemle", režisser Artuta Aristakisjana*, in «Iskusstvo kino», n. 9, 2001, <<https://old.kinoart.ru/archive/2001/09/n9-article11>> (ultimo accesso 20.07.2023).

³¹ Come rileva Jurij Lotman, Bulgakov utilizza la descrizione di luci e soprattutto dei suoni per distinguere le case autentiche dalle anticase. Così il suono di strumenti veri – come il pianoforte – si diffonde nelle case autentiche, laddove il grammofono e le trasmissioni radiofoniche sono indizi delle anticase, cfr. LOTMAN, *La casa nel Maestro e Margherita*, trad. di M. Vanin, in «Samizdat», III, n. 2-3, 2005, p. 34.

³² PEZZINI, *Semiotica dei nuovi musei*, cit., p. 82.

mostrati come macchina del tempo, o di «paesaggi di oggetti»³³ sulla storia dell'edificio e dei suoi abitanti.

L'appartamento n. 50 e altri indirizzi bulgakoviani

L'arrivo di Bulgakov a Mosca alla fine di settembre nel 1921, con una mezza pelliccia di montone e una piccola valigia³⁴, si trasforma dal primo momento in una febbrile e spasmodica ricerca di un alloggio. Grazie all'amico Nikolaj Leonidovič Gladjrevskij, lo scrittore riesce a ottenere per qualche tempo un alloggio («nella stanza di Anisa – la donna delle pulizie»³⁵) presso lo studentato Tichomirov del Primo istituto di medicina (ex Università Sečenov) al n. 18 dell'allora Malaja Carynskaja (dal 1924 Malaja Pirogovskaja). Si riunisce qui assieme alla moglie che era giunta in città qualche settimana addietro in condizioni forse peggiori del marito, dal momento che era stata rapinata durante il viaggio. Si tratta, tuttavia, di una soluzione temporanea, per sopravvivere a Mosca Bulgakov deve accaparrarsi una stanza, come racconta lui stesso, non senza la consueta ironia in *Vospominanie...* (Ricordo...):

«И вот тут в безобразнейшей наготе предо мной встал вопрос... о комнате. Человеку нужна комната. Без комнаты человек не может жить. Мой полушубок заменял мне пальто, одеяло, скатерть и постель. Но он не мог заменить комнаты, так же как и чемоданчик. Чемоданчик был слишком мал. Кроме того, его нельзя было отапливать. И, кроме того, мне казалось неприличным, чтобы служащий человек жил в чемодане»³⁶.

³³ R. BODEI, *La vita delle cose*, Laterza, Bari 2011, p. 30. Si utilizza il termine «cosa» nell'accezione che ne dà Lydia Flem, di «prolungamento» delle persone in cui sono presenti «tracce umane», L. FLEM, *Come ho svuotato la casa dei miei genitori*, Archinto, Milano 2005, p. 45.

³⁴ «Все мое имущество помещалось в ручном чемоданчике», BULGAKOV, *Vospominanie...*, in *SS*, II, p. 378 [«Tutti i miei averi entravano in una valigetta»]. Ove non diversamente indicato, le traduzioni sono mie, *LP*.

³⁵ ČUDAKOVA, *Michail Bulgakov. Cronaca di una vita*, cit., p. 133.

³⁶ BULGAKOV, *Vospominanie...*, cit., p. 378 [«Ed ecco qui, nella più orrenda nudità, avevo di fronte a me il problema... della stanza. L'uomo ha bisogno di una stanza. Senza una stanza, un uomo non può vivere. La pelliccetta mi faceva da cappotto, coperta, tovaglia e letto. Ma non poteva farmi da stanza, così come la valigetta. La valigetta era

Il trasloco nell'appartamento n. 50 non è dei più pacifici: Bulgakov si stabilisce nella stanza di Andrej Michajlovič Zemskij (1892-1946), suo cognato – il marito di Nadežda (Nadja) –, che si apprestava a raggiungere la moglie a Kiev. Che abbia vissuto per qualche tempo con i Bulgakov – come ricostruisce la sorella dello scrittore – o che invece Zemskij abbia lasciato la stanza trasferendosi dal fratello, i coinquilini fecero di tutto per impedire il subentro del forestiero al posto del cognato. L'odissea bulgakoviana dalle mura del «maledetto appartamento» prosegue anche fuori, ritmata da sgambetti burocratici, interminabili code negli uffici più disparati, un costante senso di incertezza e momenti di disperazione³⁷. La vita in uno spazio angusto e sovraffollato – «un'abominevole stanza di un'abominevole casa» – influisce negativamente sullo scrittore, che lotta per non cedere alla disperazione: «Nel bel mezzo della malinconia e nostalgia del mio passato, a volte, come adesso, in questa assurda situazione di temporanea angustia, in una abominevole stanza di un'abominevole casa, ho degli sprazzi di fiducia e di forza. E sento in me stesso elevarsi il pensiero, e credo di essere immensamente più forte come scrittore di tutti quelli che conosco. Ma nelle condizioni come quelle in cui mi trovo adesso, potrei perdermi»³⁸.

In questi mesi la corrispondenza di Bulgakov registra gli insuccessi e le frustrazioni per ottenere la tanto agognata registrazione nell'appar-

troppo piccola. Inoltre, non si poteva riscaldare. E, inoltre, mi sembrava sconveniente che un lavoratore visse in una valigia»]

³⁷ Bulgakov fotografa le peripezie di questo primo inverno moscovita: quando scopre che per ottenere una stanza occorrono due mesi, pensa alle sessanta notti invernali che deve superare, grazie agli amici («у меня было пять знакомых семейств в Москве. Два раза я спал на кушетке в передней, два раза – на стульях и один раз – на газовой плите»), fino a trascorrere una notte all'addiaccio sul Prečistenkij bul'var («Он очень красив, этот бульвар, в ноябре месяце, но ночевать на нем нельзя больше одной ночи в это время»), BULGAKOV, *Vospominanie...*, cit., p. 379.

³⁸ «Среди моей хандры и тоски по прошлому, иногда, как сейчас, в этой нелепой обстановке временной тесноты, в гнусной комнате гнусного дома, у меня бывают взрывы уверенности и силы. И сейчас я слышу в себе, как взмывает моя мысль, и верю, что я неизмеримо сильнее как писатель всех, кого я ни знаю. Но в таких условиях, как сейчас, я, возможно, пропаду», BULGAKOV, *Dnevnik. Pis'ma 1914-1940, Sovremennyj pisatel'*, Moskva 1997, p. 53. Nostalgia anche del tepore casalingo, il 17 novembre 1921 Bulgakov scrive alla madre: «Самым моим приятным воспоминанием за последнее время является – угадайте, что? Как я спал у Вас на диване и пил чай с французскими булками. Дорого бы дал, чтоб хоть на два дня опять так лечь, напившись чаю, и ни о чем не думать. Так сильно устал», Lettera a V.M. Bulgakova-Voskresenskaja del 17 novembre 1921, in *SS*, V, p. 405.

tamento. Scrive alla sorella Vera: «Il problema più terribile a Mosca è quello degli alloggi. Vivo in una stanza che mi è rimasta dalla partenza di Andrej Z. Bol'saja Sadovaja, 10, int. 50. La stanza è squallida, i vicini pure, non mi sento a mio agio; mi è costato molta fatica sistemarmi qui»³⁹. Pensieri analoghi sono espressi da Bulgakov anche alla madre: «La cosa più importante è avere un tetto. La stanza di Andrej è la mia salvezza. Con l'arrivo di Nadja, naturalmente, la questione si complicherà terribilmente. Ma non ci penso ancora, cerco di non pensarci»⁴⁰. Mancava il riscaldamento, l'igiene, ma anche il cibo. Il 9 febbraio 1922 appunta sul diario: «è il periodo più nero della mia vita. Io e mia moglie facciamo la fame [...]. Ho fatto il giro di tutta Mosca. Non c'è posto»⁴¹. La situazione si scioglie soltanto qualche mese dopo, nell'aprile 1922, quando alla Lito dove aveva trovato impiego Bulgakov conosce Nadežda Konstantinovna Krupskaja che raccomanda la sua registrazione⁴².

Se la trafila burocratica sembra conclusa, la sofferenza per la coabitazione forzata non si placa: «A parte le mie paure reali e immaginarie», confida al suo diario lo scrittore il 30 settembre 1923, «posso riconoscere che l'unico grande difetto della mia vita è quello di non avere un appartamento»⁴³. Nel 1924 Bulgakov si sposta per un breve periodo nell'appartamento 34, finché il matrimonio con Tat'jana Lappa naufraga definitivamente: a una festa in onore di Aleksej Tolstoj rientrato a Mosca dall'emigrazione, Bulgakov conosce Ljubov' Belozerskaja.

³⁹ «Самый ужасный вопрос в Москве – квартирный. Живу в комнате, оставленной мне по отъезде Андреем З. Большая Садовая, 10, кв. 50. Комната скверная, соседство тоже, оседлым себя не чувствую, устроиться в нее стоило больших хлопот», Lettera a V.A. Bulgakova del 24 marzo 1922, in *SS*, V, p. 413.

⁴⁰ «Самое главное, лишь бы была крыша. Комната Андрея мое спасение. С приходом Нади вопрос этот, конечно, грозно осложнится. Но я об этом пока не думаю, стараюсь не думать», Lettera a V.M. Bulgakova-Voskresenskaja del 21 novembre 1921, in *SS*, V, p. 403.

⁴¹ *Mosca la città del Maestro*, con i diari inediti di M. Bulgakov, a cura di D. Di Sora e L. Negarville, Biblioteca del Vascello, Roma 1991 p. 22 [«Идет самый черный период моей жизни. Мы с женой голодаем [...]. Пришлось взять у дядьки немного муки. Обегал всю Москву — нет места... Валенки рассыпались», *Pod pjatoj. Dnevnik i pis'ma M.A. Bulgakova*, cit., pp. 21-22].

⁴² Il racconto *Vospominanie* è, difatti, un omaggio al suo aiuto. Ancora il 18 aprile, infatti, Bulgakov è ancora incerto sulla stanza come scrive alla sorella, cfr. *SS*, V, p. 414.

⁴³ «Если отбросить мои воображаемые и действительные страхи жизни, можно признаться, что в жизни моей теперь крупный дефект только один — отсутствие квартиры», *Pod pjatoj. Dnevnik i pis'ma M.A. Bulgakova*, cit., p. 30.

Entrambi sposati, la relazione clandestina li porta presto a divorziare dai rispettivi consorti e a convolare a nozze nell'estate di quello stesso anno. Fino all'inizio dell'anno scolastico la coppia si stabilisce temporaneamente nei locali della scuola che dirigeva Nadežda Bulgakova, per poi traslocare, come ricorda Rita Giuliani, «coi libri, la scrivania e un canapè» nella «colombaia»⁴⁴, la stanza in Obuchovyj pereulok n. 9.

Tre anni più tardi, nell'agosto del 1927, Bulgakov finalmente riesce a permettersi in affitto un appartamento di tre stanze al piano terra del civico 35/A sulla Bol'saja Pirogovskaja, dove rimarrà fino 1934⁴⁵. Eppure, l'ossessione e la disperazione per la casa non lo abbandonano neanche al principio degli anni Trenta: «Penso con orrore alla prossima estate e al problema degli alloggi»⁴⁶, scrive a Pavel Sergeevič Popov nell'inverno del 1932 quando è in scadenza il contratto:

«Содрогается мое проклятое жилье. Впрочем, не буду гневить судьбу, а то летом, чего доброго, и его лишись — кончается контракт. Впервые ко мне один человек пришел, осмотрелся и сказал, что у меня в квартире живет хороший домовой. Надо полагать, что ему понравились книжки, кошка, горячая картошка. Он ненаблюдателен. В моей яме живет скверная компания: бронхит, ревматизм и черненькая дамочка — Неврастения. Их выселить нельзя. Дудки! От них нужно уехать самому.

Куда?

Куда, Павел Сергеевич?»⁴⁷.

Nell'abitazione sul Naščokinskij pereulok dove Bulgakov pensava di potersi trasferire già nel 1933 fervono ancora i lavori di ristrutturazione.

⁴⁴ GIULIANI DI MEO, *Michail Bulgakov*, cit., p. 4.

⁴⁵ Questo fu possibile perché negli anni della NĖP era consentito in alcuni casi costruire dei nuovi edifici dei quali si diveniva proprietari. Bulgakov aveva preso l'abitazione in affitto da uno di questi costruttori, cfr. S. ERMOLINSKIJ, *Iz zapisej raznyh let*, in *Vospominanija o Michaiile Bulgakove*, cit., p. 438.

⁴⁶ «Я с ужасом думаю о будущем лете и о квартирном вопросе», Lettera a P.S. Popov del 25 gennaio-24 febbraio 1932, in *SS*, V, p. 469.

⁴⁷ «Vacilla il mio maledetto alloggio. Tuttavia, non voglio inferire sul destino, perché in estate potrei perderlo: il mio contratto sta per scadere. Per la prima volta un uomo è venuto da me, si è guardato intorno e ha detto che nel mio appartamento vive uno spirito della casa buono. Suppongo che gli siano piaciuti i libri, il gatto, le patate calde. È un tipo poco attento. Nel mio buco vive una squallida compagnia: la bronchite, i reumatismi e la dama dai capelli neri, la nevrastenia. Non si possono sfrattare. Col cavolo! Devi andartene tu. Ma dove? Dove, Pavel Sergeevič?», *ivi*, pp. 467-468.

zione, la vita in quello sulla Pirogovskaja è divenuta ormai insostenibile: «Mi sarei rimesso in piedi di certo anche prima, se non fosse stato per la necessità di lasciare quel maledetto buco sulla Pirogovskaja. Dopo tutto, ancora non è pronto l'appartamento sul Naščokinskij! Un anno di ritardo. Un anno!»⁴⁸. Il trasloco viene quindi ritardato, nella più totale insofferenza e disperazione di Bulgakov che, nell'autunno del 1933, confida a Vikentij Veresaev: «Dunque, qual è la questione? L'appartamento. Comincia tutto da lì. Così, alla fine dei miei anni occupo la superficie altrui. Questo appartamento è affittato e l'altro non è pronto. Ogni tanto entra una faccia acida che mi dice: "L'appartamento è mio". Mi consiglia di andare in albergo e altre volgarità. Non ne posso davvero più. D'ora in avanti le sciocchezze assumeranno proporzioni grandiose e non riuscirò a pensare al lavoro»⁴⁹. Solo nel febbraio del 1934 Bulgakov può finalmente traslocare. Nonostante vi siano ancora diverse questioni da risolvere e, ancora a marzo, vi sia un via vai di falegnami e lo studio non sia ancora pronto⁵⁰, nel complesso, la nuova sistemazione lo rende «felice»⁵¹.

⁴⁸ «Я встал бы на ноги, впрочем, раньше, если бы не необходимость покинуть чертову яму на Пироговской. Ведь до сих пор не готова квартира в Нашокинском! На год опоздала. На год!», Lettera a V.V. Veresaev del 2 agosto 1933, in *SS*, V, p. 491.

⁴⁹ «Так в чем же дело? Квартира. С этого начинается. Итак, на склоне лет я оказался на чужой площади. Эта сдана, а та не готова. Кислая физиономия лезет время от времени в квартиру и говорит: "Квартира моя". Советует ехать в гостиницу и прочие пошлости. Надоел нестерпимо. Дальше чепуха примет грандиозные размеры и о работе помышлять не придется», Lettera a V.V. Veresaev del 17 ottobre 1933, in *SS*, V, p. 499.

⁵⁰ Cfr. la lettera a P.S. Popov del 14 marzo 1934, in *SS*, V, p. 501.

⁵¹ «Несмотря на некоторые неполадки и чертовы неряшливости, я счастлив в своей квартире Lettera a V.V. Veresaev del 26 aprile 1934, in *SS*, V, p. 504 [Nonostante alcuni inconvenienti e la maledetta sciatteria, sono felice nel mio appartamento]. Così anche l'anno successivo: «Квартира? Квартира средненькая, как выражается Сергей, она нам мала, конечно, но после Пироговской блаженствуем! Светло, сухо, у нас есть газ. Боже, какая прелесть! Благословляю того, кто придумал газ в квартирах», Lettera a N.A. Bulgakov del 13 maggio 1935, in *SS*, V, p. 535 [L'appartamento? L'appartamento è nella media, come dice Sergej, è piccolo per noi, certo, ma dopo quello sulla Pirogovskaja siamo beati! È luminoso, asciutto e abbiamo il gas. Dio, che meraviglia! Benedico chi ha inventato il gas negli appartamenti].

Case sulla carta

Il corridoio battuto a tutte le ore, le stanze sovraffollate, l'aggressività ingiustificata dei coinquilini, la lotta con il comitato del caseggiato, e ancora l'assenza di silenzio, il freddo pungente, la fame continua entrano sfrontatamente a far parte della quotidianità di Bulgakov, invadono le lettere che lo scrittore invia a familiari e parenti, diventano addirittura motivo di alcuni *domašnie stichi* (versi casalinghi)⁵². Ad esempio, proprio a proposito della *kommunalka* n. 50, scrive in un ironico postscriptum alla sorella Nadja il 23 ottobre 1921:

«На Большой Садовой
Стоит дом здоровый.
Живет в доме наш брат
Организованный пролетариат.
И я затерялся между пролетариатом
Как какой-нибудь, извините за выражение,
атом.
Жаль, некоторых удобств нет,
Например – испорчен в...р-кл...т.
С умывальником тоже беда:
Днем он сухой, а ночью из него на пол
течет вода [...]
Свет электрический – странной марки:
То потухнет, а то опять ни с того
ни с сего разгорится ярко.
Теперь, впрочем, уже несколько дней
горит подряд,
И пролетариат очень рад.
За левой стеной женский голос
выводит: ... «бедная чайка...»,
А за правой играют на балалайке»⁵³.

⁵² Così definiti da Elena Zemskaja, cfr. ZEMSKAJA, *Iz semejnego archiva...*, cit., p. 66.

⁵³ Lettera di M.A. Bulgakov a N.A. Bulgakova-Zemskaja del 23 ottobre 1921, in SS, V, pp. 400-401 [Sulla Bol'saja Sadovaja / C'è una casa in buono stato. / Qui vive nostro fratello / Il proletariato organizzato. / E io mi perdo in mezzo al proletariato / Come qualsiasi, scusate l'espressione, atomo. / Certe comodità non ci sono, peccato, / ad esempio è rotto il ga...etto / Anche col lavandino è una disdetta: / di giorno manca l'acqua, mentre di notte il pavimento è bagnato [...]. / La luce elettrica è uno strano segnale: / Si spegne e poi d'improvviso torna a illuminare. / Ora, però, è accesa da alcuni giorni di fila / Ed è molto contento il proletariato. / Dietro la parete sinistra, una voce femminile / chiosa: ... "povero gabbiano...", / E dietro quella di destra, la balalaika suonano»].

Il drammatico passaggio dal *byt* prerivoluzionario a quello postrivoluzionario della Casa di Pigit è descritto da Bulgakov nel racconto *n. 13. Dom Èl'pit Rabkommuna* (n. 13. La casa di Èl'pit-Comune operaia, 1922). Lo sfarzo e l'opulenza dei tempi passati, quando il caseggiato era abitato da «gente altolocata e massiccia»⁵⁴, nei cui appartamenti venivano accumulati mobili di lusso, oggetti e tappeti di valore. Ma «erano tempi grandi... E non rimase nulla»⁵⁵, ad eccezione delle cose che nessuno poté portare via: il palazzo viene trasformato in comune operaia cosicché «tutti i settantacinque appartamenti si popolarono di una quantità inaudita di gente. I pianoforti tacquero, ma i grammofoni erano vivi, e spesso cantavano con voci minacciose. Attraverso i salotti furono tese corde, e su queste si sciorinava biancheria umida. [...]. Da tutte le mensole scomparvero le lampadine, e ogni sera calavano le tenebre»⁵⁶. L'unico retaggio del comfort passato era il riscaldamento, grazie alla perizia e alla capacità di barcamenarsi di Christi, l'amministratore di Èl'pit (doppio letterario dello stesso Pigit) che mantiene – seppur sottopagato – il proprio ruolo, impegnandosi a preservare il tepore, ultimo baluardo prima della catastrofe. A un certo punto, però, il rodato meccanismo di mazzette messo su da Christi per far arrivare la nafta si inceppa. Gli abitanti resistono al freddo come possono, ma Annuška Pylaeva, una degli inquilini dell'appartamento n. 50, ormai stanca di battere i denti, per scaldarsi dà fuoco ai tasselli del parquet nella stufa provocando, nel cuore della notte, una tremenda esplosione e un incendio che costringe gli abitanti a gettarsi disperati dalle finestre.

Se Bulgakov 'appicca' diversi incendi tra le pagine delle sue opere – prendono fuoco case, lo scantinato del Maestro quando i due protagonisti volano via – nella realtà sovietica di quegli anni, gli incendi erano un problema all'ordine del giorno, tanto che viene incoraggiata la costruzione di edifici ignifughi. Il breve feuilleton *Nesgoraemyj amerikanskij dom* (La casa americana ignifuga, 1925), sposta la crisi degli alloggi a Blagodatsk, una cittadina a più di 5000 chilometri dalla capitale. Qui, infatti, la nascita imprevista di due gemelli costringe la famiglia di Pavel Fedorovič Petrov a procacciarsi una maggiore super-

⁵⁴ M. BULGAKOV, *La casa di Èl'pit-Comune operaia*, in ID., *Racconti*, trad. di C. Coisson e V. Drisdo, Einaudi, Torino 1970, p. 116 [«крупные массивные люди» SS, II, 243].

⁵⁵ *Ibid* [«Большое было время ... И ничего не стало», SS, II, 243].

⁵⁶ *Ivi*, p. 117 [«Во всех 75 квартирах оказался невиданный люд. Пианино умолкли, но граммофоны были живы и часто пели зловещими голосами. Поперек гостинных протянулись веревки, а на них сырое белье. [...] Из всех кронштейнов лампы исчезли, и наступал ежевечерне мрак», SS, II, 244].

ficie abitativa, catapultandola in una snervante epopea burocratica per la costruzione di una «casa americana». Si tratta di abitazioni con il tetto spiovente, realizzate in blocchi di termolite, materiale ‘sostenibile’ ante-litteram, composto al 90% di componenti organici, che proprio negli anni Venti iniziano a essere erette nello spazio urbano sovietico, «una sorprendente novità nella nostra città»⁵⁷. Alcuni concittadini, tuttavia, per farsi beffe del neopapà o per saggiare la tenuta ignifuga dell’edificio, cercano in tutti i modi di appiccarvi il fuoco finché riescono nell’intento: così la notte di Pasqua Petrov è costretto a chiamare i pompieri per denunciare il rogo della... casa ignifuga, informazione che viene declassata dai pompieri come scherzo (se sono ignifughe, le case non bruciano), mentre ogni cosa arde intorno a Petrov, persino il filo del telefono⁵⁸.

Non si tratta, tuttavia, della casa più singolare e paradossale dell’opera bulgakoviana, giacché la carenza di alloggi stimola ipertroficamente l’immaginazione del cittadino sovietico. Così l’eroe del feuilleton *Ploščad’ na kolesach. Dvevnik genial’nogo graždanina Polosuchina* (Superficie abitabile su ruote. Diario del geniale cittadino Polosuchin, 1924), trasferitosi a Mosca ad autunno inoltrato, trova ospitalità per qualche notte ora nella vasca di un conoscente («Comoda, peccato che perde»)⁵⁹, ora sulla stufa di un altro, fino a dormire una notte all’addiaccio nel parco, ha la brillante idea di alloggiare su un tram, poiché in fondo nulla lo vietava sul regolamento. Quando lo raggiunge la famiglia sistemano e arredano meglio il vagone, fornendolo anche di una stufa. Sulla stampa si inizia a parlare del «geniale» cittadino e una sua foto arriva anche sulle pagine dei giornali americani. La sua trovata, tuttavia, piace anche alle autorità che dispongono lo ‘sfratto’ per il geniale cittadino destinando i vagoni del tram alla polizia e a una scuola elementare, costringendo l’ormai sconsolato Polosuchin a riparare nella sua città natale.

⁵⁷ «Изумительной новинки в нашем городе», BULGAKOV, *Nesgoraemyj amerikanskij dom*, in *SS*, II, p. 641.

⁵⁸ «Пожар!!! [...] Вы будете оштрафованы за ложный вызов и пьяную пасхальную шутку. Этого не может быть. Тут Петров с плачущим голосом отскочил от телефона и перестал действовать, потому что в нем перегорел уже провод», *ibid.* [«Al fuoco!!! [...] Verrà multato per la falsa chiamata e per lo scherzo pasquale da ubriaco. Non può essere vero. Qui Petrov con la voce in lacrime è saltato via dal telefono e ha smesso di fare qualsiasi cosa perché il filo era già bruciato»].

⁵⁹ «Удобно, только капает», BULGAKOV, *Ploščad’ na kolesach. Dvevnik genial’nogo graždanina Polosuchina*, in *SS*, II, p. 427. Ringrazio Rita Giuliani per avermi segnalato questo feuilleton.

Tornando agli appartamenti senza... ruote, l'aspetto 'rumoroso' della *kommunalka* è trasversale a diverse opere bulgakoviane come in *Samogonnoe ozero* (Il lago di Samogon, 1923), ambientato proprio nell'appartamento 50, più precisamente nel suo «maledetto corridoio» [«проклятый коридор»], nel quale, improvvisamente la sera del Sabato Santo, cala un inusuale silenzio. Come osserva l'io-narrante: «In generale Mosca non è Berlino, questo in primo luogo, e in secondo luogo uno che ha vissuto per un anno e mezzo nel corridoio n. 50 non si stupisce più di nulla»⁶⁰.

Come gli altri spazi della *kommunalka* anche il corridoio subisce una deformazione: se infatti si connota semioticamente – al pari del marciapiede – come luogo «deputat[o] al movimento»⁶¹ e come spazio-cerniera⁶², discontinuo (intervallato dalle porte delle stanze) che viene attraversato per raggiungere un luogo altro (il corridoio non è una destinazione), e dovrebbe mettere in comunicazione il privato – sempre più ridotto – con il comune, nella *kommunalka* appare più assimilabile a un marciapiede (e quello dell'appartamento n. 50 ha le finestre). La sfera privata costantemente messa in piazza è ad esempio sintetizzata da Iosif Brodskij nell'immagine del bucato dei vicini steso in corridoio di cui «si conoscevano a memoria le mutande stese»⁶³.

Nella *kommunalka* di Bulgakov da luogo di passaggio il corridoio diventa sovente una zona di stazionamento e di conversazione, elemento che lo rende uno spazio teatralizzato, «socializzato e socializzante»⁶⁴ ma altamente conflittuale, dove spesso sono esacerbate le ostilità. L'assurdità della coabitazione forzata – e della burocrazia che

⁶⁰ BULGAKOV, *Il lago di Samogon*, trad. di E. Guercetti, in ID., *Romanzi e racconti*, cit., p. 1153 [«Вообще Москва не Берлин, это раз, а во-вторых, человека, живущего полтора года в коридоре No 50, не удивишь ничем», BULGAKOV, *Samogonnoe ozero*, in SS, II, p. 320]. Tat'jana Kisselhof ricorda: «Dall'altra parte del corridoio, al centro, c'era la cucina. Accanto alla cucina abitavano da una parte la vedova Gorjačeva con il figlio Myška (la donna picchiava il figlio di santa ragione) dall'altra due tipografi, moglie e marito, ubriacconi inveterati – bevevano samogon», cit. in BULGAKOV, *Romanzi e racconti*, cit., p. 1679.

⁶¹ P. BERTETTI, *Il senso calpestato: per una semiotica del marciapiede*, in *Linguaggi della città. Senso e metropoli 2. Modelli e proposte di analisi*, a cura di G. Marrone e I. Pezzini, Meltemi, Roma 2008, p. 159.

⁶² *Ivi*, p. 161.

⁶³ I. BRODSKIJ, *Una stanza e mezzo*, in ID., *Fuga da Bisanzio*, trad. di G. Forti, Adelphi, Milano 1996, p. 194. *Koridor* (Corridoio) è anche la titolazione di un romanzo meno noto di Feliks Kandel' della fine degli anni Sessanta (pubblicato in *tamizdat* nel 1981).

⁶⁴ BERTETTI, *Il senso calpestato: per una semiotica del marciapiede*, cit., p. 160.

nasce intorno alla concentrazione dei metri quadrati – è spesso al centro delle opere bulgakoviane e si incancrenisce anche negli anni successivi. Così, se alla fine dei cupi anni Trenta nell'opera di Daniil Charms la gente esce di casa e spesso scompare, oppure resta a casa e cade ossessivamente dalle finestre, all'interno della *kommunalka* proprio il corridoio può trasformarsi paradossalmente in superficie abitativa: il protagonista del breve racconto *Pobeda Myšina* (La vittoria di Myšin, 1940), giace tutto il giorno sdraiato sul pavimento del corridoio (sua unica *žilploščad'*), mentre i coinquilini esasperati pur di indurlo a sloggiare, arrivano a minacciarlo cospargendolo di petrolio. Incendi, esplosioni sono infatti i tipici 'incidenti' con cui nella letteratura si sciogliono i conflitti dei corridoi delle case in coabitazione, come già ricordato per la fine della Comune operaia, ma anche per un'altra famosa *kommunalka* dell'epoca, il «sobborgo delle cornacchie», dato alle fiamme dai suoi avidi inquilini, nel romanzo *Zolotoj telenok* (Il vitello d'oro, 1931) di Il'ja Il'f e Evgenij Petrov.

Nel «maledetto corridoio» del *Lago di Samogon*, la stranezza non è dettata dall'inusuale canto del gallo alle dieci di sera del Sabato Santo – giacché, ricorda Bulgakov, nelle *kommunalki* spesso vi erano animali – ma dal repentino silenzio sceso sull'appartamento, tanto da far galoppare febbrile l'immaginazione dell'io narrante: «Nella beata quiete un pensiero di fuoco mi attraversò la mente: il mio sogno si era avverato, e nonna Pavlovna, la venditrice di sigarette, era morta. Lo decisi perché dalla stanza della Pavlovna non giungevano le grida di Šurka, il suo figlioletto martire»⁶⁵ che la donna batteva. Questo tremendo pensiero gli dà un «sorriso voluttuoso»⁶⁶: la coabitazione forzata, infatti, innalza l'indice di conflittualità tra coinquilini e rende le persone peggiori, ciniche, pronte ad augurarsi la morte dei propri vicini pur di raggiungere la calma. Ma si tratta di una condizione temporanea: al canto del gallo segue un urlo ferino e prolungato. In corridoio, accerchiato dalla folla («Pavlovna, Šurka, l'autista, Annuška, il Miša di Annuška, il marito di Dus'ka e le due Dus'ke»), grida uno sconosciuto intento a spennare vivo il povero gallo, lui a differenza dell'uomo, «assolutamente sobrio. Ma sulla sua faccia era scritto un tormento disumano. Con gli occhi fuori delle orbite, sbatteva le ali e cercava di strapparsi dalle mani

⁶⁵ BULGAKOV, *Il lago di Samogon*, cit., p. 1153 [«В блаженной тишине родилась у меня жгучая мысль о том, что исполнилось мое мечтанье и бабка Павловна, торгующая папиросами, умерла. Решил это я потому, что из комнаты Павловны не доносилось криков истязуемого ее сына Шурки», SS, II, p. 320].

⁶⁶ *Ibid.* [«Я сладострастно улыбнулся», SS, II, p. 320].

prensili dello sconosciuto»⁶⁷. Mentre l'alticcio capocaseggiato cerca di convincere l'uomo, il narratore-protagonista con abilità riesce a salvare il gallo che si mette in salvo sparendo dietro una porta, mentre nel corridoio, simile ormai a una scena teatrale, gli abitanti dell'«appartamento più famoso di Mosca» tornarono nelle proprie stanze, mentre lo sconosciuto ubriaco viene accompagnato fuori.

Gli eroi bulgakoviani delle opere degli anni Venti, infatti, si trovano spesso a dover fare i conti con questa *tesnota* imposta attraverso l'*uplotnenie*, che viene reclamata da nuove figure – capocaseggiato, addetti agli alloggi, funzionari più disparati con la «borsa»⁶⁸ – che prescrivono la riduzione dei metri quadrati degli inquilini (spesso ex proprietari), imponendo di fatto un nuovo *byt* nell'ambito più intimo della vita. In *Rokovyje jaica* (Uova fatali, 1925), ad esempio, il professor Persikov dopo la rivoluzione si ritrova privato di tre delle cinque stanze della sua abitazione sulla Prečistenka. In *Sobač'e serdce* (Cuore di cane, 1925) sorte analoga capita a un altro scienziato uscito dalla penna di Bulgakov, il professor Preobraženskij, al quale viene chiesto di rinunciare all'ambulatorio e alla sala da pranzo, vano che a Mosca ormai non ha più nessuno, «neppure Isadora Duncan»⁶⁹.

Il braccio di ferro con le nuove istituzioni postrivoluzionarie spinge i cittadini a ingegnarsi nelle maniere più disparate pur di sopravvivere nel nuovo straniante mondo sovietico. L'industrioso avvocato, protagonista di *Moskovskie sceny* (Scene moscovite, 1923), fa di tutto per evitare che gli venga sottratta anche un sola camera del suo appartamento: invita i parenti a vivere da lui prima che gli vengano assegnati degli sconosciuti, occulta alcune stanze coprendo le porte con i tappeti (come la biblioteca che «era letteralmente sparita e nemmeno il diavolo sarebbe più riuscito a scoprirne l'ingresso»⁷⁰), dissemina infine per la casa ritratti di Marx, Lunačarskij e Trockij per assicurare alle commissioni

⁶⁷ *Ivi*, p. 1154 [«совершенно трезв. Но на лице у петуха была написана нечеловеческая мука. Глаза его вылезали из орбит, он хлопал крыльями и выдирался из цепких рук неизвестного», *SS*, II, p. 321].

⁶⁸ «Non vedi che ho la borsa? Questo significa che sono un funzionario, quindi al di sopra di ogni sospetto. Io posso andare dove mi pare», afferma sfrontato Alliluja nell'«Appartamento di Zoja», BULGAKOV, *L'appartamento di Zoja*, trad. di C. Di Paola e S. Leone, in *Id.*, *Tutto il teatro*, introduzione di V. Strada, Newton Compton Editori, Roma, 1973, p. 83.

⁶⁹ BULGAKOV, *Cuore di Cane*, trad. di C. Coisson, in *Id.*, *Romanzi e racconti*, cit., p. 1347.

⁷⁰ *Id.*, *Scene moscovite*, trad. di G. Spindel, in *Id.*, *Appunti sui polsini*, cit., p. 119 [«библиотека словно сгинула – сам черт не нашел бы в нее хода», *SS*, II, 290].

di caseggiato e ai loro funzionari la sua fede all'ideologia comunista.

Anche Zoja Pel'c, astuta eroina della commedia in quattro atti *L'appartamento di Zoja*, al fine di sottrarsi alla coabitazione forzata, non solo evita in tutti i modi di ricevere Alliluja, il funzionario addetto all'Occupazione degli Alloggi che vuole requisire parte del suo alloggio, dal momento che «il regime sovietico non ammette l'esistenza delle camere da letto»⁷¹, ma ha la brillante idea di trasformare la propria abitazione in una inusuale 'sartoria', attività di facciata in realtà per un ben più redditizio bordello. Anche il più originale sotterfugio sembra però non riuscire ad eludere le sottili trame della burocrazia sovietica: così se un'inquilina dell'alloggio dell'avvocato viene multata, Zoja e i suoi sodali finiranno direttamente in prigione... Tra pettegolezzi, costante paura e delazioni, «i caseggiati comunali sono senza pareti [...] ed hanno mille occhi»⁷².

Anticase / case autentiche

L'immagine dell'appartamento n. 50 che si delinea tra feuilletons, racconti e romanzi bulgakoviani, sembra aderire appieno alla definizione di anticasa che formula Lotman: uno spazio che non accoglie né protegge e non è sentito come «proprio», abitato sovente da forze diaboliche, «luogo di morte temporanea»⁷³. L'alloggio in coabitazione, infatti, crea una irriducibile collisione tra comune e privato, tra focolare e cucina condivisa, trasformandosi in un territorio infestato da forze infernali, al pari però della «mistica finzione burocratica» nonché della «quotidiana guerra di nervi» che rendono questa abitazione uno spazio distorto, «uno snodo di un mondo anomalo», nel quale non si vive ma si scompare (fuga, morte, inspiegabili sparizioni)⁷⁴. Bezdomnyj,

⁷¹ Id., *L'appartamento di Zoja*, cit., p. 82.

⁷² *Ivi*, pp. 82-83. Anche la sorte dello sventurato protagonista del feuilleton *Obmen vešestv. Zapisnaja knižka* (Lo scambio di sostanze. Taccuino, 192) è determinata dalla curiosità e dai pettegolezzi dei vicini che lo additano come persona ricca, fino a far naufragare il suo sogno abitativo, cfr. *SS*, II, pp. 490-491.

⁷³ LOTMAN, *La casa nel Maestro e Margherita*, cit., p. 31.

⁷⁴ *Ibid.* Nell'appartamento n. 50 difatti le sparizioni erano iniziate ben prima dell'arrivo del Diavolo, «ed ecco che circa due anni fa, nell'appartamento erano cominciati avvenimenti inspiegabili: gli inquilini cominciarono a sparire senza lasciare traccia», BULGAKOV, *Il Maestro e Margherita*, cit., p. 72.

il Maestro, Margherita – ma anche Ponzio Pilato con la sua emicrania che lo fa rimanere sulla soglia del palazzo di Erode – si muovono in un mondo, eccezion fatta per lo scantinato del Maestro – che pullula di anticase: la già ricordata Casa Griboedov, il manicomio, ecc. E alla fine del percorso mortale fatto di insidie ‘domestiche’ il premio per il Maestro e Margherita sarà, come già ricordato, la quiete casalinga. «Ascolta la quiete», dirà Margherita al Maestro: il premio finale per l’eroe del *Maestro e Margherita* è proprio la casa e soprattutto quello che non gli è stato concesso in vita, vale a dire il silenzio⁷⁵.

Se il luogo ideale dei suoi personaggi più famosi è addirittura dopo la morte, l’immagine della casa autentica per Bulgakov è invece legata al passato, all’infanzia e all’adolescenza trascorsi a Kiev, in particolare all’abitazione sull’Andriivs’kij uzvyz n. 13, dove si stabilisce con la madre e i fratelli nel 1906 per un certo tempo dopo la morte del padre che diverrà prototipo del «nido natio»⁷⁶ nella *Guardia Bianca* e poi nei *Giorni dei Turbin*⁷⁷. Elena Zemskaja ricorda che anche dopo la morte del padre, grazie alla forza e al carattere gioioso della madre, in casa regnava un’atmosfera allegra: «In casa nostra si rideva sempre. Ricordo una lettera di mia sorella Varvara. Iniziava con queste parole: “Abbiamo riso così tanto” [...]. Era il Leitmotiv della nostra vita»⁷⁸. Nelle stanze odoravano fiori freschi, mentre la famiglia si ritrovava a cantare e a

⁷⁵ «Слушай беззвучие [...] слушай и наслаждайся тем, чего тебе не давали в жизни, – тишиной», BULGAKOV, *Master i Margarita*, cit., p. 372, in russo ancora più ossimorico letteralmente: “ascolta l’assenza di suoni” [«Ascolta la quiete [...] ascolta e godi di ciò che non ti hanno mai concesso in vita: il silenzio», Id., *Il Maestro e Margherita*, cit., p. 374]. E sul silenzio Bulgakov torna più volte: «Тишина — это великая вещь, дар богов, и рай — это есть тишина», Id., *Moskva 20-ch godov*, in SS, II, p. 439 [«Il silenzio è una gran cosa, è un dono degli dèi, il paradiso», Id., *Mosca degli anni Venti*, cit., p. 185].

⁷⁶ «Родное гнездо», Id., *Belaja gvardija*, in SS, I, p. 179 [Id., *La guardia bianca*, a cura di M. Martinelli, trad. di A. Gančikov, BUR, Milano 2001, p. 73].

⁷⁷ Come ricorda Zemskaja, «эта квартира в точности описана в “Белой гвардии” [...]. Кремовые шторы и стоячая бронзовая лампа в спектакле “Дни Турбиных” – из нашей квартиры в доме № 13. Лампа цела до сих пор, она стоит в комнате у Веры Афанасьевны», ZEMSKAJA, *Iz semejnogo archiva...*, cit., p. 56, nota I [questo appartamento è descritto dettagliatamente nella *Guardia bianca* [...]. Le tende color crema e la lampada di bronzo sulla scena dei *I giorni dei Turbin* provengono dal nostro appartamento nella casa n. 13. La lampada è ancora intatta, e si trova nella camera di Vera Afanas’evna].

⁷⁸ «У нас в доме все время звучал смех. Помню одно письмо от сестры Варвары. Начиналось оно такими словами: “Мы так хохотали”. Так вот: “Мы так хохотали”. Это был лейтмотив нашей жизни», *ivi*, p. 50.

suonare (Varja in particolare studiava pianoforte al Conservatorio), si ballava e si giocava. Il nido dell'infanzia di Bulgakov è caratterizzato inoltre dalla biblioteca, dalla possibilità di poter attingere liberamente ai libri, di leggerli e sfogliarli: la presenza o l'assenza di libri anche nelle opere è indice del decadimento di una (anti)casa.

Se, come afferma Lotman, *La guardia bianca* può essere considerato un testo sulla distruzione del mondo domestico, vale la pena ricordare un altro luogo positivo della vita prerivoluzionaria di Bulgakov, la dacia – con cinque stanze e due ampie verande – che i genitori avevano acquistato nel 1900 a Buča, poi bruciata nel 1918 durante la guerra. Si tratta di una casa certo marginale ma dal nostro punto di vista più che significativa in questo excursus bulgakoviano; come riconosce ancora Zemskaja: «In effetti la dacia ci diede dello spazio [*prostor*], in primo luogo spazio, verde, natura»⁷⁹. Proprio la perdita del *prostor* rende ancora più faticosa e asfittica la convivenza in un alloggio condiviso.

Guardando all'aspetto attuale dell'appartamento n. 50, la sua trasformazione in museo rappresenta una riappropriazione del *prostor*, di quello spazio condensato, ridotto, sottratto, rubato... giacché il museo è sì un testo della cultura e un morfema della città, ma soprattutto «un posto nello spazio e generatore di spazio»⁸⁰, oltreché, a nostro avviso, di tempo e di memoria; è un luogo pubblico che conferisce nuova dignità e memoria ai destini e alle storie di generazioni di inquilini del caseggiato bulgakoviano.

⁷⁹ «Действительно, дача дала нам простор, прежде всего простор, зелень, природу», *ivi*, p. 46.

⁸⁰ PEZZINI, *Semiotica dei nuovi musei*, cit., p. 19.

Ivana Peruško

*La ciclicità di cultura uno e cultura due
nella Russia del Novecento*

ABSTRACT:

The main goal of this research is to show the cyclical character of Russian culture, i.e. that certain cultural paths and processes are repeated. Russian literature and cinema of the 1920s and 1990s are an excellent example. Vladimir Papernii states that the history of 20th-century Russian culture alternates between Culture One and Culture Two. In our opinion, 1920s culture was partly revived in the late 1980s during Perestroika, peaking in the 1990s with Russian Postmodernism. The intention is not to attest that Culture One and Culture Two are the same, but to identify and explore their similarities, as we focus on the typical concepts of Culture One such as variety, fluidity, openness and the Avant-garde.

Lo storico dell'architettura russa Vladimir Papernyj nel libro *Kul'tura dva* (Cultura due)¹, adottando metodologia e struttura dei *Cultural Studies*, utilizza l'architettura per contrapporre la cultura pre-staliniana degli anni Venti a quella della cultura staliniana degli anni Trenta, Quaranta e Cinquanta:

«Partiremo dunque dall'assunto che i cambiamenti occorsi nell'architettura e negli altri ambiti artistici, nell'economia, nello stile di vita [...] e così via sottostanno ad alcuni meccanismi generali. Sosterremo, a titolo ipotetico, che non furono singoli architetti, critici, funzionari o dirigenti con i loro sforzi individuali a determinare una svolta radicale nell'architettura (nella letteratura, nel cinema), bensì che i cambiamenti abbiano preceduto gli sforzi dei singoli, che esista qualcosa in grado di realizzare quei cambiamenti [...] e questo qualcosa lo chiameremo cultura»².

¹ Cfr. V. PAPERNYJ, *Kul'tura dva*, Ardis, Ann Arbor 1985 (repr. Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva 1996); traduzione italiana: V. PAPERNYJ, *Cultura due. L'architettura ai tempi di Stalin*, trad. di E. Baglioni, saggi di G.P. Piretto e A. De Magistris, Artemide, Roma 2017.

² *Ivi*, pp. 27-28.

Riferendosi ai primi quindici anni dopo la rivoluzione di Ottobre, Papernyj denomina il paradigma culturale degli anni Venti come *cultura uno*, ovvero cultura di sperimentazione e rivoluzione, cultura del costruttivismo, dell'avanguardia letteraria ed artistica sviluppata da esponenti della letteratura, dell'arte, dell'architettura e del cinema su un piano internazionale, che non conosce confini (o, perlomeno, non rigorosamente definiti). È per questo che Papernyj la definisce cultura orizzontale e decentralizzata, nella quale sono proprio i valori della periferia a prevalere sui valori del centro.

Negli anni Trenta, invece, comincia una nuova fase: la cultura sovietica si centralizza e si trasforma. Si tratta di un mutamento graduale iniziato già alla fine degli anni Venti, quando il clima politico e culturale s'indirizza verso l'affermazione del Realismo socialista, quella che Papernyj chiama *cultura due*: una cultura canonizzante e 'solidificante', monumentale, totalitaria e verticale, caratterizzata dal ritorno ai valori centrali con lo scopo di normalizzare e cristallizzare la società sovietica³.

Papernyj attribuisce l'architettura costruttivista e sperimentale degli anni Venti (come la Torre di Tatlin o la Torre di Šukov) alla *cultura uno*, mentre l'architettura monumentale dell' 'impero' stalinista – come i grattacieli di Stalin conosciuti come le Sette Sorelle e il VDNCH (Il Centro Espositivo di tutte le Russie) – alla *cultura due*. Lo studioso adotta questi principi come paradigmi culturali e offre a tal proposito numerosi letterari, artistici e cinematografici: alla *cultura uno* appartengono così la poesia di Vladimir Majakovskij e il cinema di Dziga Vertov, mentre a rappresentare la *cultura due* sono i romanzi del realismo socialista – patriottici e orientati verso il passato più che verso il futuro.

Il lavoro di Papernyj teorizza la cosiddetta cultura del realismo socialista staliniano tramite un sistema binario composto da quattordici opposizioni che si escludono a vicenda e rappresentano categorie e culture esteticamente opposte. L'obiettivo principale della sua ricerca è quello di dimostrare la vittoria, la dominazione della *cultura due* alla fine degli anni Venti e all'inizio degli anni Trenta. Tuttavia, il valore aggiunto dello studio di Papernyj che molti dimenticano è il tentativo che lui stesso denomina secondario: mostrare il carattere ciclico della storia e della cultura (ma anche dell'architettura) russa, ossia attestare che certi percorsi e processi culturali si possono riproporre. Papernyj afferma che i due paradigmi contrapposti nel suo libro – *cultura uno* e *cultura due* – si alternano nella storia della cultura russa del Novecento.

³ Vedi PAPERNYJ, *Cultura due...*, cit., p. 49 e ss.

A nostro avviso la *cultura uno* viene riproposta alla fine del Novecento, nel periodo della Perestrojka nella seconda parte degli anni Ottanta (il concettualismo moscovita e la *soc-art* ne sono un ottimo esempio) e raggiunge il culmine negli anni Novanta (con il postmodernismo).

Quando Papernyj concluse la sua tesi di dottorato sull'architettura sovietica nel 1979, l'Istituto Statale di Storia dell'Architettura rifiutò il suo elaborato che poi, nel 1985, venne pubblicato negli Stati Uniti dalla casa editrice Ardis e diventò, come afferma Gian Piero Piretto, non solo un libro fondamentale per chiunque si occupi di storia dell'architettura dell'URSS, ma per tutti coloro che esplorano la cultura sovietica⁴. Il libro di Papernyj venne pubblicato in Russia ben diciassette anni dopo, nel 1996, dalla prestigiosa casa editrice moscovita NLO (Novoe Literaturnoe Obozrenie). È lo stesso Papernyj a notare nella prefazione alla seconda edizione del libro (2009) a notare che già il periodo gorbacioviano e poi anche quello elciniano avevano molte caratteristiche della *cultura uno*, nonostante conservassero qualche somiglianza con la cultura totalitaria del realismo socialista. Questa continuò ad esistere dopo la morte di Stalin nel 1953, come dopo il rapporto segreto di Nikita Chruščëv nel 1956 (che denunciava i crimini dello stalinismo al XX Congresso del PCUS), anche se la cultura degli anni Sessanta, all'epoca del Disgelo, aveva caratteristiche tipiche della *cultura uno*.

Molti studiosi hanno stabilito un'analogia tra l'estetica dei primi (gli anni Venti) e degli ultimi anni sovietici (il periodo della perestrojka e specialmente gli anni Novanta). Per Elena Fanajlova già il crollo del Muro di Berlino può essere compreso come fenomeno tipico della *cultura uno*⁵, mentre il regista Aleksandr Zel'dovič, che nel 2000 ha diretto il film *Moskva* (Mosca, 2000) ambientato interamente nell'ultima decade del XX secolo, è stato uno dei primi a riconoscere una profonda analogia tra gli anni Novanta e gli anni Venti in Russia: «Se nel 1917 c'era il “comunismo di guerra” e per strada gironzolavano marinai ubriachi, negli anni Novanta c'era il “capitalismo di guerra” e per le strade giravano briganti»⁶. Irina Prochorova è più incisiva e

⁴ Vedi G.P. PIRETTO, *Due culture a confronto: incroci e conflitti nella storia culturale russo-sovietica*, in PAPERNYJ, *Cultura due. L'architettura ai tempi di Stalin*, cit., p. 9 e ss.

⁵ Vedi E. FANAJLOVA, *Kul'tura dva*, 2006 <<https://www.svoboda.org/a/159250.html>> (ultimo accesso 9.04.2023).

⁶ D. KRAMER, *Pozadi Moskva: k 20-letiju okončaniya s'emok legendarnogo russkogo fil'ma 90-ch*, in «Moskvič» 2019 <<https://moskvichmag.ru/kino/pozadi-moskva-k-20-letiyu-okonchaniya-semok-legendarnogo-russkogo-filma-90-h/>> (ultimo accesso 20.04.2023).

afferma, rifacendosi al paradigma di Papernyj, che la vita e il *byt* negli anni Novanta in Russia è sinonimo della *cultura uno*⁷.

Effettivamente, gli anni Novanta rappresentano un decennio del cambiamento e di nuove prospettive, come conferma Maksim Krongauz⁸. In questo periodo post-sovietico esistevano contemporaneamente il presente ed il futuro, come era avvenuto negli anni post-rivoluzionari. L'intenzione di questa ricerca non è attestare l'uguaglianza tra le due epoche ma di individuare ed approfondire le loro analogie, concentrandosi sui concetti tipici della *cultura uno* come la varietà, la fluidità, la svolta, l'apertura, l'avanguardia. Ci sarebbero tante ragioni per accostare i due periodi, però io vorrei soffermarmi su tre loro caratteristiche fondamentali: la libertà (che produce un clima di eterogeneità e diversità), l'instabilità (dal momento che ogni biforcazione è profondamente destabilizzante per la società e la sua cultura) e la violenza (gli anni Venti e gli anni Novanta sono periodi violenti, aggressivi, durante i quali i confini tra il Bene ed il Male non sono precisamente definiti). Sergej Medvedev tiene a precisare che dopo la cultura del fuoco e della distruzione degli anni Novanta, la Russia cambia direzione e si volge verso la «restaurazione», ovvero verso valori più semplici, solidi, tradizionali e neoclassicisti⁹. Che già i primi vent'anni del XXI secolo presentino molti elementi della *cultura due* (verticale, totalitaria e chiusa) lo afferma Papernyj in un'intervista pubblicata nel 2019: «Prima, quando venivo a Mosca, i miei amici arrivavano da me e mi chiedevano: “Ma è arrivata la *Cultura due*?”. Io rispondevo: “Beh, ci sono veramente tante somiglianze”. E sono sempre stato in grado di elencarle tutte. Soprattutto oggi»¹⁰. Non è soltanto Papernyj a cogliere analogie tra le due epoche: Jan Levčenko ed Igor' Pil'sčikov sostengono che la letteratura russa degli anni Novanta ha molte caratteristiche della *cultura due* degli anni staliniani che era sotto la tutela del grande romanzo, ovvero del verbalismo e del letteralismo¹¹.

⁷ Vedi FANAĴLOVA, *Kul'tura dva*, cit.

⁸ Vedi M. KRONGAUZ, *90-e jarče nulevych i real'nee 80-ch, poèтому vspominajut ich*, in Snob.ru, intervista del 22 ottobre 2015, <<https://snob.ru/selected/entry/99665/>> (ultimo accesso 16.04.2023).

⁹ Vedi S. MEDVEDEV, *Lichie devjanostye kak opyt svobody 2015* <<https://www.svoboda.org/a/27252441.html>> (ultimo accesso 10.04.2023).

¹⁰ Vedi l'intervista con Papernyj *Kul'tura dva putinskoj èpochi – èto skoree fars*, in «Gor'kij» 2019 <<https://gorky.media/context/kultura-dva-putinskoj-èpochi-èto-skoree-fars/>> (ultimo accesso 18.04.2023).

¹¹ Vedi JA. LEVČENKO, I. PIL'ŠIKOV, *Èpochi ostraneniija. Russkij formalizm i sovremennoe*

La libertà e l'internazionalità della cultura uno

Papernyj contrappone la *cultura uno* alla *cultura due* usando ben quattordici opposizioni, mentre qui si cercherà di approfondire solo quattro categorie (la libertà, la verticalità, il movimento, la collettività) e cinque antitesi che sottolineano l'essenza poliedrica della *cultura uno* degli anni Venti: inizio/fine; orizzontale/verticale; movimento/immobilità; collettivo/individuale; distruzione/creazione. La *cultura uno* è prima di tutto una cultura violenta, distruttiva. Essa è orientata verso il futuro, ma per raggiungerlo deve distruggere il passato. Solo dopo averlo cancellato, essa è infatti in grado di creare nuovamente, lasciandosi la vecchia cultura alle spalle. Papernyj sottolinea che Anatolij Lunačarskij a suo tempo diceva «che non c'è alcuna possibilità di tornare indietro»¹² e Vladimir Majakovskij – figura centrale della letteratura rivoluzionaria e poeta che più di ogni altro simboleggia la *cultura uno* – assieme ai futuristi, pretendeva di gettare tutta la letteratura russa dal vapore della modernità: «Noi soli siamo il volto della nostra epoca. Nell'arte della parola siamo noi a suonare il corno del tempo. Il passato ci soffoca. L'Accademia e Puškin sono più incomprensibili dei geroglifici. Gettare Puškin, Dostoevskij, Tolstoj ecc. ecc. dal Vapore della Modernità»¹³. Questo lato violento e devastante della cultura degli anni Venti fu già colto da Michail Bulgakov in uno dei suoi primi saggi pubblicati a Vladikavkaz (probabilmente nel giornale «Narodnoe prosvěšenie») nel 1920, intitolato *Teatral'nyj oktjabr'* (L'Ottobre teatrale 1920): «Sono successe grandi devastazioni, irreparabili cambiamenti nella vita di tutti i giorni ed anche svolte nella psicologia delle persone [...]. I supporti sono miseramente scoppiati in pochi minuti e la rivoluzione si è presentata senza invito nella platea del teatro»¹⁴. In questo piccolo saggio bulgakoviano, pressoché sconosciuto fino a qualche tempo fa, quando fu ritrovato nell'archivio della sorella N. Zemskaja, il giovane scrittore riuscì a formulare la domanda retorica che illustra perfettamente il carattere estremo, rabbioso ed infuocato della nuova cultura degli anni Venti: «È possibile che una grande ondata tempesto-

gumanitarnoe znanie, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva 2017.

¹² PAPERNYJ, *Kul'tura dva*, cit., p. 41.

¹³ D. BURLIUK, A. KRUCENNYCH, V. MAJAKOVSKIJ, V. CHLEBNIKOV, *Schiaffo al gusto corrente*, in *Le poetiche russe del Novecento*, a cura di G. Kraiski, Laterza, Bari 1968, p. 98.

¹⁴ M. BULGAKOV, *Teatral'nyj oktjabr'* <<http://m-bulgakov.ru/sochineniya/teatralniy-oktyabr>> (ultimo accesso 14.04.2023).

sa che dura da tre anni non lasci tracce [...] e che, per di più, continui trionfante a progredire?»¹⁵.

Per la *cultura uno* la massa viene prima dell'individuo. Il soggetto di ogni azione (teatrale, cinematografica, letteraria o artistica) è il collettivo, non l'individuo. Uno degli esempi più rappresentativi sono i primi film di Sergej Ėjzenštejn degli anni Venti. Basta ricordare *Bronosec "Potemkin"* (La corazzata "Potemkin", 1925), incarnazione visuale dell'idea di estetica collettiva e di arte di massa della *cultura uno*, poiché il *credo* estetico di Ėjzenštejn era proprio l'azione del muovere e del muoversi. È stato lui a rendere l'azione agitata e concitata l'atto agitato ed eccitato il vero eroe del dramma sacrificando il personaggio classico, ovvero sia l'individuo come eroe centrale. *La corazzata Potemkin* è priva anche della trama tradizionale perché è strutturato come una cronaca, la quale doveva a sua volta riprodurre l'effetto del dramma. Lo conferma Viktor Šklovskij nel libro *Ėjzenštejn* (1973) sottolineando che l'obiettivo principale del grande regista era «violare la costruzione drammatica basata sugli eventi e spostare l'attenzione sull'opera»¹⁶. Infatti, usando il montaggio delle attrazioni Ėjzenštejn riuscì nel suo intento di creare una composizione estatica/patetica che, secondo Semen Frejlich, è fondamentale per capire l'essenza del pioniere del cinema sovietico degli anni Venti¹⁷. I saggi teorici di Ėjzenštejn, ovvero la sua prosa, sono pensieri tipici della *cultura uno* – incoerenti, instabili, moderni, asistematici, scrive Sandro Bernardi¹⁸, ma incisivi, rivoluzionari, estatici, d'avanguardia:

«Abbiamo scoperto che il contrassegno della composizione patetica è un'incessante "estasi" (isstuplenie), un incessante "uscire fuori di sé": un salto continuo da una qualità in un'altra, che interessa ciascun singolo elemento e livello dell'opera a misura che il contenuto emozionale della sequenza, dell'episodio, della scena, dell'opera stessa aumenta progressivamente fino a raggiungere un massimo d'intensità»¹⁹.

La corazzata Potemkin è, inoltre, un raro esempio dell'unione di forma rivoluzionaria e storia rivoluzionaria. Papernyj sottolinea che

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ V. ŠKLOVSKIJ, *Ėjzenštejn*, Iskusstvo, Moskva 1976, p. 140.

¹⁷ Vedi S. FREJLICH, *Teorija kino: ot Ėjzenštejna do Tarkovskogo*, Akademičeskij proekt, Moskva 2015.

¹⁸ Vedi S. BERNARDI, *Introduzione alla retorica del cinema*, Le Lettere, Firenze 1994.

¹⁹ S. ĖJZENŠTEJN, *La natura non indifferente*, Marsilio, Venezia 1992, p. 45.

nella *cultura uno* neanche il leader (il *vožd'*) si distanzia dalle masse, come invece farà nella *cultura due*. Sebbene Vladimir Il'ič Lenin (su un carro armato), nella scena del film *Oktjabr'* (Ottobre, 1927) di Ėjzenštejn, sembri distaccato dalla folla, in realtà non è isolato, come lo era ad esempio Stalin nell'iconografia del realismo socialista. Anche se quest'opera è stata il primo tentativo di mostrare Lenin in un film, il *vožd'* della rivoluzione di Ottobre è circondato dalle masse perché lo scopo principale del grande regista sovietico non era di glorificare singoli personaggi storici, ma di trasmettere l'idea della collettività e del movimento (anche violento) delle masse. Infatti, già la prima scena del film di Ėjzenštejn contrappone la statua gigantesca dello zar alla gente in movimento, ovvero alla massa che cerca di salirvi per distruggerla. Come osserva Natascha Drubek, «nella visione ėjzenštejniana della rivoluzione, la posizione centrale del monumento nella scena del film svolge un ruolo molto importante. L'essenza del monumento è nella sua maestosa immobilità. La statua è caratterizzata da dimensioni esagerate»²⁰.



Fig. 1 – Scena del film *La corazzata "Potemkin"*, 1925.

²⁰ N. DRUBEK, *Krupnym planom: Oktjabr' Sergeja Ėjzenštejna*, in «Seans» <<https://chapaev.media/articles/7505>> (ultimo accesso 25.04.2023).

Fig. 2 – Scena del film *Ottobre*, 1927.

«Io mi libero, da oggi e per sempre, dall'immobilità umana, io sono in continuo movimento, io mi avvicino e mi allontano dagli oggetti, striscio sotto di essi, vi monto sopra, io mi muovo fianco a fianco col muso di un cavallo in corsa, io irrompo, a piena velocità [...] io mi lascio cadere sul dorso, io mi levo in volo con gli aeroplani, precipito e risalgo [...]» – scrisse il fondatore del movimento dei *Kinoki* Dziga Vertov²¹. La *cultura uno* è la cultura degli spostamenti, del movimento, della destabilizzazione e quindi dell'instabilità. L'uomo con la valigia, la donna con il sacco – ecco i tipici personaggi cinematografici e letterari e degli anni Venti. È proprio Ostap Bender – uno dei primi trickster della letteratura sovietica ed il protagonista del romanzo picaresco di Il'ja Il'f e Evgenij Petrov *Dvenadcat' stul'ev* (Le dodici sedie, 1928) – che conduce una caccia al tesoro piena di spostamenti, svolte e colpi di scena – l'esempio paradigmatico del concetto del movimento letterario

²¹ Vedi M.E. DI CARLO, *Dziga Vertov – L'uomo con la macchina da presa – La verità dell'occhio che guarda diventa essa stessa una verità da osservare* <<https://www.phocusmagazine.it/dziga-vertov-luomo-con-la-macchina-da-presa-la-verita-delloccchio-che-guarda-diventa-essa-stessa-una-verita-da-osservare/>> (ultimo accesso 4.04.2023).

della decade post-rivoluzionaria. Per Papernyj la cultura degli anni Venti è orizzontale, ovvero libera, internazionale, aperta. Non è una struttura chiusa ed isolata dal mondo come quelle della *cultura due*, ma è priva di frontiere e confini, aperta al resto del mondo (basta ricordare il motto *Proletari di tutto il mondo unitevi!*).

Uno degli esempi *par excellence* dell'orizzontalità e dell'internazionalità della *cultura uno* è la cosiddetta 'scuola sudoccidentale della letteratura russa' (alla quale appartenevano anche Il'f e Petrov, entrambi odessiti). Il termine 'Sud-Ovest' fu introdotto da Viktor Šklovskij nel 1933 nell'omonimo articolo *Jugo-Zapad* (1933) che è anche il nome di una raccolta di poesie di Éduard Bagrickij. Dal momento che il termine è oggi considerato politicamente scorretto, si propone la definizione di 'scuola levantina', oppure di 'testo odessita', che può essere definito attraverso testi fondamentali (come fu per il testo pietroburghese) degli anni Venti di Éduard Bagrickij, Valentin Kataev, Isaak Babel', Jurij Oleša, Evgenij Petrov, Il'ja Il'f e altri.

A differenza del testo pietroburghese dell'Ottocento e di quello moscovita del Novecento, le radici della mitologizzazione della realtà odessita furono occidentali (lo nota anche Šklovskij²²), ovvero internazionali. È da notare, inoltre, che a rispetto ai due 'testi' centrali della letteratura russa (situati nelle due capitali della Russia – Mosca e San Pietroburgo), il 'testo odessita' degli anni Venti era marginale, nato oltre i confini della Russia (in Odessa, ovvero Ucraina) ed è uno degli esempi migliori di quello che Papernyj nella sua ricerca definisce come una specie di trionfo della periferia i cui valori negli anni Venti hanno prevalso su quelli del centro. Furono proprio autori odessiti come Babel', Oleša ed il duo Il'f e Petrov (negli anni Venti tutti loro lavoravano nella redazione del giornale satirico dei ferrovieri «Gudok») ad arricchire la letteratura russa dei primi anni sovietici con le loro opere satiriche, nelle quali celebrarono la vita della Mosca letteraria del tempo. Se la letteratura del realismo socialista aveva uno schema ben definito e non aveva troppe libertà di espressione, la cosiddetta 'prosa ornamentale' di Oleša, insieme alla prosa odessita ambientata nel mondo criminale ebraico di Babel' (che nei *Racconti di Odessa* mostra Odessa come una città di confine, un porto multietnico in cui si mescolavano culture e lingue) e le avventure dell'anti-eroe Ostap

²² Vedi V. ŠKLOVSKIJ, *Jugo-Zapad*, in L. KACIS, *Istorija ruskogo formalizma kak provincial'nyj gazetno-literaturnyj fakt: ("Gamburskij sčet", "Jugo-Zapad", "Fabula i sjužet" v "Teorija prozy" V.B. Šklovskogo)*, «Izvestija RAN. Serija literatury i jazyka», vol. 77, n. 4, 2018, pp. 45-48.

Bender di Il'f e Petrov illustrano perfettamente la libertà orizzontale della *cultura uno* di Papernyj.

I nuovi eroi impostori e nobili imbroglioni²³ di Babel' (Benja Krik) e Il'f e Petrov (Ostap Bender) rivelano la forma artistica provvisoria che ancora non distingue nettamente il concetto di Bene da quello del Male, a differenza della cultura totalitaria del realismo socialista²⁴. Sono i personaggi mistificatori, ovvero eroi cinici e provocatori come Krik e Bender, a rappresentare la natura non-conformista della cultura letteraria degli anni Venti, completamente diversa dall'ideologia della *cultura due*. La cultura del canone del realismo socialista, come afferma Papernyj, è totalmente terrorizzata da ogni tipo di anormalità e, di conseguenza, non permette ai suoi eroi letterari comportamenti devianti. Infatti, come osserva Mark Lipoveckij in un'intervista con Denis Larionov, il realismo socialista ha pochissimi trickster²⁵ (mentre negli anni Venti i trickster letterari sono all'apice della loro popolarità), i quali appaiono nuovamente nella prosa sovietica underground e nella cultura e letteratura russa post-sovietica. A tal proposito Lipoveckij menziona autori come Dmitrij Prigov, nonché personalità della cultura russa come il collettivo femminista russo punk Pussy Riot.

La cultura postmoderna e post-sovietica della tempesta e dell'attacco degli anni Novanta

Se Papernyj definisce la *cultura uno* come la cultura dell'avanguardia organicamente correlata al formalismo e al concetto di straniamento (*ostranenie*), allora la cultura degli anni Novanta in Russia potrebbe essere definita come postmoderna, in grado di generare una metamorfosi di mentalità degli artisti/scrittori e del pubblico/lettori, come d'altronde fu con l'avanguardia. Infatti, l'avanguardia e il postmodernismo non sono affatto così lontani e antitetici come si può pensare. È Lipoveckij a sostenere che il postmodernismo russo non segna la fine

²³ Vedi D. LOSCALZO, *L'eroe Odisseo*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», New Series, vol. 84, n. 3, 2006, pp. 103-109.

²⁴ Vedi PAPERNYJ, *Kul'tura dva*, cit.

²⁵ M. LIPOVECKIJ, *Novyj realizm – éto ranij simptom zatjažnoj bolezni*, intervista con D. Larionov, 23 aprile 2014, <<https://www.colta.ru/articles/literature/3003-mark-lipovetskiy-novyj-realizm-eto-rannij-simptom-zatyazhnoj-bolezni>> (ultimo accesso 2.05.2023).

del modernismo ma la sua continuazione e sostituzione, la saturazione della modernità: «Se l'avanguardia è una forma radicale del modernismo, se nel modernismo si può distinguere l'espressionismo, il neoclassicismo, "l'alto modernismo", l'assurdismo ed altro, allora si può sostenere che il postmodernismo sia l'ultima fase del modernismo»²⁶. Il postmodernismo russo dei primi anni Novanta è il postmodernismo eroico «della tempesta e dell'attacco» – come lo definisce Michail Ėpštejn:

«Credo che proprio questi anni, ovvero la prima metà degli anni Novanta, sono stati l'epoca "della tempesta e dell'attacco" del postmodernismo russo. In quel periodo sono usciti romanzi di Viktor Pelevin, Vladimir Šarov, Vladimir Sorokin, Dmitrij Galkovskij, i libri di poesia di Dmitrij Prigov, Timur Kibirov, Elena Švarc, Aleksej Parščikov, gli studi teorici e critici di Aleksandr Genis, Boris Grojs, Mark Lipoveckij, Vjačeslav Kuricyn, che hanno segnato concetti fondamentali nella storia del postmodernismo russo e grazie ai quali questo fu valorizzato e compreso in contesti mondiali»²⁷.

Il sintagma di Ėpštejn annuncia inoltre due qualità fondamentali della *cultura uno* già menzionate: la distruzione e il movimento. Papernyj si sofferma sul fatto che la *cultura uno* nasce come estetica e cultura di rivoluzione e di guerra. I suoi nemici erano i borghesi e quindi si trattava di una guerra verticale invece che orizzontale – a differenza della Prima e della Seconda guerra mondiale che erano guerre orizzontali. Perché? Perché era una guerra di classe; i suoi nemici furono i *Bianchi*, i borghesi, i capitalisti. Tuttavia, anche la cultura degli anni Novanta potrebbe essere definita come cultura guerriera. Il nemico numero uno è il passato sovietico. Dal «vapore della modernità» i postmodernisti russi degli anni Novanta hanno buttato per primo il realismo socialista, lo stalinismo, i miti e l'immaginario dell'Unione Sovietica. Ecco cosa afferma Viktor Erofeev nel saggio *Pominki po sovetskoj literature* (Requiem per la letteratura sovietica, 1990):

²⁶ LIPOVECKIJ, *Čto takoe postmodernizm?* 5 maggio 2012, <<https://os.colta.ru/literature/events/details/36830/page3?print=yes>>/<<https://os.colta.ru/literature/events/details/36830/page3/?print=yes>> (ultimo accesso 30.04.2023).

²⁷ M. ĖPŠTEJN, *Postmodernizm v Rossii*, Izdanie R. Ėlinina, Moskva 2000 <<https://www.litres.ru/mihail-epshteyn/postmodernizm-v-rossii/chitat-onlayn/>> (ultimo accesso 17.04.2023).

«Secondo me è giunta la fine della letteratura sovietica. È anche possibile che sia già un cadavere il cui calore va spegnendosi, un imponente corpo morto ideologico che, in silenzio e quasi imbarazzato, ha esalato il suo ultimo respiro. E quindi? io sarò l'ultimo che verserà lacrime al suo funerale, tuttavia, pronuncerò con piacere questo requiem [...]. E quindi, questo funerale è un'occasione felice, che coincide con il funerale del marasma social-politico, cosa che dà speranza che in Russia, una terra tradizionalmente ricca di talenti, nasca una nuova letteratura, la quale non sarà né (di) più, né (di) meno, (di una) letteratura»²⁸.

Erofeev era convinto che gli anni Novanta sarebbero stati anni della rinascita, anni di «una nuova letteratura alternativa [...] che si contrappone alla vecchia, prima di tutto nella prontezza al dialogo con una qualsiasi cultura, anche la più remota nello spazio e nel tempo, al fine di creare una struttura polisemantica e polistilistica»²⁹. Questa letteratura libera ed alternativa di cui scriveva Erofeev, a mio avviso, ha gli attributi della *cultura uno*. Il postmodernismo russo degli anni Novanta è dialogico e ludico – come hanno già sottolineato molti – però è anche distruttivo. La letteratura della prima ondata postmoderna è in una sorta di dialogo provocatorio che contiene una critica distruttiva del passato sovietico e cerca, come scrive Umberto Eco facendo riferimento all'avanguardia, di regolare i conti con il passato. Per Eco l'avanguardia distrugge il passato e poi lo annulla:

«L'avanguardia storica (come modello di Modernismo) aveva cercato di regolare i conti con il passato. Al grido di “Abbasso il chiaro di luna” aveva distrutto il passato, lo aveva sfigurato: le Demoiselles d'Avignon erano state il gesto tipico dell'avanguardia. Poi l'avanguardia era andata oltre, dopo aver distrutto la figura l'aveva annullata, era arrivata all'astratto, all'informale, alla tela bianca, alla tela lacerata, alla tela bruciata, in architettura alla condizione minima del curtain wall, all'edificio come stele, parallelepipedo puro, in letteratura alla distruzione del flusso del discorso, sino al collage e infine alla pagina bianca, in musica al passaggio dall'atonalità al rumore, prima, e al silenzio assoluto poi»³⁰.

²⁸ V. EROFEEV, *Requiem per la letteratura sovietica*, in *Arcipelago Samizdat*, 19 maggio 2016 <<https://samizdat2016.wordpress.com/2016/05/19/requiem-per-la-letteratura-sovietica-2/>> (ultimo accesso 10.04.2023).

²⁹ *Ibid.*

³⁰ U. ECO, *Il realismo minimo*, in «La Repubblica», 11 marzo 2012 <<https://ricerca.>

In seguito, però, Eco sottolinea la differenza tra il moderno ed il postmoderno, individuando «il momento in cui il moderno non poteva andare oltre [...]. La risposta postmoderna al moderno è consistita nel riconoscere che il passato, visto che la sua distruzione portava al silenzio, doveva essere rivisitato: con ironia, in modo non innocente»³¹.

Il postmodernismo russo degli anni Ottanta e Novanta distrugge il passato come lo faceva la *cultura uno*, ma a differenza dell'avanguardia che rinnegava il passato, la seconda e la terza ondata postmodernista in Russia, come osserva Irina Skoropanova, lo hanno integrato con la premessa di distruggerlo, come capita nelle prime opere di Vladimir Sorokin e Viktor Pelevin³². I due autori degli anni Novanta smascherano e decostruiscono il passato – Pelevin in *Omon Ra* – oppure lo estraniamente ironicamente – Sorokin in *Pervyj subbotnik* (Il primo sabato comunista, 1992) e *Serdca četyrech* (I cuori dei quattro, 1991). Entrambi propongono una demitologizzazione, ovvero una riduzione e una trasformazione del mito sovietico, come osservano Evgenij Dobrenko e altri studiosi³³.

Se Papernyj riconosce elementi di ideologia militare nella *cultura uno*, lo stesso si può dire per la seconda e la terza ondata del postmodernismo in Russia, nella quale molti individuarono una nuova ideologia aggressiva. I racconti degli anni Novanta di Sorokin illustrano perfettamente il concetto appena descritto. L'intenzione principale del racconto *Zasedanie zavkoma* (La seduta del comitato di fabbrica, 1992) è di dimostrare la brusca caduta dell'uomo sovietico. La caduta affiora dal linguaggio sovietico, che nella prima fase del racconto viene imitato («Мы же завком! Заводской комитет профсоюза, товарищи!» tovarišči! Профсоюзы – это кузница коммунизма!»). Sorokin, allievo dello soc-

repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2012/03/11/il-realismo-minimo.html> (ultimo accesso 11.04.2023).

³¹ *Ibid.*

³² Vedi I. SKOROPANOVA, *Russkaja postmodernistskaja literatura*, Flinta, Nauka, Moskva 2001 <<http://yanko.lib.ru/books/cultur/skoropanova-russ-postmodern-lit.htm>> (ultimo accesso 19.04.2023).

³³ E. DOBRENKO, *Sorokin i roždenie novoj russkoj literatury*, in M. LIPOVECKII, E. DOBRENKO, I. KALININ, *Èto prosto bukvy na bumage. Vladimir Sorokin posle literatury...* Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva 2018. Vedi anche LIPOVECKII, *Parologii: Transformacii (post)modernistskogo diskursa v russkoj kul'ture 1920-2000-ch godov*, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva 2008; D. UFFELMANN, *Led tronulsia: The Overlapping Periods in Vladimir Sorokin's Work from the Materialization of Metaphors to Fantastic Substantialism*, in «Slavica Bergensia», n. 6, 2006, pp. 100-125 (= Landslide of the Norm: Language Culture in Post-Soviet Russia, ed. by I. Lunde, T. Roesen).

art degli anni Ottanta che mostra molte similitudini con la *cultura uno* di Papernyj, in questo racconto dimostra di essere anche allievo dell'avanguardia. Lui distrugge il «flusso del discorso»³⁴, ovvero usa il linguaggio della cultura ufficiale sovietica per rovinarla completamente:

«– Про... про... прорубоно... прорубоно... – ревел он, тряся головой и широко открывая рот.
– Нашиго! Набиво! - заревел милиционер.
– Напихо червие! Напихо червие! – закричала Симакова...
– Напихо червие, – повторял Старухин. – Напихо...
– Напихо в соответствии с технологическими картами произведенное на государственной основе и сделано малое после экономического расчета по третьему кварталу, – бормотал Урган»³⁵.

Se Sorokin è un esempio della distruzione, credo che Pelevin (che nelle sue opere degli anni Novanta non solo distrugge ma contemporaneamente crea) proponga qualcosa di nuovo. Nei suoi primi romanzi e racconti Pelevin evoca il concetto dell'orizzontalità (come lo definì Papernyj) degli anni Venti. La struttura dei romanzi *Omon Ra* e *Čapaev i Pustota* (Čapaev e il vuoto; titolo italiano: *Il mignolo di Buddha*, 1996) è fatta da multipli mondi che esistono, come sostengono vari studiosi, non per essere distrutti ed annullati, ma per sottolineare l'aspetto illusorio di tutto ciò che circondava l'uomo sovietico e che circonda quello post-sovietico, riuscendo a dimostrare il carattere poliedrico e versatile di entrambe le realtà: «Tutto ciò che vediamo è nella nostra coscienza, Pet'ka. Perciò non si può dire che la nostra coscienza si trova da qualche parte. Non ci troviamo da nessuna parte, per la semplice ragione che non c'è un posto di cui si può dire che ci troviamo proprio lì. Ecco perché non siamo da nessuna parte»³⁶.

Tutto questo ricorda l'idea della flessibilità della *cultura uno* degli anni Venti, che era aperta ed orizzontale. Papernyj intende la *cultu-*

³⁴ Eco, *Il realismo minimo*, cit.

³⁵ V. SOROKIN, *Zasedanie zavkoma*, in *Pervyj subbotnik*, Russlit, Moskva 1992 <https://srkn.ru/texts/persub_part6.shtml> (ultimo accesso 9.04.2023).

³⁶ V. PELEVIN, *Il mignolo di Buddha*, trad. di K. Renna e T. Olear, Mondadori, Milano 2001, p. 169 («Все, что мы видим, находится в нашем сознании, Петька. Поэтому сказать, что наше сознание находится где-то, нельзя. Мы находимся нигде просто потому, что нет такого места, про которое можно было бы сказать, что мы в нем находимся. Вот поэтому мы нигде», Id., *Čapaev i Pustota*, Vagrius, Moskva 2004, p. 184).

ra uno come categoria che non conosce confini e limiti ed è proprio Pelevin negli anni Novanta a costruire il mondo di *Čapaev e il vuoto* giocando ed annullando limiti e confini, facendoci credere che nulla esiste e che tutto potrebbe esistere. Per Pelevin la nozione di confine, come diceva Aleksandr Genis, non divide, ma collega, «unisce le linee tra le varie realtà»³⁷. Il'f e Petrov, i due amici odessiti che formarono la coppia letteraria più brillante della *cultura uno* sovietica e che erano considerati tra i migliori autori satirici del Novecento, in un certo senso rivivono nel duo Aleksandr Genis e Petr Vajl', scrittori amici, viaggiatori e critici letterari che insieme hanno scritto ben sei libri. Il paradigma del collettivo va oltre il fatto che Genis e Vajl' scrivono in coppia. Infatti, in alcuni dei loro libri, pubblicati negli anni Ottanta e Novanta prima in America e dopo in Russia, come *Sovetskoe barokko* (Barocco Sovietico, 1987), *Russkaja kuchnja v izgnanii* (La cucina russa in esilio, 1987), *Amerikana* (Americana, 1991), *60-e. Mir sovetskogo čeloveka* (Gli anni Sessanta. Il mondo dell'uomo sovietico, 1988), investigano la memoria collettiva dell'uomo sovietico intrecciando le storie personali con degli emigranti in America, oppure con la storia della mentalità e cultura della generazione degli anni '60 nell'Unione Sovietica:

«Noi tutti eravamo schiavi della teoria di Brodskij sulla 'determinazione geopolitica del suo destino' – che era la divisione del mondo ad Oriente ed Occidente [...]. Noi, dopotutto, siamo cresciuti nel paese della utopia. Siamo cresciuti credendo che, anche se nella Russia l'utopia non esiste, esisterà sicuramente da qualche parte (nell'Occidente) del mondo. Ed è questo errore storico che accomuna tutta la nostra emigrazione»³⁸.

Il romanzo *Omon Ra* di Pelevin evoca uno dei punti di riferimento della *cultura uno* degli anni Venti. La *cultura uno* è cultura di spostamento, di continuo movimento, che nel caso di *Omon* non è soltanto movimento fisico, ma anche mentale:

«A questo punto smisi di seguire l'azione sullo schermo: mi aveva folgorato un'idea [...] se solo un attimo prima, guardando lo schermo, era stato come vedere il mondo dalla cabina dei due

³⁷ A. GENIS, *Pole čudes: Viktor Pelevin*, in «Zvezda», n. 12, 1997 <<https://magazines.gorky.media/zvezda/1997/12/beseda-desyataya-pole-čudes-viktor-pelevin.html>> (ultimo accesso 21.04.2023).

³⁸ A. GENIS, P. VAJL', *Amerikana*, Slovo, Moskva 1991 <<http://historic.ru/books/item/f00/s00/z0000004/st18.shtml>> (ultimo accesso 27.04.2023).

aviatori in giubbotto, allora niente mi impediva di ritrovarmi in quella o in qualsiasi altra cabina, senza bisogno di alcun televisore. [...] “Questo significa” pensavo “che è possibile guardare da dentro se stessi come da dentro un aeroplano, e che non è affatto importante da dove si guarda: è più importante ciò che si vede”»³⁹.

Le tante simulazioni della realtà di Pelevin confermano di non potere essere certi di niente, perché la stabilità è una categoria anacronistica, tradizionale, totalitaria (lo suggerisce Pelevin) e ‘salvarsi’ è possibile solo disconnettendosi dalla ‘realtà’:

«Sì, era proprio così: quelle tane in cui passavamo tutta la vita in effetti erano buie e sporche e forse noi stessi eravamo l’esatto corrispettivo di quelle tane. Ma nel cielo blu sopra le nostre teste [...] esistevano dei piccoli punti speciali, brillanti, artificiali, che scivolavano lenti fra le costellazioni e che erano stati creati qui, in terra sovietica, in mezzo al vomito, alle bottiglie vuote e al fumo puzzolente di tabacco, che erano fatti d’acciaio, di semiconduttori e di energia elettrica e che in quel momento volavano nel cosmo»⁴⁰.

A suo modo l’inclinazione per la mutazione è dimostrata anche da Tat’jana Tolstaja nel romanzo *Kys’* (Lo slynx, 2000). Galina Nefagina, che lo considera una delle opere più importanti del postmodernismo russo, ne individua il tema centrale continuo cambiamento e della trasformazione della storia e della cultura russa, ed è per questo che nel romanzo «tutto è in continuo mutamento e non c’è niente di solido, niente di stabile»⁴¹. La *cultura uno*, come abbiamo più volte sottolineato, è fatta di continui spostamenti e movimenti, di instabilità e distruzioni, rimanendo allo stesso tempo una cultura libera, aperta, orizzontale e internazionale. Il postmodernismo si conferma come estetica che nega l’idea di una gerarchia, di un unico metodo, di un canone, linguaggio e stile ed è proprio per questo che rappresenta la parità, l’uguaglianza e l’orizzontalità che sono fondamentali per la *cultura uno* e che Papernyj comprende come libertà. La maggior parte degli scrittori postmodernisti degli anni Novanta non riflette su ‘cosa’ ma su ‘come’ scrivere, e in questo assomigliano ai rappresentanti dell’avanguardia russa.

Detto questo, dovremo concludere affermando che l’eroe della *cultura uno* è il linguaggio, la sua diversità, la sua fluidità, che diven-

³⁹ PELEVIN, *Omon Ra*, trad. di K. Renna e T. Olear, Mondadori, Milano 1999, p. 12.

⁴⁰ *Ivi*, p. 29.

⁴¹ G. NEFAGINA, *Russkaja proza konca XX veka*, Flinta, Nauka, Moskva 2005, p. 149.

ta, come scrive Eco, «la realtà più importante. La parola ha un valore proprio, è una cosa che materialmente ha significato»⁴². Erofeev ha ragione quando osservava alla vigilia degli anni Novanta che la nuova letteratura post-sovietica avrebbe sostituito il canone del realismo socialista e che sarebbe tornata agli anni Venti, quando scrittori come Zamjatin, Platonov e gli Oberiuty le erano d'aiuto: «Alla nuova, futura letteratura, che giungerà a sostituire quella morta, sarà d'aiuto l'esperienza di Nabokov, Joyce, Zamjatin, Platonov, Dobyč'in, degli Oberiuty, i fondatori dell'assurdo russo, che adesso vivono la loro rinascita»⁴³.

Che per l'estetica degli anni Novanta la stabilità (della forma e del contenuto) non sia una categoria importante, lo dimostra la poetica di Aleksej Balabanov. *L'enfant terrible* del cinema russo contemporaneo ha girato due pellicole dedicate alla difficile realtà e all'instabilità accattivante e tempestosa degli anni Novanta, che per certi tratti era simile a quella degli anni post-rivoluzionari. La prima pellicola è *Brat* (Fratello, 1997) – il primo blockbuster dell'era post-sovietica, dedicato al mondo della criminalità russa a San Pietroburgo degli anni Novanta, che non solo è uno dei film con maggior incassi nella storia del cinema contemporaneo russo, ma è anche celebre per la sua estetica tarantiniana di violenza e casualità, follia e trasgressione. C'è da dire che, a differenza di *Pulp fiction* (1994) di Quentin Tarantino, *Brat* è un dramma sociale molto più che un atto di citazionismo postmoderno o un inno ironico e ludico, sadico e farsesco, pensando alla definizione Marco Belpoliti del film di Tarantino⁴⁴. L'eroe di Balabanov è un personaggio ambiguo, una sorta di Ivan Durak che dalla provincia si trasferisce nel centro, ovvero un incrocio di adulto e bambino, di povero idiota e scopritore delle ipocrisie altrui, come sottolinea Maria Pia Pagani analizzando il personaggio dello Sciocco del folklore russo⁴⁵. Questo nuovo anti-eroe russo degli anni Novanta, divenuto idolo

⁴² ECO, *Il realismo minimo*, cit.

⁴³ EROFEEV, *Requiem per la letteratura sovietica*, cit.

⁴⁴ Vedi M. BELPOLITI, *Pulp Fiction di Quentin Tarantino (1994) vent'anni dopo. Storia postmoderna di gangster, sermoni, sodomie, gare di ballo, teste esplose, non-luoghi di Los Angeles*, in «L'ombra delle parole», 14 maggio 2015 <<https://lombradelleparole.wordpress.com/2015/05/14/di-marco-belpoliti-pulp-fiction-di-quentin-tarantino-1994-ventanni-dopo-storia-postmoderna-di-gangster-sermoni-sodomie-gare-di-ballo-teste-esplose-non-luoghi-di-los-angeles/>> (ultimo accesso 5.05.2023).

⁴⁵ Vedi M.P. PAGANI, *Lo scemo del villaggio in Russia*, in «La Ricerca Folklorica», n. 44, 2001, pp. 117-126 (= Antropologia dei processi migratori).

delle nuove generazioni post-sovietiche, non evoca soltanto la figura del ‘santo Sempliciotto’, ma anche quella del trickster. Infatti, Danila Bagrov – che per puro caso diventa un killer spietato, un assassino su commissione – rappresenta l’evoluzione dei personaggi gangsteriani e mafiosi tipici della *cultura uno*, come Benja Krik e Ostap Bender della scuola odessita di Babel’ ed Il’f e Petrov. Tuttavia gli eroi di Balabanov sembrano (ed alcuni lo sono) personaggi semplici, limitati. I due fratelli Bagrov – Danila ed il fratello maggiore, Viktor – sono immersi nel caos totale e nella violenza della Russia degli anni Novanta, con la quale si ripropone l’estetica della cosiddetta *černucha*⁴⁶ degli anni Ottanta (film che tematizzano i lati sgradevoli e detestabili della vita in URSS). In quel cronotopo gli eroi di Balabanov appaiono come nomadi, vittime dell’instabilità della *cultura uno*, viaggiatori senza casa, senza patria o famiglia tradizionale, ma spesso lottano in nome di una collettività, di un ‘noi’ e trovano rifugio tra i fratelli di sangue o fratelli spirituali, come afferma Nikita Karcev:

«Nei suoi film c’è sempre un uomo, un eroe solitario, un Odisseo che si oppone ad un sistema ostile, falso, perfido. Da una parte c’è il Paese, e dall’altra la società (gli intellettuali ed élite simili, i businessmen). Tuttavia, in tutti i suoi pellegrinaggi Odisseo viene accompagnato dal fratello o dai fratelli – quelli spirituali oppure di sangue. Sono proprio loro ad aiutarlo qualche volta ad arrivare fino alla fine o sono la vera ragione che lo spinge ad intraprendere un viaggio»⁴⁷.

La violenza e la volontà di distruzione (del passato e dei miti sovietici) sono gli elementi fondamentali (e i più criticati!) del cinema di Balabanov. I confini fra il centro e la periferia e fra il Bene ed il Male nella *cultura uno*, a differenza della *cultura due*, non sono precisamente definiti, come già ricordato. Per gli eroi ambigui della *cultura uno* che lottano contro il Male, pur essendone parte (come è il caso di Bagrov), l’immaginario gangsteriano, efferato e imprevedibile, della Russia degli anni Novanta, dove niente è sicuro o ben definito, si rivela un habitat naturale. La rivoluzionaria *cultura uno* degli anni Venti e Novanta è, infatti, instabile; la natura trasgressiva della poetica

⁴⁶ Vedi S. GRAHAM, *Černucha and Russian Film*, in «Studies in Slavic Culture», n. 1, 2000, pp. 9-27; LIPOVETSKY, *Strategies of Wastefulness, or the Methamorphoses of Chernukha*, in «Russian Studies in Literature», n. 2, 2002, pp. 58-84.

⁴⁷ N. KARCEV, *Rogožin i Balabanov*, in «Iskusstvo kino», n. 1/2, 2022 <<https://kinoart.ru/texts/rogozhkin-i-balabanov>> (ultimo accesso 10.05.2023).

d'avanguardia o del postmodernismo russo dura a lungo e quindi già nel primo decennio del 2000 si è cercato, come accadde negli anni Trenta, di intraprendere la via della restaurazione, ossia della normatività. Tuttavia, è proprio nel 2005 che Balabanov dirige il film *Žmurki* (Mosca cieca, 2005) – una commedia nera dedicata ed ambientata nei tumultuosi e selvaggi anni Novanta in una città della provincia russa, che voleva essere il vero *Pulp fiction* russo (quando cominciarono a girare il film, pare che lo slogan informale della pellicola fosse «La nostra risposta a Tarantino») con elementi di *Reservoir Dogs* (Le Iene, 1992) di Tarantino. Nella cinematografia russa post-sovietica probabilmente non esiste film che rappresenti il concetto della nuova *cultura uno*, ovverosia il nuovo ciclo della cultura rivoluzionaria e poliedrica degli anni Venti, come il film di Balabanov – esagerato, trasgressivo, fumettista, violento, comico (infatti, il film è un gioco di stereotipi e maschere). *Žmurki* è, come afferma Karcev, l'enciclopedia della criminalità degli anni Novanta *made in Russia* piena di stereotipi, luoghi malfamati, serial killer, trafficanti di eroina, macchine veloci, fughe, moda anni Novanta, omicidi assurdi ed eroi grotteschi, carnevaleschi (in senso bachtiniano), nella quale si fondono il comico ed il tragico, e nella quale niente è impossibile e tutto è transitorio, circondato dalle «anime morte» degli anni Novanta, come scrive Zara Abdullaeva⁴⁸.



Fig. 3 – Scena del film *Brat*, 1997.

⁴⁸ Vedi Z. ABDULLAEVA, *Art-strelka. Žmurki*, regista *Aleksej Balabanov*, in «Iskusstvo kino», n. 7, 2005, <<https://old.kinoart.ru/archive/2005/07/n7-article4>> (ultimo accesso 9.05.2023).



Fig. 4 – Scena del film *Žmurki*, 2005.

Il volume raccoglie saggi dedicati alla cultura russa e sovietica degli anni Venti del XX secolo nati nella cornice di 20/Venti, laboratorio di ricerca permanente, ideato da Agnese Accattoli e Laura Piccolo e aperto al contributo di studiose e studiosi di diverse generazioni. I temi di questo volume spaziano dal mondo teatrale e musicale al dibattito intellettuale e propagandistico sulla stampa, dalle opere di autori come Pasternak, Gor'kij, Remizov, Platonov, Bulgakov, alla rilettura dell'eccezionale decennio postrivoluzionario sotto il prisma di epoche e latitudini differenti. Nell'ambito di 20/Venti la Roma TrE-Press ha già pubblicato *20/Venti. Ricerche sulla cultura russa e sovietica degli anni '20 del XX secolo* (2022).



Agnese Accattoli insegna Lingua e traduzione russa all'Università Roma Tre. I suoi principali ambiti di ricerca sono la letteratura russo-sovietica della prima metà del XX secolo, la storia delle relazioni russo-italiane e l'emigrazione russa. È autrice della monografia *Rivoluzionari, intellettuali, spie: i russi nei documenti del Ministero degli Esteri italiano* (2013), curatrice del libro *Testimoni della rivoluzione. Le missioni italiane in Russia nel 1917* (2017). Ha pubblicato saggi e voci di enciclopedia sull'emigrazione russa e tradotto romanzi e racconti dal russo all'italiano.

Laura Piccolo insegna Letteratura russa e Cultura russa e sovietica all'Università Roma Tre. Tra i suoi ambiti di ricerca degli ultimi anni vi sono la poetica di Oberiu, la letteratura postsovietica e i rapporti culturali russo-italiani nella prima metà del XX secolo. È autrice di due monografie (*Ileana Leonidoff: lo schermo e la danza*, 2009 e *Ugo Ojetti e la Russia: incontri, itinerari, corrispondenze*, 2021) e di numerosi saggi pubblicati in Italia e all'estero. Per la Roma TrE-Press ha curato il volume *Violazioni. Letteratura, cultura e società in Russia dal crollo dell'URSS ai nostri giorni* (2017).