

Biblioteca
di Studi
di Filologia
Moderna

a cura di

Stefania Pavan

Gli anni Sessanta a Leningrado

Luci e ombre
di una Belle
Époque



FIRENZE
UNIVERSITY
PRESS

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

- 7 -

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

Anglistica, Americanistica/Studi Australiani, Studi Spano-Americani, Germanistica
e Studi Italo-Tedeschi, Scandinavistica, Slavistica, Studi sulla Turchia,
Studi Italo-Ungheresi/Finlandesi/Estoni

Direttore

Beatrice Töttössy

Coordinamento editoriale

Martha Canfield, Massimo Ciaravolo, Fiorenzo Fantaccini, Ingrid Hennemann, Mario Materassi, Stefania Pavan, Susan Payne, Ayşe Saraçgil, Rita Svandrlik, Beatrice Töttössy

Segreteria editoriale

Arianna Antonielli

via S. Reparata 93, 50129 Firenze; tel/fax +39.055.50561263

email: arianna.antonielli@unifi.it; <<http://www.collana-filmod.unifi.it>>

Comitato scientifico

Arnaldo Bruni, Università degli Studi di Firenze

Martha Canfield, Università degli Studi di Firenze

Richard Allen Cave, Royal Holloway College, University of London

Massimo Ciaravolo, Università degli Studi di Firenze

Fiorenzo Fantaccini, Università degli Studi di Firenze

Paul Geyer, Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Seamus Heaney, Nobel Prize in Literature 1995

Ingrid Hennemann, Università degli Studi di Firenze

Donald Kartiganer, University of Mississippi, Oxford, Miss.

Ferenc Kiefer, Hungarian Academy of Sciences

Sergej Akimovich Kibal'nik, Saint-Petersburg State University

Ernő Kulcsár Szabó, Eötvös Loránd University of Budapest

Mario Materassi, Università degli Studi di Firenze

Murathan Mungan, scrittore

Álvaro Mutis, scrittore

Hugh Nissenson, scrittore

Stefania Pavan, Università degli Studi di Firenze

Susan Payne, Università degli Studi di Firenze

Peter Por, CNR de Paris

Miguel Rojas Mix, Centro Extremeño de Estudios y Cooperación Iberoamericanos

Giampaolo Salvi, Eötvös Loránd University of Budapest

Ayşe Saraçgil, Università degli Studi di Firenze

Rita Svandrlik, Università degli Studi di Firenze

Beatrice Töttössy, Università degli Studi di Firenze

Marina Warner, scrittrice

Laura Wright, University of Cambridge

Levent Yilmaz, Bilgi Üniversitesi of Istanbul

Clas Zilliacus, Åbo Akademi of Turku

Gli anni Sessanta a Leningrado.
Luci e ombre
di una *Belle Époque*

a cura di
Stefania Pavan

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2009

Gli anni Sessanta a Leningrado. Luci e ombre
di una Belle Époque / Stefania Pavan (a cura) –
Firenze : Firenze University Press, 2009.
(Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 7)

ISBN (online) 978-88-8453-961-8

I volumi della *Biblioteca di Studi di Filologia Moderna* (<<http://www.collana-filmod.unifi.it>>) vengono pubblicati con il contributo del Dipartimento di Filologia Moderna dell'Università degli Studi di Firenze.

Nell'ambito del Laboratorio editoriale *open access* del Dipartimento di Filologia Moderna, la Redazione elettronica della *Biblioteca di Studi di Filologia Moderna* contribuisce con il proprio lavoro allo sviluppo dell'editoria *open access* e collabora a promuoverne le applicazioni alla didattica e all'orientamento professionale degli studenti e dottorandi dell'area delle filologie moderne straniere.

Editing e composizione: Redazione elettronica della *Biblioteca di Studi di Filologia Moderna* con A. Antonielli (resp.), S. Filippini, S. Martinelli.

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 2.5 Italia, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web: <<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/legalcode>>

2009 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy
<http://www.fupress.com/>

Printed in Italy

A Simonetta Signorini

SOMMARIO

S. Pavan, <i>Di Gorbunov e Gorčakov e della Fine della Belle Époque</i>	11
S. Signorini, <i>Podonok di B. Ivanov, ovvero della feccia e della lingua</i>	93
I. Dvizova, <i>Kuznečnyj pereulok 5/2: l'ultima dimora di F.M. Dostoevskij a Pietroburgo</i>	121
L. Zubova, <i>La poesia di Viktor Sosnora nelle raccolte pubblicate negli anni '60</i> (traduzione dal russo di S. Martinelli)	139
INDICE DEI NOMI	153



INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

Tutte le foto di questo volume sono state eseguite da Stefania Pavan.

1. Casa del poeta Oleg Grigor'ev Ul. Puškinskaja, 10	85
2. Attuale entrata del caffè Saigon Nevskij prospekt, 49	86
3. Technologičeskij institut Moskovskij prospekt, 26/49	86
4. Technologičeskij institut Moskovskij prospekt, 26/49	87
5. Monumento a Aleksandr Puškin, sullo sfondo il Michajlovskij dvorec, attuale sede del Russkij muzej	87
6. Ploščad' iskusstv	88
7. Pedagogičeskij institut im. A. I. Gercena Naberežnaja reki Mojki, 48	89
8. Pedagogičeskij institut im. A. I. Gercena Naberežnaja reki Mojki, 48	90
9. Gornyj institut Naberežnaja lejtenanta Šmidta, 45	90
10. Gornyj institut Naberežnaja lejtenanta Šmidta, 45	91
11. Gornyj institut Naberežnaja lejtenanta Šmidta, 45	92
12. Monumento a Iosif Brodskij Cortile interno del Filologičeskij fakul'tet	92



DI GORBUNOV E GORČAKOV
E DELLA FINE DELLA BELLE ÉPOQUE

Stefania Pavan

1. Cosa accade a Leningrado?

1.1 *Il samizdat*

Dalla metà degli anni Cinquanta in URSS la 'stampa libera', che già si era connotata per il fenomeno del *samizdat* (autoedizione), allarga il proprio campo di azione. Solo in apparenza, dopo la morte di Stalin, intesa quale *porogovoe sobytie* (avvenimento limite)¹, la censura si è allentata; in realtà, la politica editoriale permane come regolamentata da severe limitazioni ideologiche. Il ricorso all'autoedizione per far circolare qualunque testo, di qualunque genere, che non osservi queste limitazioni è sembrato e continuerà a sembrare negli anni Sessanta una conseguenza ovvia e inevitabile. Principalmente nel *samizdat* si riflette la multiformità ideologica che in effetti esiste nel paese, la varietà della produzione letteraria, i veri interessi della parte meno conformista dei lettori. Si realizza una sorta di paradosso: in URSS non c'è libertà di stampa, ma la libertà di stampa si autoafferma². Il principio della libertà è in effetti il collante che unisce personalità culturali tra loro anche molto diverse, e la stessa libertà perseguita dal *samizdat* va considerata una vera e propria «lezione storica»³. Gli autori del *samizdat* scelgono in modo consapevole il veicolo dell'autoedizione e questo comporta una prima conseguenza solo all'apparenza ovvia, se non addirittura banale: la responsabilità personale dell'autore nei confronti di quanto scrive. I testi non sono quindi modellizzati secondo canoni imposti dall'alto, da un potere che con la cultura ha ben poco a che fare; essi sono quelli che il loro autore sceglie che siano. Seconda, altrettanto essenziale conseguenza: il panorama letterario si presenta variegato, diversificato, risultato di personalità artistiche differenti; lo spazio della letteratura non è più occupato dalla ripetitiva uniformità del realismo socialista. Terza conseguenza: anche il lettore guadagna la libertà di scelta; una scelta pericolosa, se si vuole, poiché leggere opere in *samizdat* è sempre e comunque una violazione delle regole, ma si tratta pur sempre di una possibilità di scelta e scegliere è una delle massime espressioni di libertà. Scrittore e lettore sono alla pari, vengono messi sullo stesso piano: ambedue mettono in atto il diritto di scegliere. Ultima importantissima considerazione: la possibilità di scegliere crea la gerarchia letteraria; non tutti i poeti e gli scrittori sono uguali, non tutti i poeti e gli scrittori si esprimono con parole molto simi-



li su temi molto simili. Liberi di scrivere, perché liberatisi da una servile acquiescenza a regole extraletterarie, i poeti e gli scrittori appaiono per quello che realmente sono e per quello che realmente valgono; scompare la protettiva e deviante maschera dell'uniformità real-socialista. Liberi di leggere, perché liberatisi da una servile acquiescenza a regole extraletterarie, i lettori scelgono e spesso definiscono in tal modo il vero spessore artistico dell'opera. Se di censura si può parlare, in questo caso si tratta di una censura positiva; l'ossimoro 'censura positiva' significa scrivere nel miglior modo possibile, leggere le migliori opere possibili.

L'espressione *vešč' pečatnaja* (cosa pubblicata) permette al lettore di verificare l'enorme differenza tra la parola censurata e la parola libera e, talvolta, accade che essa si riferisca a opere che trovano un pubblico di lettori attraverso i normali canali di stampa; anzi, si può dire che questa possibilità di trovare un pubblico di lettori attraverso i normali canali di stampa separi in qualche misura gli anni Sessanta dagli anni Settanta. Ma, all'apparire del *samizdat*, la forza liberatrice della parola scritta e autopubblicata è dirompente: «[...] era ideologicamente pericoloso tutto quanto si opponeva ad un'automatica ricezione della parola. Lo sforzo mentale generava la necessità di pensare e sviluppava la possibilità di interpretare le allegorie»⁴. Gli autori del *samizdat* mettono in atto un eccezionale fenomeno di *ostranenie* (straniamento); la loro opposizione a ogni volgare generalizzazione di temi, che comporta un altrettanto volgare automatismo di ricezione della parola e, quindi, in effetti di non comprensione della parola, obbliga a riflettere e a 'pensare'. Il 'pensare' della gente è quanto di più pericoloso ci sia per ogni regime imposto:

Per l'ideologia ufficiale era pericolosa qualunque parola viva, che affermasse la verità nel percepire la vita. L'opposizione alla violenza ideologica, ben lungi dall'incarnarsi solo nella sfera delle idee, era anche nelle immagini e direttamente nella lingua⁵.

L'esercizio al diritto alla lingua poetica liberata da ogni funzione extraletteraria porta, in realtà, come conseguenza un acuirsi delle funzioni extraletterarie: opposizione a norme sociali imposte dall'alto, presa di coscienza di una situazione di servilismo diffuso, infrazione delle regole vigenti nel presente e proiezione verso un modello artistico, culturale e sociale nel futuro. La parola educa, la parola indica la scelta, nel suo mantenersi estranea agli stilemi ideologici, oppure nel suo stravolgerne la funzione. Scrive Ar'ev, uno degli attori di questi anni:

«Non siamo noi a lavorare sulla parola, bensì la parola che lavora su di noi», all'incirca così veniva formulato il comune credo letterario negli anni Sessanta. Lavorare sulla parola è possibile solo tenendo ben presente la natura organica della parola altrui, ma, dopo aver dato ascolto alla parola, in essa si riescono a distinguere molti sovratoni, molte differenti ideologie⁶.

Le aspettative, create dal *nastuplenie ottepli* (arrivo del disgelo) della seconda metà degli anni Cinquanta, hanno già contribuito a rendere quanto mai variegata la scena letteraria in modi differenziati: prosa e poesia del Secolo d'argento, non pubblicate in precedenza o solo in tirature limitate; libri di coloro che, tornati dai lager, pubblicano opere collegate a questa esperienza; giovani autori che si affacciano allora sulla scena letteraria di Leningrado i quali sono, probabilmente, coloro che più di ogni altro si aspettano che il 'disgelo' conduca ad un sostanziale allargamento della libertà di espressione. Tutti costoro aiutano l'incrinarsi di quella *lakirovka* (laccatura) della realtà, che aveva contraddistinto i decenni precedenti. Il 'disgelo' non ha una piattaforma stabilita e i suoi rappresentanti, Erenburg in testa, sono membri del *Sojuz pisatelej* (Unione degli scrittori), e hanno meriti di fronte al potere: un certo liberalismo in funzione di un rafforzamento del socialismo sovietico all'interno e al di fuori del paese; l'accettazione dell'assioma per cui il problema centrale è sociale e solo il potere centrale possiede gli strumenti per risolverlo. La letteratura del 'disgelo' funge da 'avvocato' per i milioni di diseredati che combattono con le difficoltà economiche e burocratiche⁷. Ma, per i giovani, e in questo studio il discorso verte soprattutto sui giovani leningradesi, il fenomeno appare diverso: in larga misura studenti, entusiasti, ricchi di aspettative di vita, hanno visto nel 'disgelo' non solo un fenomeno sociale che solo il potere può risolvere, bensì anche e soprattutto un fenomeno culturale, artistico, propriamente estetico. E anche in questa fascia di giovani le posizioni sono tra di loro dissimili: alcuni accettano l'iscrizione al *Sojuz pisatelej*, altri non la cercano affatto come Iosif Brodskij, altri dapprima l'accettano per poi abbandonarla o venirne allontanati, altri ancora abbandonano l'attività letteraria stessa. In ogni caso e comunque, il fatto fondamentale è che il diffondersi della stampa libera, non assoggettata a canoni rigidamente imposti, e il conseguente diffondersi del *samizdat* aiutano la comparsa di nuovi autori sulla scena letteraria del paese.

1.2 Il ruolo della letteratura

Caratteristica della *kul'turnaja ottepel'* (disgelo culturale) era stata negli anni Cinquanta e permane negli anni Sessanta il ruolo della letteratura: il *literaturocentrizm* (letteraturacentrismo). La letteratura diviene più reale dei capi politici, le narrazioni sono concreto modello di riferimento prima della vita stessa; al punto che i giovani scrittori sviluppano una sorta di complesso di piena corrispondenza ai necessari requisiti letterari⁸. In tale ottica, la poesia occupa forse un posto dominante, in virtù della potenzialità ad esprimere nel modo più intimo e al contempo incontrovertibile gli elementi di una cultura nuova o quanto meno diversa, che vuole differenziarsi da ciò che è stato. 'Lirica' va considerata la qualità esistenziale del quotidiano, che possiede una forza dirompente, che permea di sé la coscienza individuale e collettiva⁹. Iosif Brodskij ha scritto:

Se facevamo scelte etiche, queste erano dettate non tanto dalla realtà immediata quanto da criteri morali desunti dalla letteratura. Era-

vamo lettori insaziabili, e ciò che leggevamo creava in noi uno stato di assuefazione, di dipendenza. I libri ci tenevano in loro potere, ed era un potere assoluto, forse per quel tanto di formalmente definitivo che vi è in un libro. Dickens era più reale di Stalin e di Berija. Più di qualsiasi altra cosa erano i romanzi a influire sul nostro comportamento e sulle nostre conversazioni, e il 90 per cento delle conversazioni riguardava i romanzi. Tendeva a diventare un circolo vizioso, ma noi non avevamo nessuna voglia di spezzarlo¹⁰.

A Leningrado il fenomeno è complicato da quello che si può definire *peterburgskoe vejanie* (afflato pietroburghese), dallo specifico del 'testo pietroburghese'. Lo squisitamente umano si incontra con il non umano, il concreto con l'astratto, la storia con il mito, il reale con il favoloso; ogni categoria diviene anche il suo esatto contrario, in una perenne e complicata situazione dialogico-oppositiva. Secondo i versi di Anna Achmatova del 1921: «Ed a sudice cose in rovina / si avvicina talmente il prodigio...»¹¹; con altre parole, si tratta dell'irrisolto e dell'irrisolvibile che si cela nel più profondo della cultura pietroburghese¹².

Le discussioni più accese sono sulla letteratura; la gerarchia principale è quella letteraria; la vita di chi ignora i criteri proposti dalla letteratura è una vita inferiore; gli scrupoli vengono più da quanto letto che dalle norme giuridiche. I giovani *šestidesjatniki* (quelli degli anni Sessanta) conoscono letteratura e storia, la loro lingua russa è ottima, il loro disprezzo per la contemporaneità è grande, il loro concetto di civiltà non è materialistico:

La loro non era, come potrebbe sembrare, un'altra generazione perduta. Era l'unica generazione di russi che avesse trovato se stessa, l'unica per la quale Giotto e Mandel'stam fossero più essenziali del destino privato di ciascuno. [...] conservavano ancora il loro amore per quella cosa inesistente, o esistente soltanto nelle loro teste spalacchiate, che è chiamata «civiltà». *Liberté, Égalité, Fraternité* ... Perché nessuno aggiunge Cultura?¹³

Una generazione colta, a tratti ingenua, che definisce l'essenziale secondo il metro estetico: l'arte, il bello quali genesi di ciò che è giusto, dei più alti e utopistici principi di ogni democrazia. Con queste premesse, ogni giovane dei Sessanta cerca e trova il 'proprio' scrittore, il 'proprio' regista, il 'proprio' bardo; l'arte è vicina e ad essa il giovane si rivolge con curiosità, rispetto, ma anche familiarità. Questo pregio diviene al contempo grande difetto perché i giovani *šestidesjatniki* non sanno e non vogliono diventare da fenomeno movimento, né vogliono né sanno farlo; ma, se e quando i loro scrittori favoriti, i loro punti di riferimento cessano gioco-forza di essere tali, la generazione dei Sessanta finisce per rimanere ferita, stupita, incerta sulle strade da prendere, anche impossibilitata a percorrere nuove strade; è appunto questa ultima fase, questa sensazione che,

ciascuno in modo del tutto autonomo e originale, il poema *Gorbunov i Gorčakov* e la poesia *Konec prekrasnoj èpochi* (La fine della Belle Époque) di Iosif Brodskij restituiscono ai loro lettori. Ambedue questi testi, pur nel rispetto delle fondamentali differenze che tra di loro esistono, definiscono la fine di un'epoca, la sensazione precisa che qualcosa è terminato: gli anni Sessanta con le speranze e le passioni della gioventù, la gioventù stessa, il che obbliga ad iniziare un periodo più riflessivo e disincantato dell'esistenza. Tutto ciò viene regalato al lettore principalmente sulla base di un *èstetičeskoe pereživanie* (emozione estetica), prima ancora che sulla resa di esperienze di esistenza concreta.

La mitologia culturale e letteraria del periodo va definita, guardando non solo le singole figure, bensì anche lo sfondo comune in cui esse risaltano, con tutte le componenti di questo sfondo stesso. In base ad una sorta di 'identificazione dei miti', si possono determinare le rappresentazioni culturali, in base alle quali si sono creati i gruppi ufficiali e non ufficiali, sul crinale tra ufficialità e non ufficialità, che hanno dominato la sfera *underground* e non *underground*¹⁴. La letteratura non ufficiale del periodo è ambiente spazio-temporale molto chiuso, criptico, ermetico, quasi da iniziati. Non si può così agevolmente trascorrere da un ambiente all'altro. Bisogna essere accettati e accettarne le caratteristiche linguistiche, estetiche, comportamentali caratterizzanti. Ogni gruppo culturale si caratterizza a modo proprio, non è sovrapponibile agli altri, non ammette l'appiattimento di queste differenze e caratterizzazioni. In campo letterario, gli autori non-ufficiali o semi-ufficiali utilizzano il non-detto o il semi-detto non potendo dire fino in fondo. L'oscurità, l'ambivalenza, incidono sulle scelte espressive di questi autori in modo pesantissimo. Un tratto, però, li accomuna sul declinare degli anni Sessanta: il senso della fine di una esperienza artistica e biografica. A questo punto, è possibile coniare per loro, come anche per i personaggi cui danno vita, la definizione *idealisty bez illjuzij* (idealisti senza illusioni)¹⁵. Idealismo è ritenere che non ci sarà la vera società libera, sino a che in questa società non ci sarà posto per lo scrittore libero. Quello che Iosif Brodskij scriverà nel 1990 di Sergej Dovatov, per onorarne la memoria subito dopo la morte, può essere esteso all'intera generazione:

Il fatto è che Serëža è appartenuto ad una generazione che ha fatto propri l'idea di individualismo e il principio dell'autonomia dell'esistenza umana più seriamente, di quanto abbia fatto chiunque altro in qualunque altro luogo. Lo dico con cognizione di causa, poiché ho l'onore, il grande e triste onore, di far parte di questa generazione. [...] L'idea di individualismo, dell'uomo in quanto tale, ci apparteneva quale singola e astratta idea. La possibilità della sua concretizzazione era infinitesimale, se non del tutto inesistente. [...] All'epoca, l'idea di individualismo era effettivamente diventata per noi un'idea astratta, metafisica, se volete, una categoria. In tal senso, abbiamo raggiunto nella coscienza e sulla carta un'autonomia ben più grande, di quanto sia mai possibile in concreto¹⁶.

1.3 *Gli šestidesjatniki*

Chi sono gli *šestidesjatniki*, cosa si intende con una definizione così densa di echi ottocenteschi? Le espressioni *šestidesjatye gody* (anni Sessanta), *šestidesjatnik* (individuo degli anni Sessanta), *šestidesjatničestvo* (il fenomeno degli anni Sessanta) compaiono in realtà nella seconda metà degli anni Ottanta, dopo la *perestrojka*; quando gli eredi di quella generazione si pongono l'obiettivo di trovare la propria identificazione spirituale.

Non tutti coloro che sono vissuti in quegli anni, non tutti coloro che in quegli anni sono stati giovani, sono “quelli degli anni Sessanta”. “Quelli degli anni Sessanta” sono coloro che hanno recepito come fatto personale la situazione, creatasi dopo la morte di Stalin; che non hanno voluto la ripetizione del passato; che si sono sforzati, chi più chi meno, di contrastare moralmente e ideologicamente il ritorno dello stalinismo; che hanno sostenuto l'apparire dei cambiamenti liberali¹⁷.

I confini della denominazione sono quindi netti: impegno personale, rifiuto di ogni restaurazione del passato, azioni concrete perché ciò non accada. In letteratura questo significa la ricostruzione dell'immagine dell'uomo e del suo mondo, in aperto contrasto con gli stereotipi del realismo socialista. L'uomo del sentire prende il posto dell'uomo dell'agire politico. I giovani scrittori, i giovani poeti recuperano l'uomo che sente e pensa, il privato del personaggio con le sue devianze e contraddizioni, l'ironia, i legami tra privato e pubblico, l'assenza ideologica in favore della gravidanza dell'idea, la lotta per i diritti dell'uomo, il diritto alla non omologazione¹⁸.

La speranza di realizzare un utopico paradiso privato si coniuga con l'analoga e inscindibile speranza di realizzare un paradiso pubblico, questi sono i due poli entro i quali si muove la giovane *intelligencija* leningradese.

1.4 *I periodici*

Un cenno particolare merita il ruolo svolto dai periodici in questa azione di recupero e conferma, azione che ha in realtà il suo inizio subito dopo la morte di Stalin : giornali, riviste, giornali murali, godono di un periodo di particolare fioritura, perché grande è l'importanza che essi hanno. Soprattutto i giovani danno vita a questo genere di pubblicazioni e soprattutto i giovani autori trovano in esse lo spazio per i loro versi, la loro prosa. Inoltre, le facoltà universitarie, gli istituti di istruzione superiore, persino i *doma kul'tury* (case della cultura) per i giornali murali, diventano i luoghi privilegiati per la pubblicazione dei periodici e per le serate letterarie. I periodici e gli spazi dove essi si realizzano si presentano quale binomio indissolubile; gli uni gettano luce sugli altri, gli uni determinano lo specifico culturale degli altri; si disegna in tal modo una sorta di *ideal'nyj putevoditel'* (guida ideale).

La prima rivista, «Goluboj buton» (Bocciolo azzurro) è pubblicata da quattro studenti: P. Afanas'ev, A. Bogdanov, V. Papisov e A. Fabričnyj,

della Facoltà di Filologia dell'Università statale di Leningrado nel novembre 1955, ma ne esce solo un numero. Un anno dopo esce «Svežie golosa» (Voci fresche), rivista edita dagli studenti del secondo corso dell'Istituto di ingegneria ferroviaria, i cui autori vengono programmaticamente definiti *neosvežisty* (quelli con la voce fresca); anche di questa rivista esce un solo numero e la gran parte di coloro che vi hanno preso parte vengono espulsi dall'Istituto. È del 1956 anche «Eres'» (Eresia), una rivista di cui sono pubblicati due numeri dagli studenti dell'istituto di biblioteconomia, i quali fanno tutti anche parte del LITO dell'Istituto stesso, diretto da V. A. Manujlov. A proposito di questa rivista, l'autore del violento attacco contro «Eres'» sul quotidiano «Večernij Leningrad» (Leningrado sera) è M. Medvedev che, alcuni anni dopo, sarà anche coautore del violento attacco contro Iosif Brodskij sul medesimo quotidiano.

Tra le *stengazety* (giornali murali), un fenomeno tipicamente circoscritto al mondo universitario, ricordiamo il «Litfront litfaka» (Fronte letterario della Facoltà di Letteratura) della Facoltà di Lingua e Letteratura russa dell'Istituto di Pedagogia. Questo giornale murale ha anche un'inclinazione politica e nel novembre del 1956, dopo i fatti di Ungheria, pubblica il secondo numero listato a lutto con il sottotitolo *Pochorony socrealizma* (I funerali del realismo socialista) e, quindi, viene immediatamente vietato. Di particolare interesse è il giornale murale «Kul'tura» (Cultura), l'unico numero dell'ottobre-novembre 1956 è pubblicato dagli studenti del Politecnico di Leningrado. L'interesse è nei nomi di questi studenti: Dmitrij Bobyšev per la sezione di letteratura, Anatolij Najman per quella di cinema e Evgenij Rejn per quella di pittura. L'esistenza di tutti e tre si intreccia a quella di Iosif Brodskij, assieme al quale costituiranno di lì a poco quello che Anna Achmatova definisce 'coro magico': il 'coro magico' dei quattro giovani poeti che sostituisce quello, a suo tempo, formato dalla stessa Achmatova, assieme a Marina Cvetaeva, Osip Mandel'stam e Boris Pasternak. È un intrecciarsi di esistenze e tradizioni poetiche, «oasi letterarie»¹⁹ che segnano i confini dei dialoghi tra i veri poeti. «Kul'tura» è attaccato con violenza da altri studenti dello stesso Politecnico; l'articolo più deciso lo firma Jakov Lerner, lo stesso Lerner che in seguito scriverà l'articolo violento contro Iosif Brodskij²⁰ assieme a Medvedev. Nel caso di «Kul'tura» si verifica un fatto non del tutto abituale, la saldatura tra due generazioni: alcuni professori difendono l'operato degli studenti. Quale conseguenza di questa difesa, non tutti gli studenti vengono obbligati a lasciare l'Istituto, e possono continuare i loro studi. Solo Evgenij Rejn è costretto a lasciare gli studi per avere posto 'domande provocatorie' durante le lezioni di comunismo scientifico, la motivazione è dichiaratamente 'politica' e l'aspetto squisitamente letterario, con molta astuzia diplomatica, non sembra essere messo in discussione né tanto meno censurato. In realtà, dal punto di vista della storia della cultura va sottolineato come tutti questi giornali e queste riviste siano collegati da un filo comune: la dichiarazione programmatica di libertà di pensiero e di libertà dell'autore da qualunque diktat ideologico.

Il potenziale pericolo di queste iniziative giovanili è dimostrato sia dalla violenza delle azioni repressive, sia dai tentativi di intervenire in modo più subdolo: come esempio, il poeta Aleksandr Prokof'ev, alla riunione dell'associazione *Sojuz pisatelej* propone di non vietare queste iniziative studentesche, bensì di controllarle inserendosi in esse.

L'attività editoriale continua nel decennio seguente e, ancora una volta, gli studenti danno un contributo sostanziale; Lidija Ginzburg, che di molti di essi era stata maestra, spiega con molta chiarezza e molto acume le ragioni di questa predominanza dei giovani:

La protesta è il prodotto della gioventù e della noia. Tutto ciò era concentrato nell'espressione "essere studenti", che risuonava in modo sia tradizionale che nuovo. Aggiungici che gli porgevano su di un piatto i futuristi, l'OPOJaZ, Chlebnikov ... Quello che noi avevamo e avremmo fatto, a loro non piaceva. La politica, la storia, il sociale, per noi erano cose irrinunciabili, ci erano entrate nel sangue, e col sangue le avevamo messe alla prova. Loro non avrebbero mai creduto a questa verità, perché formule ormai ovvie ne sbarravano l'accesso. Avevano bisogno di qualcosa di diverso. A loro piaceva l'atmosfera di diffidenza e di pathos professionale, di ironia e di scandalo²¹.

Nel decennio successivo, tra il 1960 e il 1962 escono cinque numeri della rivista «Optima» (Ottima), voluta dagli studenti dei corsi serali della Facoltà di Filologia dell'Università Statale di Leningrado. Il titolo viene dalla marca di macchina da scrivere con la quale vengono battuti i testi, anche se i redattori preferiscono interpretarlo come 'i maestri ottimisti'. In qualche modo, la rivista coagula un gruppo autonomo, non ufficiale, alternativo al LITO dell'Università, diretto allora da Evgenij Naumov. «Al'manach» (L'almanacco) ha maggiore fortuna e, negli stessi anni, ne escono ben sette numeri; rispetto al decennio precedente, sembra che le iniziative godano di una durata superiore e che le riviste abbiano una consistenza maggiore, quello che non cambia è il filo conduttore: libertà di pensiero e rifiuto dei diktat ideologici. Gli studenti sembrano quasi non avere piena coscienza della forza eversiva insita in queste autoedizioni, del pericolo che esse rappresentano per il mantenimento dell'ordine costituito e, di conseguenza, per loro stessi. Con «Al'manach» tornano alla ribalta gli studenti della Facoltà di Lingua e Letteratura russa dell'Istituto di Pedagogia; per la rivista scrive il suo famoso articolo *Razmyslenija o satire* (Riflessioni sulla satira) il regista del *Teatr komedii* (Teatro della commedia) Nikolaj Akimov; come allegato alla rivista viene pubblicata la raccolta *Ljubitel' nastojaščej russkoj slovesnosti, ili Starover* (Il seguace della vera letteratura russa, ovvero il Vecchio Credente), dedicata agli autori del XVIII secolo. Gli stessi studenti coinvolti in «Al'manach» pubblicano nel 1966 il giornale murale «Žizn'» (Vita), che vive per due soli giorni; la vicenda di «Žizn'» troverà riflesso nel romanzo di Alen Žmaev *Tuda i obratno* (Andata e ritorno)²². L'almanacco poetico «Prizma» (Prisma) vede l'uscita di due soli numeri, nel 1961

e 1962, con versi, tra gli altri, di Boris Tajgin e Konstantin Kuz'minskij. Sempre Tajgin e Kuz'minskij iniziano alla fine del 1962 una collaborazione con la giovane letteratura libera di Mosca, con Aleksandr Ginzburg e la rivista «Sintaksis» (Sintassi) e danno vita a una delle prime autoedizioni non ufficiali congiunte: *Antologija sovetskoj patologii* (Antologia della patologia sovietica). La raccolta esce nel 1964 e Kuz'minskij spiega il titolo nell'articolo di introduzione: la poesia russa indipendente è una patologia agli occhi degli impiegati della letteratura ma, in effetti, patologica è invece la poesia ufficiale. La raccolta comprende tre sezioni: i poeti adulti, i giovani e un'appendice. Limitandoci ai nomi leningradesi, troviamo: Dmitrij Bobyšev, Iosif Brodskij, Gleb Gorbovskij, Jakov Gordin, Michail Erëmin, Elena Kumpan, Konstantin Kuz'minskij, Anatolij Najman, Evgenij Rejn, Boris Tajgin, Eduard Šnejderman; tra i giovani Viktor Krivulin e Elena Švarc. «Stežja» (Il cammino) esce in un solo numero nel 1965, su iniziativa degli studenti di matematica dell'Università, tra i quali spicca il nome di Aleksandr Nachimovskij. Gli stessi studenti danno quindi vita alla raccolta *Sublimacija titanov* (La sublimazione dei titani) che, purtroppo, risulta essere andata completamente persa. Nel 1965 esce «Fioretti», il titolo italiano presuppone un ovvio rimando a San Francesco d'Assisi. L'almanacco è voluto dai giovani poeti e prosatori che si riuniscono sulla *Malaja Sadovaja*, e il nome della casa editrice è *Narodnoe prosvěšćenie* (Istruzione pubblica); Aleksandr Čurilin è il redattore responsabile, suo è l'articolo di apertura, dove egli sottolinea come la pubblicazione sia una libera iniziativa, che non deve nulla all'editoria ufficiale; al suo articolo segue un'epigrafe dal Sonetto 74 di Shakespeare:

Ma datti pace quando quel crudele arresto
 senza alcuna cauzione mi porterà via;
 la mia vita ha qualche diritto su questa poesia,
 che sempre con te resterà a mia memoria²³.

Nel 1966 gli studenti della Facoltà di Filologia pubblicano «Zven'ja» (Gli anelli), un almanacco di cui esce un solo numero. Tra i promotori si distinguono Vladimir Budaragin, Evgenij Pazuchin, Viktor Krivulin, Sergej Stratanovskij, Viktor Toporov e Bella Ulanovskaja; costoro dichiarano apertamente di prendere a modello editoriale la rivista «Novyj mir» (Il mondo nuovo) di Aleksandr Tvardovskij e diventeranno tra gli esponenti di spicco degli anni Settanta. «Zven'ja» rappresenta un caso particolare, perché l'almanacco viene proposto alla cattedra di letteratura sovietica che, dapprima, lo accetta e addirittura considera la possibilità di una pubblicazione ufficiale. In seguito a questo, i redattori ottengono anche il permesso di organizzare serate di poesia e di musica all'interno della Facoltà stessa. L'almanacco, però, paga l'adesione di alcuni degli iniziatori, come ad esempio Pazuchin, Ulanovskaja e Novoselov, a movimenti religiosi e il coinvolgimento all'inizio del 1967 nel caso del *Vserossijskij social-christianskij sojuz osvoboždenija naroda* (Unione panrussa social-cristiana per

la liberazione del popolo); perso l'appoggio della Facoltà, il secondo numero non vede la luce. Secondo Dolinin, una delle cause della cessazione di riviste ed almanacchi consiste nella ristrettezza della loro diffusione negli anni Sessanta, nella carenza di coazione tra i diversi gruppi che, di fatto, si realizza in una ristrettezza anche di lettori. In altre parole, ogni iniziativa è a se stante e, quindi, maggiormente vulnerabile; i contatti tra i diversi gruppi, la formazione di un unico movimento culturale non conformista si sarebbero sviluppati molto lentamente e realizzati solo con il decennio successivo, sino a permettere di giungere infine alle autodefinizioni di ampio respiro *vtoraja kul'tura* (seconda cultura) e *vtoraja literaturnaja dejstvitel'nost'* (seconda realtà letteraria), che ne sottolineano sì la posizione non conformista²⁴, ma soprattutto il significato collettivo.

1.5 Le organizzazioni letterarie – Padri e Figli

Nonostante l'autonomia inseguita, che contraddistingue da sempre la posizione dei figli rispetto ai padri, il ruolo delle organizzazioni letterarie (LITO) nel processo, spesso repentino, di cambiamento è comunque fondamentale. I LITO sono diretti, quasi sempre, da intellettuali di orientamento liberale, anche se tutti essi appartengono alle generazioni precedenti; basti pensare a Gleb Semënov, Michail Slonimskij, David Dar, Efim Ètkind, Tat'jana Gnedič, lo stesso Evgenij Naumov; i LITO riescono talvolta ad influire sulle scelte della sezione di traduzione della *Literaturnaja Organizacija Sovetskoj Socialističeskoj Partii* (Organizzazione Letteraria del Partito Socialista Sovietico). Nella seconda metà degli anni Cinquanta e nella prima metà dei Sessanta vengono tradotti o ritradotti, tra gli altri, Ernest Hemingway, Eric Maria Remarque, Thomas Mann, Antoine de Saint Exupérie, Gabriel Garcia Marquez, John Updike, Jerome Salinger e William Faulkner; scrittori che diventano modelli di riferimento per i giovani prosatori, che sono letti e amati dai giovani, che costituiscono modelli di esistenza sia come persone sia attraverso i personaggi delle loro opere. I direttori di LITO possiedono un denominatore comune: estrapolano la letteratura da una stretta congiuntura politico-sociale, per restituirla alla sfera della parola e della responsabilità morale. Aiutano i giovani talenti a maturare senza un'eccessiva ingerenza nelle loro scelte e, se possibile, a pubblicare al di fuori dei canali di autoedizione; quasi 'padri' che sentono l'imperativo morale di sostenere i 'figli', si espongono per loro con recensioni favorevoli e pressioni dirette sulle case editrici; a loro si deve riconoscenza per il formarsi della *molodaja literatura* (giovane letteratura). I LITO diventano luoghi di incontro, di scambi di opinioni, di discussioni che rientrano nello spazio sempre crescente della non ufficialità. Perderanno, in gran parte, questa funzione con il processo a Iosif Brodskij nel 1964:

È l'unico caso, nella storia della letteratura della Russia post-staliniana, di un intervento pubblico congiunto "dei padri e dei figli". I "padri" erano rappresentati da Efim Ètkind, Vladimir Admoni, Na-

tal'ja Grudinina, David Dar, Izrail' Metter, Daniil Granin; i "figli" da Jakov Gordin, Vladimir Maramzin, Igor' Efimov, Frida Vigdorova e molti altri²⁵.

La gioventù letteraria lottava per i propri diritti, per non essere incorporata nel sistema, sulla cui evoluzione in senso liberale faceva affidamento. Ma nella seconda metà degli anni Sessanta essa non era già più legata dal sentimento di un comune destino. [...] da questo momento per loro "gli anni Sessanta" erano virtualmente finiti²⁶.

Il processo a Brodskij per *tunejadstvo* (parassitismo)²⁷ rappresenta il punto culminante della coazione di «padri e figli» per la creazione di una reale nuova letteratura russa, che vede intervenire assieme «padri e figli» in modo ufficiale proprio perché il processo finisce per assumere un significato molto più vasto: considerare un 'parassita' un giovane poeta non allineato significa togliere qualunque valore e concretezza al 'mestiere' stesso di poeta, per ricondurlo nell'alveo di un riconoscimento sanzionato solo dal crisma dell'ufficialità; in altre parole, significa chiamare 'poeta' solo colui che viene definito tale in base all'appartenenza al *Sojuz pisatelej*, e non colui che è 'poeta' perché, come risponde Brodskij alla domanda della pubblica accusa che gli chiede chi gli avesse detto di essere un poeta: «Nessuno. E chi ha detto che appartengo alla razza umana?»²⁸. Il 'caso Brodskij' a Leningrado:

In sostanza, è stato un potente scoppio di invidia verso un modo di interpretare la vita libero e, quindi, tragico, da parte di individui non soltanto ignoranti e conservatori, ma anche moralmente sordi e codardi, nonché spiritualmente deboli. "Flaccido dispotismo", così Puškin ha definito il regime di Nicola I. La flaccidezza spirituale è compagna inseparabile del dispotismo. La paura di guardare in faccia la vita genera una cultura di facciata²⁹.

Al termine del processo, alla condanna di Brodskij, i *molodye literary Leningrada* (giovani letterati di Leningrado) inviano una lettera ufficiale alla *Komissija po rabote s molodymi avtorami pri Leningradskom otdelenii Sojuza Sovetskich pisatelej* (Commissione della Sezione di Leningrado dell'Unione degli scrittori Sovietici per il lavoro con i giovani autori), diretta dallo scrittore E. V. Voevodin. In essa, si lamentano della testimonianza di accusa dello stesso Voevodin, che viene da questi giovani integralmente confutata; lo definiscono «persona del tutto estranea ai loro tentativi, che non desidera comprendere e sostenere ciò che di buono essi si sforzano di apportare alla letteratura»³⁰. Il tratto più importante e significativo della lettera sono proprio le firme, numerose e di giovani molto diversi tra loro per provenienza, studi e attività; con questa lettera inizia concretamente a Leningrado il movimento dei *podpisanty* (firmatari): persone che firmano petizioni collettive in difesa delle vittime di

processi assolutamente fuori di ogni legalità. La petizione al termine del processo a Brodskij è una manovra, un mezzo; ai giovani non interessa la Commissione in quanto tale, a loro interessa dimostrare pubblicamente la posizione dei giovani letterati nei confronti di Brodskij e Voevodin, dimostrare a chi vanno le loro simpatie. La fine degli anni Sessanta vedrà anche la fine del movimento dei *podpisanty*, che assume in tal senso la funzione di *znak vremeni* (segno del tempo). Altro *znak vremeni* sono le formule-slogan ufficiali del potere: *Najti vinovnych!* (Bisogna trovare i colpevoli) e quella, solo apparentemente opposta: *Vinovnych iskat' ne budem!* (Non cercheremo i colpevoli). La 'colpa' esiste e viene trovata oppure non trovata a seconda della volontà di chi detiene il potere, e non a seconda della sua effettiva esistenza. Pur consapevoli di questo, i *podpisanty* ritengono la possibilità di essere a loro volta perseguiti meno tragicamente dannosa della sottomissione all'ideologia.

Il processo sarà di lì a poco seguito da un altro avvenimento di particolare importanza per quegli anni: la risoluzione del 14 ottobre 1964 del Plenum del Comitato Centrale del Partito Comunista delle Repubbliche Sovietiche rimuove Nikita Chruščëv dall'incarico di Segretario Generale, che viene assunto da Leonid Brežnev.

Gli 'anni Sessanta' del XX secolo si potranno considerare conclusi allorché diversi giovani scrittori si iscrivono al partito per poter pubblicare; alcuni lasciano il paese, talvolta costretti a farlo; altri, pur restando a Leningrado, debbono ammettere, con se stessi prima di tutto, il loro effettivo status di autori non pubblicati e non pubblicabili. La perdita di un destino comune e di azioni rivolte al raggiungimento di questo destino comune: la liberalizzazione della letteratura ufficiale e l'ottenimento dello status di scrittore anche per i non allineati, è il contrassegno della 'fine della Belle Époque', della fine di quegli anni³¹:

La perspicacia della nostra età si lega
nelle radici ai tempi ciechi che non sanno
distinguere fra culla caduta e caduto
dalla culla. Non vogliono guardare
oltre la morte gli occhi bianchi finnici.
Se il tavolino è pronto, non c'è chi
può formare nel buio la catena,
per evocarti, Rjurik³².

Secondo Gordin, l'incapacità dell'*intelligencija* leningradese di sostenere Brodskij, quale leader spirituale, è stata all'epoca un segno palese di debolezza; egli prosegue ammettendo che, forse, questa debolezza a Mosca non ci sarebbe stata: «A Leningrado, il dramma del 1964 era stato deciso a priori. E quando un gruppo sociale non è in grado di difendere il suo poeta, inteso quale leader spirituale, ciò comporta la minaccia di essere escluso dalla storia, la morte sociale. "In questa tragedia non muore l'eroe, muore il coro". Questo è quello che è successo»³³.

Il processo a Brodskij è, a Leningrado, il punto di arrivo dopo il ‘caso Živago’ del 1957-58 e la morte di Pasternak nel 1960; dopo gli incontri di Chruščëv con gli intellettuali nel 1963. Il processo a Brodskij è, al contempo, il punto di partenza a Leningrado del processo di eliminazione delle personalità libere. La poesia è chiaramente un caso politico, prima e oltre che artistico, il che fornisce un’ulteriore motivazione al ‘letteraturacentrismo’ della giovane generazione. Nel 1962 Brodskij scrive una poesia, che dedica a Gleb Gorbovskij, la cui seconda strofe recita:

Sono tempi difficili. Dobbiamo vivere, superare questi anni,
ad ogni nuovo dolore, dimenticare le passate disgrazie,
incontrare ferite e dolori minuto per minuto, quali novità,
addestrarci inquieti nel nuovo mattino nebbioso³⁴.

Il processo a Brodskij è il *porog* (soglia) che, a Leningrado, segna la fine dell’*ottepel’* e l’inizio di una nuova era di ‘glaciazione’; Gordin scrive:

Noi non avevamo ancora capito che una nuova tappa era iniziata, quelli come Lerner, invece, questo lo avevano fiutato. [...] Lidija Jakovlevna Ginzburg racconta che, all’epoca, il leader dei formalisti Šklovskij, durante una delle dispute con i critici ortodossi, aveva detto: «Voi avete dalla vostra parte l’esercito e la marina, noi solo quattro persone; di cosa avete tanta paura?» Quelli come Lerner avevano dalla loro parte l’esercito e la marina ma, nonostante tutto, avevano paura di Iosif e non avevano nessuna intenzione di giocare con lui a vinciperdi sul piano intellettuale. Iosif sbagliava tattica, ma la sua strategia era quella giusta. Era un’ennesima lotta tra cultura e anticultura³⁵.

In questa «ennesima lotta tra cultura e anticultura» consiste il tratto fondamentale che porta alla «fine della Belle Époque»; dove alla parola «anticultura» è possibile sostituire ‘barbarie’ e alla parola «cultura» la parola ‘civiltà’. Si tratta di un’ennesima lotta della civiltà contro la barbarie, dell’arte contro l’appiattimento, della democrazia contro i poteri forti; per l’ennesima volta, nella storia della Russia, questa lotta viene condotta dal poeta e contro il poeta. Izrail’ Metter ricorda come, al termine del primo processo della metà di febbraio 1964, uscendo dall’aula dove ha appena chiesto per Brodskij una perizia psichiatrica atta a determinare se l’imputato sia o meno in grado di essere sottoposto a giudizio, il giudice Savel’eva si meraviglia dell’enorme folla, soprattutto di giovani, che occupa i corridoi e le scale del tribunale sulla *ulica Vosstaniija* (via della Insurrezione), dove si sta svolgendo il processo. Metter scrive di essersi, casualmente, trovato accanto al giudice e di averle dato questa risposta: «Non capita tutti i giorni che venga processato un poeta»³⁶. La giornalista Frida Vigdorova, che nonostante i continui richiami della Savel’eva ha tenuto il resoconto stenografico del processo, alla conclusione scrive una lettera ufficiale al direttore della «Literaturnaja gazeta» (Giornale letterario) di Mosca, per la quale lavora da molti anni:

Come può capire, non si tratta solo di Brodskij, bensì della profonda mancanza di rispetto nei confronti dell'intelligencija e del lavoro letterario, che processi di questo genere possono provocare nelle persone. Si tratta della mostruosa assenza di legalità, che ho potuto notare. È suo diritto intervenire o meno a questo proposito; ma, a parer mio, è suo dovere sapere quello che è successo³⁷.

Niente condensa il senso della 'soglia' oltrepassata, del *limen* ormai raggiunto, meglio delle parole che Anna Achmatova scrive a Iosif Brodskij, nella lettera che il 20 ottobre 1964 gli invia a Norenskaja, il villaggio dove è confinato e sconta la condanna a cinque anni di lavoro coatto; sono parole da poeta a poeta:

Iosif,
 lei senz'altro sa di tutto quanto è e non è successo attraverso le
 interminabili conversazioni, che io ho con lei giorno e notte.
 Questo è ciò che è successo:
 Ed ecco già la soglia
 impervia della gloria,
 ma mi metteva in guardia
 una voce malevola
 Questo è ciò che non è successo:
 È l'alba, è il Giudizio Universale
 [...]³⁸.

Le «interminabili conversazioni» esplicitano la sostanza di quel dialogo che i veri poeti intrattengono tra di loro, in presenza e in assenza, quando ambedue sono vivi e quando uno è morto, se contemporanei e se di epoche diverse. I 'dialoghi tra poeti' sono un fenomeno unico, tra iniziati, che regala ai semplici ascoltatori una molteplicità di allusioni e esplicazioni, sempre dense di significato, perché solo il poeta è in grado di sentire le parole di un altro poeta e, soprattutto, di trovare la risposta ad esse. Achmatova 'dialoga' con Brodskij nonostante la distanza che li separa, superata da tre sole lettere: una del 20 ottobre 1964 e una seconda del 15 febbraio 1965, portate a Norenskaja da Anatolij Najman; la terza, databile 10 luglio 1965, spedita da Achmatova stessa dopo il suo ritorno dall'estero. Nella prima, Achmatova scrive a Brodskij di una «soglia» e di un «Giudizio Universale» e cita i propri versi da *Putëm vseja zemli* (Lungo tutta la terra). Il titolo dei versi di Achmatova, *Putëm vseja zemli*, a sua volta, cita il *Poučenie Vladimira Monomacha detjam* (Insegnamento di Vladimir Monomach ai figli) e, al contempo, anche il *Libro dei Re*³⁹; siamo di fronte ad una duplice citazione, dove è difficile, se non impossibile, stabilire quale si debba considerare il primo livello di citazione, quello più manifesto, e quale il secondo e più nascosto livello. *Putëm vseja zemli* ha il senso di cammino mortale, di cammino che inevitabilmente va verso la morte; non a caso, Achmatova spiega questi versi come «solenne cerimo-

nia funebre per me stessa»⁴⁰. Nella lettera, l'appello affinché venga seguito l'insegnamento, affinché l'esortazione non cada nel vuoto è senza dubbio metaforicamente collocato dalla poetessa nella metà degli anni Sessanta a Leningrado. Il titolo iniziale di questi versi, che Achmatova stessa definisce «piccolo poema», è *Kitežanka* (L'abitante di Kitež). L'osservazione apre una particolare prospettiva di interpretazione: Achmatova-poeta è l'abitante di Kitež, la leggendaria città che si salvò dai tatarsi, scomparendo sott'acqua, sul fondo di un lago; da questo fondo giunge alla superficie solo un suono di campana. Kitež è quindi il simbolo del Paradiso Perduto, ormai irraggiungibile, del segreto della libertà; immagine importante per la poesia degli inizi del XX secolo, che la recupera anche attraverso la partitura di Rimskij-Korsakov *Skazanie o nevidimom grade Kiteže i deve Fevronii* (Leggenda della città invisibile di Kitež e della fanciulla Fevronija). Nella tradizione della poesia del Secolo d'argento, l'immagine di Kitež è legata a quella di Pietroburgo. Pietroburgo è Kitež, perché anch'essa assieme alla propria cultura sa scomparire sott'acqua, concretamente e metaforicamente, per rinascere incessantemente. Achmatova, ancora una volta nella storia della cultura russa, avoca a sé, poeta, il ruolo del testimone. Negli anni Sessanta, Pietroburgo è Kitež, dimenticata e messa da parte, è riuscita in tal modo a salvare e se stessa e la propria cultura dalla distruzione dei 'barbari', che l'hanno rinominata 'Leningrado', credendo con ciò di averla assoggettata e di averne cancellato il passato⁴¹. Gli *šestidesjatniki*, invece, portano allo scoperto questa cultura, intatta e progredita e, di conseguenza, molto pericolosa. Si può anche osservare che, poco dopo aver scritto questa lettera, Anna Achmatova si reca in Italia e in Inghilterra per ricevere i premi letterari internazionali che le sono stati conferiti, e Brodskij ha già raggiunto una certa notorietà come poeta anche in Occidente, deflagrata con le notizie sul processo. Il fatto che Achmatova e Brodskij abbiano raggiunto «la soglia impervia della gloria» è «già accaduto» e le conseguenze non tardano a farsi sentire sullo sviluppo ulteriore delle aspettative della *molodaja literatura* (giovane letteratura) a Leningrado. Achmatova-Kitežanka avverte il giovane poeta che non è possibile vivere nel passato, ma neppure in un presente che questo passato vuole annientare; bisogna prendere coscienza che il passato non ritorna, resta solo il ricordo del passato, privato di ogni elemento di illusione e sentimentalismo. A questo ricordo del passato si può legare solo il coraggio di vivere in un mondo estraneo. Non il solo 'caso Brodskij' segna una tappa precisa nella cultura russa del periodo, ma anche il 'caso Achmatova'. Il verso che parla del «Giudizio Universale», scritto nel 1964, è un evidente commento della poetessa alla realtà che la circonda.

1.6 Dai Sessanta ai Settanta

Il poema di Brodskij *Gorbunov i Gorčakov* (Gorbunov e Gorčakov) e la poesia *Konec prekrasnoj èpochi* (Fine della Belle Époque) sono, in un'ottica molto più ristretta e settoriale, anche testimonianze artistiche del passaggio dagli anni Sessanta agli anni Settanta, dai 'figli maggiori' ai 'figli minori';

i 'figli cadetti', la successiva generazione di giovani, stanno per raccogliere il testimone per proseguire nella maratona verso la libertà e dell'arte e dell'essere un artista, seppure con caratteristiche molto diverse. I caffè, le panchine dei giardini pubblici, le sale da fumo delle biblioteche, gli appartamenti privati sostituiscono in modo deciso i LITO, le Università, gli Istituti⁴²; la dislocazione sul territorio della città dei luoghi di riunione permette di definire il succedersi di due generazioni. Alla prevalenza di giovani impegnati nella letteratura, si sostituisce alla fine degli anni Sessanta una varietà di interessi più evidente: pittori, fotografi, musicisti, uomini di cinema. Le raccolte autoedite di autori diversi superano di numero le monografie; si attesta il fenomeno del *tamizdat* (edizione al di fuori dei confini), delle pubblicazioni all'estero; aiutato dalla terza ondata migratoria, cresce il numero delle riviste pubblicate all'estero in lingua russa; non sono *tunejadcy* (parassiti), ma sono consapevoli di non poter aspirare allo status ufficiale di scrittore, lavorano come portieri, addetti all'ascensore, fuochisti; a questo proposito, è ironicamente illuminante una considerazione di Boris Ivanov: «Il KGB veniva privato di un metodo consolidato di oppressione: obbligare le persone ad un comportamento consona con la minaccia di abbassare la loro condizione sociale. Mettere ancora più in basso i rappresentanti della non ufficialità era impossibile»⁴³. La fine degli anni Sessanta vede nelle opere una forte attenuazione dello psicologismo nei confronti e del personaggio e dell'ambiente che lo circonda, in favore di una accentuata linea di ricerca di una verità superiore, spesso contigua alla ricerca della fede che, non casualmente, sfocerà nel 1974 nell'inizio del *religiozno-filosofskij seminar* (seminario religioso-filosofico) e nella pubblicazione della rivista autoedita «37». Questo seminario funzionerà sino al 1980, quando la sua animatrice, Tat'jana Goričeva, verrà obbligata ad emigrare a Parigi, e in questo lasso di tempo sarà uno dei centri ideali della seconda generazione di giovane letteratura leningradese⁴⁴. Oltre che la religione, lo studio della cultura diviene uno dei campi che maggiormente attraggono la giovane *intelligencija*, sono gli anni del grande interesse per gli studi di Sergej Averincev e di tutta la scuola di semiotica di Tartu, della riedizione delle opere di Pavel Florenskij. Le traduzioni, non ufficiali, sono dirette più alla filosofia e alla critica, che non alla letteratura: Roland Barthes, Jorge Luis Borges, Martin Buber, Edmund Husserl, Albert Camus, Jacques Maritain, Jean Paul Sartre, Eric Fromm, Martin Heidegger, per non citarne che alcuni. Le riviste, i giornali murali autoediti cedono il campo agli almanacchi, quali: «Časy» (L'orologio), «Obvodnyj kanal» (Il canale Obvodnyj); alle raccolte di poesie, quali *Lepta* (L'obolo). L'aspetto più importante e curioso, però, è il sostanziale modificarsi dei rapporti tra 'padri' e 'figli': il legame strettissimo tra i maestri, i direttori dei LITO, i poeti e i prosatori già adulti e la giovane letteratura dei Sessanta, la benevolenza dei primi verso i secondi, cambiano radicalmente. I giovani artisti degli anni Settanta rifiutano i consigli degli adulti i quali, a loro volta, hanno spesso un atteggiamento ostile e denigratorio nei loro confronti; al contempo, anche i rapporti con i giovani rappresentanti

degli anni Sessanta sono talvolta difficili. Un'epoca è decisamente finita. E quella iniziata presenta differenze sostanziali, che non permettono di vederla come il logico e normale sviluppo; una volta di più, la storia della cultura russa si denota per il verificarsi di *lomki* (fratture), ovvero *vzryvy* (esplosioni).

1.7 I 'maestri'

Vale la pena di soffermarsi su questi 'maestri' degli *šestidesjatniki*, perché il distacco da loro, dalla loro influenza di cultura e di comportamento, è uno dei segni non indifferenti del senso della fine di un'epoca. Elena Kumpan, nelle memorie, scrive che loro, i giovani, negli anni Sessanta li chiamano «con dolcezza, quasi con affetto» *naši stariki* (i nostri vecchi)⁴⁵; questi *stariki* hanno cinquanta – sessanta anni, quando i giovani ne hanno una ventina, quando Gleb Semënov assume quasi il ruolo di intermediario quarantenne. Tra 'padri' e 'figli' non ci sono allora né antagonismo né concorrenza, ma una sorta di scambio reciproco, di aiuto tra coloro che hanno da poco terminato gli studi superiori e coloro che sono da poco tornati dalla prigione e dal confino. Gli uni desiderano poter ancora trasmettere una educazione e una sensibilità indipendenti, gli altri desiderano ricevere questa educazione e questa sensibilità. I 'figli' vivono, grazie a questi 'padri', una rara atmosfera di intensa vita intellettuale, in un regime sovietico sia pur solo leggermente allentato, in un periodo che gli stessi intellettuali definiscono *vegetarianskoe vremja* (tempo vegetariano). È soprattutto grazie ai loro *stariki*, che gli *šestidesjatniki* recuperano il legame con il *Serebrjanyj vek* (Secolo d'argento) e con la successiva avanguardia degli anni Venti:

Ci eravamo già allora felicemente abituati a superare di corsa, senza difficoltà, con il loro aiuto, il ponte, che ci veniva offerto, tra un'epoca e l'altra; ad essere vicini alla cultura dell'inizio secolo e degli anni Venti; a pensare ad essa, ad apprezzarla senza trattenere il respiro per l'entusiasmo, quasi fossimo degli schiavi, senza superficialità e senza sentirla estranea, bensì dal nostro intimo, in modo libero e profondo⁴⁶.

Anche se va ricordato che il recupero del legame con la letteratura del Secolo d'argento passa, preventivamente, attraverso l'ironico rifiuto del simbolismo e l'opposto entusiasmo da un lato per il futurismo russo: Majakovskij e Chlebnikov sopra tutti⁴⁷, nonché per gli artisti stranieri: Ernest Hemingway, Jack London, Erich Maria Remarque, Emily Dickinson e Franz Kafka, tra gli altri. D'altro lato, bisogna anche ricordare che Majakovskij ha rappresentato per i giovani *šestidesjatniki*, sin dagli anni della scuola, l'unico autore d'avanguardia ammesso integralmente, l'unico i cui versi si potessero liberamente leggere e fossero largamente conosciuti.

Già da alcuni anni, Dmitrij Evgen'evič Maksimov organizza presso il *Filologičeskij fakul'tet* (Facoltà di Filologia) dell'Università un seminario, che in seguito diviene il famoso *Blokovskij seminar* (seminario Blok), il centro

in quegli anni per lo studio della letteratura degli inizi del '900. Da questo seminario prendono le mosse gli studi di semiotica di Jurij Michajlovič Lotman e di Zara Grigor'evna Minc; non a caso, Zara Minc si definisce allieva di Dmitrij Maksimov; sono gli albori della creazione della scuola di Tartu. Insegnanti e allievi si incontrano, vivono assieme e intensamente in uno spazio-tempo imbevuto solo di cultura e principalmente di letteratura. Nei primi anni Sessanta Blok, i suoi versi, la sua poetica, la sua vita costituiscono uno degli argomenti principe del 'letteraturacentrismo'; un'atmosfera di entusiasmo circonda tutta l'opera del poeta, le raccolte delle sue poesie vengono finalmente prestate nelle biblioteche e vendute nei negozi, anche se non si possono ancora definire veramente accessibili al grande pubblico. Ma non solo Blok è oggetto di lettura e di studio; ancora Maksimov con il suo intervento su Andrej Belyj riporta alla luce la figura e l'opera dell'artista; l'interesse rinnovato culmina con la pubblicazione della raccolta di sue poesie nella serie *Biblioteka poëta* (La biblioteca del poeta) nel 1966, è la famosa redazione di Tamara Jur'evna Chmel'nickaja. È abbastanza diffusa la prosa di Chodasevič, prima i saggi-memorie *Nekropol'* (Necropoli) e quindi persino i *Vospominanija i stat'i* (Ricordi e saggi), benché solo grazie al *tamizdat*.

Gli incontri tra le due generazioni, i lunghi colloqui sulla letteratura, gli scambi vicendevoli allargano anche geograficamente lo spazio culturale della Leningrado di allora: Tartu, come si è osservato, ma anche Komarovo. A Komarovo, nelle dacie, nel *Dom pisatelja* (Casa dello scrittore) si incontrano: Anna Achmatova, Dmitrij Maksimov, Lidija Ginzburg, Naum Berkovskij, Vladimir Admoni, Tamara Sil'man, Gennadij Gor, El'ga Lineckaja, Tamara Chmel'nickaja, Boris Buchštab, David Dar, Viktor Manujlov, Vladislav Glinka; ma anche la generazione di mezzo, non più giovani, ma non vecchi: Efim Ètkind, Eleazar Meletinskij, Gleb Semënov e Boris Kosteljanec. Poi loro, i giovani, nel cui lunghissimo elenco possiamo ricordare: Iosif Brodskij, Dmitrij Bobyšev, Evgenij Rejn, Anatolij Najman, Sergej Dovlatov, Elena Kumpan, Andrej Bitov, Jakov Gordin, Natal'ja Rachmanova, consci di tralasciarne moltissimi, anzi, la maggior parte.

L'attenzione dei 'padri' studiosi, e di conseguenza anche quella dei giovani, non è rivolta solo al Secolo d'argento; sono di esempio significativo gli *Stat'i o literature* (Saggi sulla letteratura) e soprattutto i saggi dedicati a Tjutčev di Naum Berkovskij; è di esempio il risvegliarsi dell'interesse nei confronti degli autori greci e latini.

Il tempo, a cui fanno riferimento i versi di Brodskij, occupa uno spazio cronologico e culturale ben più vasto rispetto all'anno della loro pubblicazione. Essi disegnano e una prospettiva e una retrospettiva; il loro presente regala un'interpretazione del passato e una possibile divinazione del futuro. Questo è ciò che accomuna un poema e una poesia tra loro apparentemente dissimili: il senso della fine, del confine, del cambiamento; nessun'altra messa in parallelo è possibile e tanto meno ammissibile.

I giovani artisti e intellettuali degli anni Sessanta, coloro che non è storicamente esatto definire in modo sbrigativo e semplicistico 'dissidenti', sono giovani che, in un paese antidemocratico dove la libertà è nega-

ta, naturalmente e semplicemente si comportano come uomini liberi; è questo loro comportamento, questo ovvio e giusto atteggiamento che, per contrasto, evidenzia l'irrealità di un sistema che del 'realismo' aveva fatto la propria bandiera. Il mondo appare rovesciato, e in modo paradossale: la realtà è nelle azioni e negli scritti di questi giovani, il fantastico e l'irreale sono nell'apparato statale e nel *byt* quotidiano⁴⁸. Un *byt* non realistico è una definizione quanto di più simile all'ossimoro si possa trovare. Questi giovani sono *intelligenty* nell'esatto significato che la cultura russa attribuisce al termine: colui che possiede conoscenza, coscienza di sé e degli altri; colui che si riconosce come appartenente ad una classe sociale del tutto particolare, definita non in base a parametri esteriori ed economici, bensì in base a parametri squisitamente spirituali e culturali⁴⁹.

Il 19 maggio del 1967, in occasione dell'imminente apertura del IV Congresso dell'Unione degli Scrittori, David Dar scrive una lettera aperta nella quale chiede di «chiamare con il suo vero nome il fenomeno del realismo burocratico, che da noi viene in modo vergognoso ed ipocrita chiamato realismo socialista»⁵⁰. Va ricordato che subito dopo, durante lo svolgimento del IV Congresso dedicato ai 50 anni della rivoluzione di Ottobre e svoltosi a Mosca dal 22 al 27 maggio, Aleksandr Solženicyn a sua volta indirizza una lettera ufficiale ai delegati; in essa Solženicyn propone di discutere del problema del Glavlit⁵¹ come di un organo anticostituzionale di censura politica. Nonostante l'appoggio di alcuni scrittori, tra cui Georgij Vladimov e Veniamin Kaverin, la lettera di Solženicyn non viene letta e tanto meno discussa in modo ufficiale; anzi, a Kaverin viene anche impedito di leggere il proprio intervento a sostegno.

1.8 *Il jazz e i Trofei di guerra*

Nella primavera del 1967, a Leningrado gli organi ufficiali revocano l'autorizzazione perché si tenga il terzo festival di musica jazz. Il primo festival si era tenuto dall'11 al 23 aprile del 1965, al *Dom kul'tury im. Lensoveta* (Casa della cultura del soviet di Leningrado); e il secondo dal 14 al 19 aprile del 1966; ambedue organizzati dal jazz club *Kvadrat* (Il quadrato). Boris Roginskij, che quell'epoca ha vissuto e ne è testimone, definisce il jazz come uno degli elementi che hanno contraddistinto la sua generazione, lo collega allo slang dei giovani di quegli anni che ne ha condizionato lo stile, lo «sfondo musicale»:

Nella vita di ogni generazione c'è un momento in cui, da uno sfondo comune di suono, di vista e di intelletto si distaccano alcuni elementi che risultano essere i preferiti, che per tutta la vita resteranno poi invariati e serviranno a identificare quelli che sono i propri; tutto ciò è tipico soprattutto tra i diciotto e i venti anni. Queste preferenze influiscono sullo stile di comportamento e, com'è ovvio, sul modo di parlare. [...] Questi stereotipi di gusto, di comportamento e di linguaggio si diffondono a centri concentrici e, in misura maggiore o minore, uniscono i nati tra il 1934 e il 1941⁵².

Il jazz lascia la sua impronta su tutta la generazione di coloro che negli anni Sessanta sono i ventenni. Il mondo musicale della loro infanzia e della loro adolescenza è stato oppresso da troppo Čajkovskij e da troppa musica popolare, spesso suonata dalle orchestre dei militari invalidi; il mondo musicale della loro giovinezza si apre al jazz, che nel 1957-58 viene ufficialmente permesso, alle canzoni dei gruppi inglesi⁵³, e alla musica barocca: Bach, Vivaldi, Purcell e Telemann. L'entusiasmo per il jazz è aiutato dall'ascolto della BBC e delle trasmissioni *Voice of America* (Voce dell'America), *Hour for Jazz* (L'ora del jazz) e *Music USA* (Musica degli Stati Uniti); ascoltare alla radio le trasmissioni in inglese, a sua volta, aiuta la giovane generazione nella conoscenza della lingua inglese, nella capacità di padroneggiarla; la voce del presentatore ha, da questo punto di vista, un ruolo analogo a quello delle canzoni. Soprattutto il jazz, come arte anche dell'improvvisazione, diviene sinonimo di libertà creativa, e le voci di Ella Fitzgerald, Louis Armstrong, Charles Parker e John Gillespie preannunciano le voci dei poeti, di William Bryant, Henry Longfellow, Walt Whitman, Vachel Lindsay, Robert Frost, Wallace Stevens, Thomas Eliot, Wystan Auden. Le preferenze musicali diventano inscindibili dalla meta ultima della giovane generazione: la libertà delle scelte artistiche, intellettuali, culturali nel più ampio significato del termine. Assieme alle canzoni dei Beatles, il jazz precede e prepara la conoscenza della grande letteratura inglese e americana.

Iosif Brodskij, nel saggio del 1986 *Spoils of War* (Trofei di guerra)⁵⁴, ricorda l'attenzione dei giovani nei confronti delle parole straniere nell'immediato dopoguerra; i marchi di fabbrica, apposti sul materiale bellico tedesco rimasto sul suolo russo, hanno fatto imparare a quelli che allora erano bambini molte parole tedesche: «Un orecchio infantile è sempre sensibile a un suono strano, anomalo»⁵⁵; i «souvenirs di quella guerra», apparecchi radio a onde corte e grammofoni, hanno costituito il primo passo verso le lingue e la musica straniere.

Quando compii dodici anni, mio padre tirò fuori da un momento all'altro, con mio grande entusiasmo, un apparecchio radio a onde corte: Philips, si chiamava Philips, e poteva captare stazioni di tutto il mondo, da Copenhagen a Surabaya. Questo, almeno, era ciò che promettevano i nomi scritti sul suo quadrante giallo. [...] Aveva, se ricordo bene, soltanto sei valvole, e sessanta centimetri di filo metallico che facevano da antenna. Ma qui stava il guaio. Avere un'antenna che spuntava dalla finestra poteva significare una cosa sola agli occhi della polizia. [...] Il possesso di una radio straniera non era previsto, punto e basta. [...] Non potevo prendere Radio Bratislava o, figuriamoci, Delhi. Ma io, del resto, non conoscevo né il ceco né lo hindi. E quanto alle trasmissioni in lingua russa della BBC, della Voce dell'America o di Radio Europa Libera, le interferenze rovinavano tutto. C'erano però i programmi in inglese, tedesco, polacco, ungherese, francese, svedese. Non conoscevo nessuna di queste lingue, ma la Voce dell'America ir-

radiava «Time for Jazz» con la più fantastica voce di basso baritono del mondo, quella di Willis Conover, il suo disc-jockey! A quella Philips marrone, lustra come una vecchia scarpa, devo i miei primi rudimenti di inglese e la mia ammissione nel pantheon del jazz⁵⁶.

Brodskij anticipa il ruolo delle trasmissioni radiofoniche, sottolineando come, subito dopo la guerra, fossero proibite; la differenza con gli anni Sessanta è in questo piccolissimo ed essenziale dettaglio: le stesse trasmissioni diventano tollerate, se non veramente autorizzate, e questo ne permette una diffusione su più ampia scala. Quando poi, nel 1957-58 il jazz non è più musica proibita, il desiderio di possedere copie personali dei dischi conduce al fenomeno della cosiddetta *kostnaja muzyka* (musica ossea); non potendo acquistare dischi in vinile, gli adolescenti utilizzano lastre per radiografie per riprodurre i brani musicali; i luoghi dove acquistare la *kostnaja muzyka* sono gli stessi dove si possono acquistare le fotografie dei divi di Hollywood: i gabinetti pubblici, i mercatini, i loro *cocktail halls*, dove si sta seduti su di uno sgabello e si sorbisce del frullato, pensando non di imitare l'Occidente, ma di 'essere' in Occidente. E quello 'è' un Occidente più vero di quello abitato dagli occidentali: «perché sulla bilancia della verità la forza dell'immaginazione ha lo stesso peso della realtà e a volte pesa anche di più»⁵⁷. Brodskij fa assumere all'apparecchio radio la funzione di vettore nello spazio: l'oggetto e le lingue diverse che da esso fuoriescono diventano, con una splendida azione metamorfica, la rappresentazione grafica di paesi diversi. Attraverso la radio i giovani leningradesi viaggiano in luoghi a loro proibiti. E il viaggio è sempre e comunque strumento di conoscenza o, forse, sarebbe meglio dire di coscienza, di consapevolezza.

In tal senso, anche la bandiera *Union Jack*, un pacchetto di sigarette *Camel*, una bottiglia di gin *Beefeater* forniscono una carta geografica sulla quale muoversi, in base a una scelta «dettata dal senso della forma, e non dalla sostanza»; i colori, i disegni geometrici, gli animali divengono spazi geografici e culturali: l'idea esiste in quanto esiste la rappresentazione dell'idea⁵⁸. La copertina di una rivista famosa, non russa, diviene il paese stesso, e gli *šestidesjatniki* 'sono' in quel paese, si muovono liberamente sulla traiettoria di un vettore che sempre e comunque conduce alla libertà e al recupero della propria individualità, coscienti del prezzo da pagare per questo loro non conformismo o, forse e più probabilmente, consapevoli di 'non poter fare altrimenti':

E allora. Con gli occhi chiusi, ammettiamolo: nell'Occidente, nella civiltà, noi riconoscevamo qualcosa di nostro; e laggiù, forse, anche più chiaramente di quanto sia possibile qui dove siamo. E poi, quel che più conta, si è visto che eravamo disposti a pagare per quel sentimento, a pagare molto caro – con il resto della nostra vita. Che è un bel prezzo, d'accordo. Ma non c'era scelta, ogni altra strada sarebbe stata pura e semplice prostituzione. Senza dire che in quei giorni il resto della nostra vita era tutto quello che avevamo⁵⁹.

Accanto alla radio, al suono, alle etichette, ai jeans, alle sigarette, gli *šestidesjatniki* hanno il privilegio di un altro importante «trofeo di guerra»; i film, principalmente la produzione hollywoodiana d'anteguerra:

Poiché il nostro governo non era troppo propenso a pagare i diritti, tutte le indicazioni riguardanti la provenienza e la produzione erano omesse, e di regola non venivano dati nemmeno i nomi dei personaggi o degli attori. Lo spettacolo aveva inizio nel modo seguente. Si spegnevano le luci e sullo schermo, in lettere bianche su fondo nero, appariva un messaggio: QUESTO FILM È STATO CATTURATO COME TROFEO MILITARE NEL CORSO DELLA GRANDE GUERRA PATRIOTTICA. Il messaggio restava lì a tremolare per un minuto circa; poi cominciava il film. Sul telone spuntava una mano che reggeva una candela, e la candela illuminava un pezzo di pergamena sul quale, in caratteri cirillici, era scritto *I pirati della regina*, *Capitan Blood* o *Robin Hood*. A volte seguiva una nota esplicativa per annunciare il tempo e il luogo dell'azione: ancora in cirillico, ma spesso in caratteri che tentavano di imitare la scrittura gotica. Era un furto, d'accordo; ma noi, nella sala, ce ne infischiamo. Figuriamoci, eravamo troppo assorti a leggere i sottotitoli e a seguire la vicenda⁶⁰.

I sottotitoli sono un altro importantissimo strumento di conoscenza linguistica: l'inglese attraverso i sottotitoli dei film, l'arte cosiddetta 'minore' che apre e prepara la strada all'arte cosiddetta 'maggiore': dal cinema alla letteratura; detto così suona come un processo inverso all'abituale. Nella prima metà degli anni Cinquanta al cinema, il «trofeo militare» prepara il processo di destalinizzazione, proiettando i giovani anche visivamente oltre i confini del conosciuto. È non importa che la geografia sia immaginaria, addirittura fittiva, le immagini creano una realtà diversa che è possibile vedere, dove i personaggi si muovono, una realtà tridimensionale; la quarta dimensione, il tempo, è appannaggio del singolo. Per oltre un decennio i film sono per questi giovani russi «l'unico modo per vedere l'Occidente»⁶¹; quando, in seguito, molti di loro dovranno in effetti trasferire in Occidente tutto il resto della loro esistenza, l'esperienza cinematografica sarà di aiuto, regalando una sensazione di *déjà vu*.

Altri suoni musicali, altre figure, altre lingue; la categoria del *čužoe* (altrui) cessa di essere tale per diventare quella dello *svoë* (proprio); il processo di affrancamento dagli stereotipi sociali sovietici è irrevocabilmente cominciato. Sembra un paradosso, ma è così: volendosi inopinatamente appropriare di conquiste belliche, perseguendo un fine di autoglorificazione, il potere sovietico ha sottovalutato l'impatto dei film stranieri sul processo di autoacculturazione dei giovani russi e, di fatto, fornito uno strumento per la propria distruzione. I giovani *šestidesjatniki*, che

da adolescenti hanno iniziato a vedere i film hollywoodiani e a sentire la musica *jazz*, camminano a tempo di *swing*, portano i capelli lunghi, sono *chajraty* (capelloni), indossano pantaloni a tubo, comperano i *jeans*, interpretano le avventure sullo schermo non come invenzioni, bensì come «parabole dell'individualismo»⁶². Tutto questo in un momento in cui indossare pantaloni stretti o un giubbotto occidentale può comportare l'espulsione dalla scuola o addirittura l'obbligo di presentarsi al posto di polizia, come si dice: *ne za uzkie brjuki, a za chuliganskije trjuki* (non a causa dei pantaloni stretti, bensì dei trucchi da teppista). Si tratta, in fin dei conti, di ricerca di libertà e di individualità, di una dichiarazione di estraneità alla «sensibilità gregaria, collettivistica della società in cui crescevamo»⁶³; le sale cinematografiche sono un cronotopo fondamentale e non ancora indagato a fondo per la definizione della letteratura, e della cultura in generale, degli anni Sessanta del XX secolo in Russia. Gli adolescenti degli anni Cinquanta si lasciano affascinare dall'esotismo dei film hollywoodiani; da giovani uomini dei primi anni Sessanta interpretano i film stranieri come rappresentazione dello spazio e del luogo in cui gli attori si muovono; nella seconda metà degli anni Sessanta, quegli stessi giovani uomini sentono affievolirsi il loro interesse per il cinema e, viceversa, aumentare il loro interesse per la letteratura: «Ormai eravamo diventati lettori di libri, lettori in piena regola, abbonati al mensile «Letteratura straniera», e andavamo al cinema con sempre minore entusiasmo, avendo capito che è inutile conoscere un luogo in cui non si abiterà mai»⁶⁴.

1.9 Il 1967: il senso della fine

Ancora una volta, le pubblicazioni di opere letterarie aiutano a ricercare l'esistenza di un 'comune sentire'; nel 1967 trasmettono il 'senso della fine di un'epoca', anche se ciò appare paradossale, sullo sfondo del consistente numero delle pubblicazioni stesse.

Versi di Brodskij compaiono nell'almanacco *Den' poëzii* (Il giorno della poesia), assieme a quelli di Dmitrij Bobyšev, Aleksandr Morev, Nonna Slepakova e, per la prima volta dal 1931, di Konstantin Vaginov. L'interesse per l'ultima avanguardia del XX secolo, il gruppo *Oberiu*, è riprovato dalla XXII conferenza di Tartu, dove per la prima volta ci sono interventi dedicati a Daniil Charms, Aleksandr Vvedenskij e, nuovamente, Konstantin Vaginov. Ma Tartu non si limita a questo, perché sul № 198 degli *Učenyje zapiski Tartuskogo universiteta* (Quaderni dell'Università di Tartu) per la prima volta viene pubblicata una scelta degli scritti di Pavel Florenskij.

Il 24 dicembre del 1967 Aleksandr Mironov e Vladimir Èrl' scrivono l'introduzione al primo *Al'manach mogučej kučki* (Almanacco del gruppo possente) e, anche se l'almanacco non viene mai realizzato, l'introduzione rimane quale manifesto del gruppo dei *Chelenukty*. Si può, inoltre, notare che la definizione *mogučaja kučka* rimanda alla musica e, in particolare, al gruppo di compositori della Pietroburgo della metà del XIX

secolo, composto da M. Balakirev, A. Borodin, C. Kjuj, M. Musorgskij e N. Rimskij-Korsakov. Questa denominazione, ideata dal critico V. Stasov, si accompagnava allora a quella di *Balakirevskij kružok* (Circolo di Balakirev). È indubitabile che questi musicisti hanno segnato un'epoca particolare nello sviluppo della cultura musicale sia russa che europea e quindi, se i *Chelenukty* nella Leningrado di un secolo dopo scelgono un'uguale definizione, si deve ritenere che ciò sia per sottolineare un'analogia intenzione di rinnovamento, accompagnata da un'uguale capacità di rinnovamento: la 'possanza', dell'arte letteraria oltre che quella musicale. *Mogučaja kučka*, inoltre, era anche la denominazione con la quale venivano raggruppati i poeti della prima parte del Novecento Aleksandr Blok, Anna Achmatova, Osip Mandel'stam e Marina Cvetaeva. La Leningrado degli anni Sessanta del Novecento si arroga costantemente la prerogativa di ritrovare i predecessori, coloro ai quali si deve fare riferimento, sia pure talvolta per rifiutarli.

Questo per quanto concerne Leningrado; ma Mosca non è da meno perché, 27 anni dopo la morte dello scrittore Michail Bulgakov, la rivista «Moskva» (Mosca) pubblica a puntate il romanzo *Master i Margarita* (Il Maestro e Margherita); la pubblicazione presenta molte e importanti omissioni dovute alla censura, ma le parti censurate circolano ugualmente tramite *samizdat*. Sempre nella capitale, sia pure con una tiratura miserrima, esce il *Razgovor o Dante* (Conversazione su Dante) di Osip Mandel'stam. All'estero, a Francoforte sul Meno, esce in russo il *Krutoj maršrut* (Cammino impervio) di Evgenija Ginzburg e, contemporaneamente, anche a Milano nella traduzione italiana col titolo di *Vertigine*; il libro parla della vita nei lager della regione di Magadan negli anni Trenta e in URSS è diffuso attraverso *samizdat*.

Il 1967 a Leningrado si presenta come un anno denso di avvenimenti e iniziative, fornisce un quadro di estrema vivacità culturale e, quindi, sembrerebbe logico associare questa vivacità culturale ad una diffusa sensazione di attesa: attesa che avrebbe dovuto sfociare in un risultato positivo. In effetti, l'*intelligencija* del paese vive perfettamente inserita nel proprio momento storico; essa agisce in conseguenza ad un'analisi, non sempre e necessariamente equilibrata, del tempo che è il suo e dello spazio in cui essa si muove. L'*intelligencija*, in tal senso, corrisponde perfettamente al ruolo che la storia della cultura del paese le ha assegnato: promuovere e sostenere i cambiamenti sociali in una direzione di miglioramento e di progresso. Tale considerazione spiega, e al tempo viene comprovata, da uno specifico delle opere d'arte di quegli anni, particolarmente sensibile nelle opere letterarie: esse nella stragrande maggioranza si svolgono, sono ambientate, nella contemporaneità. Lungi dal voler in alcun modo indicare un'appartenenza ad una qualsiasi forma di realismo, questo specifico è spia di un interesse fortissimo verso il presente: le sue tematiche, i suoi conflitti, le sue problematiche, le sue aspettative; in altre parole, è spia di un interesse fortissimo verso il presente per trovare risposta alle domande: *kto geroj našego vremeni?*

(chi è l'eroe del nostro tempo), *kto my takie?* (chi siamo mai), *čto s nami budet?* (che ne sarà di noi). Il tratto caratteristico e fondamentale è che l'*intelligencija* degli anni Sessanta si sforza di dare risposte a queste domande; talvolta è persino certa di essere in grado di darle; tratto questo che la inserisce nel solco della tradizione della vera *intelligencija* russa. Gli *intelligenty* degli anni Sessanta non scelgono un'esistenza appartata o sotterranea, essi agiscono da uomini liberi e con una forte connotazione democratica. Non si allontanano dal popolo che è il loro, non si isolano da esso, non si considerano una cerchia chiusa di individui, impermeabile all'esterno. Il *podpol'e* (sottosuolo), l'isolamento, la chiusura sono tratti caratteristici del decennio successivo. Non si deve con questo intendere che componenti di aristocraticismo estetico non facciano parte delle personalità artistiche dei Sessanta; ma tale aristocraticismo non prevale su quella che si potrebbe più in generale definire una diffusa democrazia estetica.

Il «cambio del vento»⁶⁵ è stato, comunque e anche ufficialmente, sancito dalla destituzione di Nikita Chruščëv dalla carica di Segretario generale del PCUS, che viene assunta da Leonid Brežnev.

1.10 Il 1968, ovvero: la fine della Belle Époque

Il 1968 si apre in Russia con il processo a Mosca, che termina con un'ovvia condanna, di Jurij Galanskov e Aleksandr Ginzburg, colpevoli di essere gli autori della famosa *Belaja kniga* (Libro bianco) sul processo a Julij Daniel' e Andrej Sinjavskij⁶⁶. Subito dopo, e in conseguenza a ciò, lo scrittore Boris Ivanov prepara una lettera aperta di protesta contro la condanna di Galanskov, Ginzburg, Dobrovol'skij e Laškova, firmata anche da Jakov Gordin, Maija Danini e Irina Murav'eva. È la giovane tradizione dei *podpisyanty*. A causa di questa lettera aperta, Boris Ivanov viene allontanato dal lavoro e espulso dal Partito. Questo clima di brusca svolta, di netta percezione della fine di un'era, gli ispira il lungo racconto *Podonok* (La feccia), che ne risulta completamente permeato. *Podonok* verrà pubblicato solo nel 2002.

La giovane *intelligencija* leningradeše non si dà per vinta e, alla fine di gennaio, nel *Dom pisatelja*⁶⁷ in *ulica Špalernaja* (via degli Arazzieri)⁶⁸ Jakov Gordin e Boris Vachtin organizzano la serata dell'*Èksperimental'noe literaturnoe ob'edinenie* (Unione letteraria sperimentale). La serata ha un grande successo, il pubblico è numeroso, le letture sono, tra gli altri, di Iosif Brodskij, Sergej Dovlatov, Vladimir Maramzin e Vladimir Ufljand. Alla lettura di versi e brani in prosa, gli organizzatori riescono ad unire una mostra dei quadri di Jakov Vin'koveckij. La mostra è nello stesso edificio, al piano superiore. Proprio in seguito al permesso accordato per lo svolgimento della serata e per l'organizzazione della mostra, il vicedirettore del *Dom pisatelja* Andrej Miller viene rimosso dall'incarico, assieme al responsabile a Leningrado del partito S. Tchorževskij. Infatti, i membri del club letterario *Rossija* (Russia): V. Ščerbakov, N. Utechin e V. Smirnov, alla conclusione della serata si pre-

occupano di scrivere una lettera-delazione all'*Obkom partii*⁶⁹, basata su una serie di menzogne offensive e con un'evidente intenzione antisemita; in questa lettera la serata viene definita *sionistskij miting* (meeting sionista). Un altro chiaro segnale, se mai ce ne fosse stato bisogno, di una crescente pressione censoria, di una opprimente limitazione della libertà di espressione. Va, ancora una volta, sottolineato come il segno, che contraddistingue il comportamento di questa giovane *intelligencija* leningradese, è dato dal comportarsi come uomini liberi in una situazione, in un contesto storico, di oggettiva carenza di libertà. La presenza di una vera e propria dissidenza, ormai intenzionalmente costituita, viene testimoniata dal diffondersi nella primavera del 1968 della famosa *Chronika tekuščich sobytij* (Cronaca degli avvenimenti correnti). Si tratta di un vero e proprio bollettino, di una *letopis'* (annale), che uscirà regolarmente sino al 1983 e che è una preziosissima fonte di informazioni autoedite su quindici anni di cultura russa non ufficiale. Tutti i numeri della *Chronika* si aprono con l'art. 19 della Dichiarazione Universale dei Diritti Umani: «Ogni individuo ha diritto alla libertà di opinione e di espressione incluso il diritto di non essere molestato per la propria opinione e quello di cercare, ricevere e diffondere informazioni e idee attraverso ogni mezzo e senza riguardo a frontiere». Nel numero 5 dell'almanacco, del 31 dicembre 1968, si legge un brano di particolare interesse sia per comprendere il fenomeno del *samizdat*, sia la conclusione definitiva di un'era:

Il *samizdat* è una specifica forma di realizzazione della libertà di parola e della libertà di stampa nel nostro paese. Nel corso degli anni il *samizdat* si è evoluto ed è passato dal predominio della letteratura artistica al predominio della pubblicistica e della documentazione. È una caratteristica particolare soprattutto per il 1968: in quest'anno il *samizdat* non si è arricchito di neppure una opera in prosa significativa. [...]; in quest'anno non è stata prodotta neppure una raccolta come *Sintaksis*, o *Feniks*. Tuttavia, in quest'anno i lettori hanno avuto un vero flusso di documenti, lettere, discorsi, appunti, articoli, informazioni, comunicazioni e così via. Il *samizdat* ha iniziato ad avere la funzione non solo del libro, bensì anche del giornale⁷⁰.

L'era finisce non solo con il finire delle speranze, bensì anche con il deciso passaggio da una opposizione caratterizzata dallo sfondo artistico, soprattutto letterario, dall'afflato fortemente culturale, dall'idealismo pressoché utopico, ad una opposizione consapevolmente e intenzionalmente politica.

Il momento più chiaro di una cosciente dissidenza è il diffondersi in *samizdat* dei *Razmyšlenija o progresse, mirnom sosuščestvovanii i intellektual'noj svobode* (Riflessioni su progresso, coesistenza pacifica e libertà intellettuale) di Andrej Sacharov. Il momento più chiaro di un potere

accentratore, i cui concetti di progresso, coesistenza e libertà intellettuale sono a dir poco peculiari, è l'invasione della Cecoslovacchia del 21 agosto 1968. Il giorno successivo, il 22 agosto, uno studente dell'Università di Leningrado, Boguslavskij, appende al ponte *Aničkov*, che attraversa il canale *Fontanka* all'altezza del *Nevskij Prospekt*, uno striscione con su scritto: «Brežnev, vattene dalla Cecoslovacchia!». Ovviamente, Boguslavskij viene arrestato e condannato a tre anni di detenzione. Pochi giorni dopo, molti giovani protestano sulla Piazza Rossa a Mosca contro la repressione della Primavera di Praga e, altrettanto ovviamente, alcuni di loro vengono arrestati e condannati. La 'primavera' è il periodo del 'disgelo'; alla fine di questa particolarissima 'primavera' non seguiranno né estate né autunno, si verificherà l'approdo diretto ai freddi e ai ghiacci di un metaforico inverno.

Il 6 settembre, la giovane *intelligencija* leningradese perde un valido e importante sostenitore: muore il regista del *Teatr Komedii* (Teatro della Commedia) Nikolaj Akimov. Akimov è stato spesso presente alle mostre di pittura allestite negli appartamenti, alle serate di poesia, ai festival autogestiti, ha anche scritto per le riviste in autoedizione. Il suo saggio *Razmyšlenija o satire* (Riflessioni sulla satira), pubblicato nel 1965 su *Al'manach* (Almanacco) edito dagli studenti del primo anno del *Pedagogičeskij Institut* (Istituto di Pedagogia), resta un saggio di particolare significato sia come testimonianza di coraggio intellettuale e apertura di idee, sia come riflessione su ciò che si deve intendere per satira, sui suoi elementi artistici e fini sociali.

In ottobre la casa editrice *Sovetskij pisatel'* rifiuta, dopo una lunga discussione, di pubblicare la raccolta di versi di Iosif Brodskij *Severnaja počta* (La posta del Nord). Da circa sei anni la pubblicazione è nei piani editoriali della casa editrice che, secondo una prassi consolidata, è solita accettare, quindi tenere a lungo ferme e, infine, rifiutare le opere dei poeti e degli scrittori scomodi.

Il 1968 segna, comunque, anche uno dei punti più alti della cultura leningradese con il famoso *Seminar po obščej teorii sistem* (Seminario sulla teoria generale dei sistemi) del matematico Sergej Maslov. Il seminario viene organizzato alla Facoltà di Matematica e Meccanica dell'Università di Leningrado e ad esso partecipano matematici, fisici, ma anche letterati, filosofi e giovani studenti e artisti. Non a caso, dal 1972 i lavori del *Seminar* si dovranno trasferire nell'appartamento di Maslov stesso.

Il 1968, però, è forse e soprattutto l'anno di Solženicyn e della possibile pubblicazione del romanzo *Rakovyj korpus* (Divisione cancro). Ancora una volta, dopo la pubblicazione di *Odin den' Ivana Denisoviča* (Una giornata di Ivan Denisovič), questo scrittore assume il ruolo di rappresentante della cultura libera. La rivista «Novyj mir» ha già accettato di pubblicare anche questo romanzo, quando il pesante intervento ufficiale di Konstantin Fedin, presidente della sezione degli scrittori

dell'URSS, di fatto la impedisce e ne provoca il divieto. Veniamin Kaverin e Aleksandr Tvardovskij indirizzano lettere di protesta a Fedin, che vengono diffuse in *samizdat*, poiché la stampa ufficiale si guarda bene dal farlo. Al caso Solženicyn possiamo affiancare l'intenzionale dissoluzione della famosa collana editoriale *Biblioteka poëta*, che annulla le uscite già previste del volume di versi di Michail Kuzmin, curato da Gennadij Šmakov e dei due volumi dei *Sovetskie poëty 1920-1930-ch godov* (I poeti sovietici degli anni 1920-1930), che avrebbero presentato versi degli *oberiuty* Daniil Charms, Aleksandr Vvedenskij e Nikolaj Olejnikov.

Il 5 novembre del 1969 Solženicyn viene espulso dal *Sojuz pisatelej* per posizione politico-sociale antisovietica e per aver pubblicato le sue opere in Occidente⁷¹ e a niente valgono le proteste ufficiali di molti intellettuali sovietici. Di fatto, l'espulsione di Solženicyn segna la fine della possibile appartenenza al *Sojuz pisatelej* anche di non opportunisti e non dogmatici.

In *samizdat*, però, circola sin dal 1970 quello che diventerà uno dei romanzi più famosi e importanti della letteratura russa della seconda metà del 1900: *Moskva – Petuški* di Venedikt Erofeev. Solo nel 1988 avrà un'edizione ufficiale, benché con molti tagli.

In *samizdat* circolano dalla fine degli anni Sessanta anche le ampie e approfondite considerazioni storico-sociologiche di Andrej Amal'rik *Prosuščestvuet li Sovetskij Sojuz do 1984 goda?* (Riuscirà l'Unione Sovietica ad esistere sino al 1984?). Il tono beffardo e ironico utilizzato dall'autore, la componente satirica, l'evidente richiamo al romanzo di George Orwell, la critica esplicita rivolta all'Unione Sovietica fanno sì che Amal'rik passi i successivi sei anni tra *lager*⁷ e confino.

Se l'opera di Amal'rik esce in edizione ufficiale a Amsterdam, a Londra viene pubblicata la *povest' Kotlovan* di Andrej Platonov. La *povest'*, scritta ancora tra il 1929 e il 1930 e mai uscita in URSS, si diffonde in *samizdat*.

A Francoforte sul Meno, la casa editrice Posev pubblica la raccolta di versi del poeta-bardo Aleksandr Galič *Pesni* (Canzoni) ma, e soprattutto, pubblica per la prima volta in edizione integrale il romanzo di Michail Bulgakov *Master i Margarita* (Il Maestro e Margherita). L'editore si preoccupa di utilizzare il corsivo per tutte le parti censurate, e quindi omesse, nell'edizione a puntate del 1966-67 sulla rivista «Moskva». Copie dattiloscritte e fotocopiate hanno una diffusa circolazione in Russia.

La pubblicazione all'estero di opere in lingua russa viene definita *tamizdat*, letteralmente: pubblicato là; l'opposizione metaforica è tra *tam* (là), i paesi occidentali e *zdes'* (qua), l'URSS; opposizione che marca l'esistenza concreta di un confine netto tra 'diritti' di espressione.

È in questo contesto storico, che Iosif Brodskij compone il lungo poema *Gorbunov i Gorčakov* (Gorbunov e Gorčakov) e i versi della poesia *Konec prekrasnoj èpochi* (Fine della Belle Époque).

2. Gorbunov e Gorčakov *ovvero* Fine della Belle Époque

«Il sogno è l'uscita dalle tenebre». «Gorbunov!
 Tu dimentichi in che secolo vivi.
 Il tuo sogno non è nuovo!» «Anche l'uomo non è nuovo».
 «Perché parli dell'uomo?»
 «L'uomo ha origine dai sogni».
 «Cosa c'è in esso di decisivo?» «I secoli».
 (I. Brodskij, *Gorbunov i Gorčakov*)

La perspicacia di questi tempi è la stessa
 perspicacia del vicolo cieco. E ormai
 è dato trarre congetture non dagli alberi,
 dagli sputi sul muro, svegliare non principi,
 dinosauri. Per l'ultimo mio verso,
 non so strappare una penna a un uccello.
 Solo il Capo innocente, supremo, dispone
 della scure e del lauro.
 (I. Brodskij, *Konec prekrasnoj èpochi*)

2.1 *Gorbunov i Gorčakov*

Iosif Brodskij scrive il lungo poema *Gorbunov i Gorčakov* tra il 1964 e il 1968⁷² e, quasi contemporaneamente, la poesia *Konec prekrasnoj èpochi* nel dicembre del 1969. La loro sincronia fornisce lo spunto più che ovvio alla loro messa in parallelo: la lettura del poema getta luce sulla poesia e viceversa.

Carl Proffer⁷³, direttore assieme alla moglie Ellendea della casa editrice statunitense Ardis, incontra Brodskij durante un soggiorno a Leningrado e porta con sé negli Stati Uniti il manoscritto di *Gorbunov i Gorčakov*; inoltre, lo fa pervenire anche a Vladimir Nabokov a Montreux. Come ricorda George Klein:

Il libro [la raccolta di poesie di Iosif Brodskij *Fermata nel deserto* N. d. A.] poteva uscire già nel 1969 [è uscito nel 1970 N. d. A.], ma aspettavamo di ricevere da Brodskij lo straordinario poema *Gorbunov e Gorčakov*, terminato solo verso la fine del 1968. A noi è arrivato solo verso la metà del 1969. Carl Proffer è riuscito a spedire il manoscritto da Mosca tramite corriere diplomatico⁷⁴.

2.2 *La struttura*

Gorbunov i Gorčakov si presenta con una forma palesemente drammatica: diversi personaggi, tra i quali i due che si possono definire principali e che danno il titolo al poema, prendono la parola in un intrecciarsi dialogico talvolta di non facile comprensione; l'attribuzione delle parole pronunciate deve talvolta essere meditata e ricercata, sia per l'assenza di versi che le connettano, sia per l'intenzionale mancata indicazione di chi stia parlando.

I due personaggi principali sono reclusi, in un ospedale psichiatrico, non è chiaro se la loro maggiore colpa sia la pazzia o il delitto. Ed essi parlano, usano la parola, tra loro stessi e con gli altri; è una parola che allude alla loro vita precedente, ai loro rapporti attuali, ai loro sogni, aspirazioni e sentimenti, in una costante atmosfera di straniamento, metaforicamente inscindibile dalla città. Il rapporto tra i due è duplice: sullo stesso piano, perché ambedue internati; su piani differenti e sfalsati, perché Gorčakov non esita ad assumere il ruolo di delatore contro Gorbunov quando i medici, che qui ricordano i *kegebešniki* (quelli del KGB), lo interrogano. Che l'ospedale psichiatrico si trovi a Leningrado, ce lo dice Gorčakov sin dai primi versi:

«Noi, di Leningrado, vediamo tanti sogni,
e tu, cariatide, non riesci a liberartene
in alcun modo.» «Dimmi, Gorčakov,
e cosa sognate più spesso, voi di Leningrado?»
«Quello che capita... I concerti, una foresta di archi.
Prospettive, vicoli. Semplici volti.
Sogni composti come da brandelli.
La Neva, i ponti. E, talvolta, la pagina,
che leggo senza occhiali!
Me li toglie l'infermiera prima di dormire.»
«Questo, è un sogno più forte delle mie pupille!»
«Cosa dici? Spesso, si sogna anche l'ospedale»⁷⁵.

Il poema, pur composto solo da dialoghi, è formalmente diviso in capitoli: I. *Gorbunov i Gorčakov* (Gorbunov e Gorčakov), II. *Gorčakov i Gorbunov* (Gorčakov e Gorbunov), III. *Gorbunov v noči* (Gorbunov nella notte), IV. *Gorčakov i vrači* (Gorčakov e i medici), V. *Pesnja v tret'em lice* (Canto in terza persona), VI. *Gorbunov i Gorčakov* (Gorbunov e Gorčakov), VII. *Gorbunov i Gorčakov* (Gorbunov e Gorčakov), VIII. *Gorčakov v noči* (Gorčakov nella notte), IX. *Gorbunov i vrači* (Gorbunov e i medici), X. *Razgovor na kryl'ce* (Conversazione sul terrazzino), XI. *Gorbunov i Gorčakov* (Gorbunov e Gorčakov), XII. *Gorbunov i Gorčakov* (Gorbunov e Gorčakov), XIII. *Razgovory o more* (Conversazioni sul mare), XIV. *Razgovor v razgovore* (Conversazione nella conversazione). Di questi quattordici capitoli, sei hanno titoli speculari: I e II, III e VIII, IV e IX; cinque hanno lo stesso titolo: I, VI, VII, XI e XII; tre hanno nel titolo il lemma significativo *razgovor* (conversazione): X, XIII e XIV.

Ad ogni capitolo, in realtà, può essere attribuita la definizione di scena, forse non di atto, ma di scena senza dubbio: l'ambientazione cambia, il tempo cambia, i personaggi che prendono la parola cambiano; in tal modo, nel poema esiste una vera e propria azione che procede, che si sviluppa. Si crea uno spazio interpretativo, nel quale convergono: i versi del poeta, che appare estraneo all'azione stessa, non compare infatti espresso il cosiddetto 'io poetico'; i personaggi, che di tali versi si fanno attori; il letto-

re, che ascolta i personaggi e anche li vede. La struttura si presenta quasi perfettamente sovrapponibile a quella di un'opera destinata al teatro; si può sottolineare che in esso la struttura dialogica, scelta dal poeta per lo svilupparsi del pensiero, assume per il lettore la struttura apparente del dialogo teatrale e la concretezza dell'azione drammatica. Come in teatro, quando lo spettacolo è in scena, non ci sono indicazioni di chi stia parlando, perché in teatro lo spettatore può vedere l'attore che presta la voce al personaggio, mentre il lettore di *Gorbunov i Gorčakov* è costantemente impegnato a distinguere una voce dall'altra per attribuire a ciascuna la parola che le compete. Questo dialogo continuo è soprattutto e prima di tutto il dipanarsi di riflessioni, il dispiegarsi della parola poetica che, sotto gli occhi del lettore, porta avanti un discorso fundamentalmente filosofico. Lev Losev ha scritto: «La filosofia di Brodskij è la filosofia delle domande, non delle risposte [...] quanto meno, nella tradizione platonica il filosofo è colui che pone le domande, e non colui che dà le risposte»⁷⁶. Sempre Losev, sostiene di dissentire dalla convinzione di Carl Proffer, secondo il quale *Gorbunov i Gorčakov* «si presenta quale ideale del dialogo platonico», dove due voci ideali parlano dell'eterna solitudine e delle sofferenze dell'uomo⁷⁷, perché i dialoghi di Platone sono «convenzionali» e sono in effetti monologhi di Socrate, dove le repliche degli altri servono solo allo svilupparsi del ragionamento di Socrate stesso⁷⁸. Non si può essere completamente d'accordo con Carl Proffer, per la semplice ragione che *Gorbunov i Gorčakov* è prima di tutto un poema, un'opera di poesia, e non un dialogo filosofico, pur avendo un evidente intertesto filosofico⁷⁹. Al contempo, è opportuno dissentire in parte anche da Losev, poiché nella tradizione platonica il filosofo è sì colui che formula le domande, ma per ottenere anche risposte che, a loro volta, richiedono altre domande; il filosofo pone le domande e il filosofo cerca di dare le risposte. Inoltre, è ridondante definirli «convenzionali», poiché tale convenzionalità è insita nello stesso carattere di testo scritto. È accreditata l'ipotesi che Platone abbia iniziato a «scrivere» i suoi *Dialoghi* già durante gli anni trascorsi accanto a Socrate. La fortuna di cui godevano in quegli anni la tragedia e la commedia, assieme alla prassi del dialogare propria dei Sofisti e di Socrate, ha influenzato l'orientarsi di Platone verso il genere del dialogo come forma espositiva, dove la figura di Socrate ha spesso la funzione di 'protagonista'. D'altro canto, il dialogo narrato vero e proprio è successivo alla fondazione dell'Accademia nel 387 a.C. Ma, se sono «convenzionali» i dialoghi che Platone ha scritto, tanto più si può usare l'aggettivo 'convenzionale' per ogni opera di letteratura. Nella poetica brodskiana, infine, il ruolo sociale predominante che Platone attribuisce al filosofo, diritto e dovere al contempo, viene invece assunto dal poeta⁸⁰. Il 'poeta' può e deve impedire l'avanzare della barbarie, mediante la parola poetica che egli sa utilizzare con maestria; e la 'parola poetica' non equivale alla 'parola filosofica'. In fin dei conti, si tratta molto semplicemente della supremazia della poesia sulla filosofia. Losev parla anche di «teatralizzazione del testo lirico», poiché l'utilizzo di vere e proprie «scene» e veri e propri «attori» permette di trasmettere

l'orrore, l'assurdo della quotidianità su di una scala di portata universale, cosa praticamente irraggiungibile all'interno del monologo lirico⁸¹. Si tratta dell'assurdo dell'esistenza, del terrore dell'ignoto, dei quali l'uomo è però consapevole.

L'osservazione sulle caratteristiche teatrali rende agevole la messa in parallelo del poema *Gorbunov i Gorčakov* della seconda metà degli anni Sessanta con il dramma *Mramor* (Marmo), scritto da Brodskij nel 1982, edito da Ardis nel 1984, messo in scena a San Pietroburgo nel 1996 con la regia di Grigorij Ditjakovskij, ma il cui nucleo originario entra a far parte con il titolo di *Bašnja* (La torre) del lungo poema *Post aetatem nostram* terminato nel 1970⁸². Questo non significa che le due opere siano sovrapponibili; in modo molto più limitato, tra di loro esiste un'eco, un riecheggiare della prima nella seconda, che trova il principale fondamento nella struttura drammatica, nella possibilità di assimilare il personaggio di Gorbunov al personaggio di Tullio, quello di Gorčakov a quello di Publio. Inoltre, pur se in *Mramor* altre voci oltre a quelle di Publio e Tullio sono del tutto assenti, i temi della libertà, dell'indipendenza mentale e morale di ogni singolo individuo, della cultura, della funzione etica e non solo estetica dell'arte e soprattutto della poesia, quindi dell'opposizione alla barbarie e del ruolo della parola, sono in ambedue le opere quelli principali e generano un'indubbia comunanza. Oltre a ciò, la messa in parallelo di *Gorbunov i Gorčakov* con *Mramor* permette di tracciare la linea del percorso di Brodskij nell'affrontare questi temi, presenti sin dai primissimi versi: da un'iniziale fiducia in un possibile cambiamento a un disincanto, che mai ha significato resa, piuttosto: un'adesione convinta alla dottrina aristotelica, dall'idea platonica al sinolo di Aristotele, venata da evidenti e dichiarate sfumature di stoicismo⁸³. Importante è che questo 'stoicismo' può essere collegato al fenomeno del «letteraturacentrismo» e, ancora più importante, alla città. All'epoca, esistono a Leningrado numerosi negozi di libri rari e usati che sono meta di tanta parte della gioventù, della giovane *intelligencija*, che in essi può cercare di soddisfare la sete di lettura e letteratura; ma questa loro città 'è' anche la letteratura stessa, è essa stessa un testo letterario. La coscienza dei giovani letterati associa alla loro città «la chiarezza del pensiero, il senso di responsabilità per il contenuto e la sobrietà della forma»⁸⁴. Il tentativo di libertà è strettamente legato all'idea di ordine: di ristabilire l'ordine compromesso, di fare da contrappeso all'erosione dei confini del genere e della forma. L'ordine è quello del pensiero, è l'armonia del mondo intero, è il recupero di ciò che i greci chiamavano 'cosmo', è l'opposizione alla volgarità e alla barbarie. I frequenti richiami della giovane *intelligencija* Leningrado-pietroburghese all'idea di Mandel'stam dell'unione tra 'pietroburghismo' e ellenismo, sono uno dei mezzi per contrastare il *caos* sovietico che nega l'arte e la cultura; Pietroburgo, la sua cultura e la sua tradizione quali equivalenti estetici di un'alta concezione etica. Da qui la tenacia con cui i giovani *šestidesjatniki* continuano a chiamarla Pietroburgo, se non addirittura Piter: il nome Leningrado significa la volgarità della barbarie sovietica,

il nome Pietroburgo significa la raffinatezza della cultura locale. In certo qual modo, l'istanza è filosofica ed estetica, prima e oltre che etica o sociale, tanto meno politica.

Richiamando alla mente quanto scritto sulle diverse componenti della cultura musicale di questa generazione, la struttura dialogica del dramma, la poesia e la musica sono strettamente intercorrelate; anzi, la musica domina e genera sia poesia che struttura dialogica:

La composizione, e non il soggetto. [...] Lega le strofe non con la logica, bensì con il movimento dell'anima, anche se solo tu puoi capirlo. [...] Quello che conta è il principio stesso della drammaturgia, la composizione. Anche la metafora è una composizione in miniatura. Sono cosciente di sentirmi più Ostrovskij che Byron. Qualche volta mi sento Shakespeare. La vita risponde non alla domanda: cosa? Bensì alla domanda: cosa viene dopo? È: cosa viene prima? Questo è il principio più importante. Solo allora il 'cosa' diventa comprensibile. Altrimenti, non riesci a rispondere. È drammaturgia⁸⁵.

La dialogicità che è alla base della struttura drammatica si collega alla musica, alla dinamicità della struttura musicale: nota dopo nota, parola dopo parola, risposta dopo domanda; la struttura si fa priva di confini, la perdita e la scomparsa divengono il punto di partenza per ogni nuova acquisizione; quello che conta è la tendenza alla risoluzione metafisica, dettata dalla necessità di trovare ciò che conta, ciò che è centrale nel mondo dei sensi: non nel reale, ma nel metafisico. Il movimento è centripeto e, soprattutto, su di un'asse verticale, tendente all'approfondimento. Tutto ciò non va confuso con la moda della messa in musica dei versi di un poeta, che Brodskij non ama, poiché ritiene che essa possa generare confusione, ostacolare la già difficile comprensione della poesia: «In genere, la musica trasporta i versi in tutt'altra dimensione»⁸⁶. Questa musica, invece, è 'interna' ai versi, nasce assieme ad essi, componente inalienabile, creata dal poeta quale linguaggio parallelo a quello delle parole: ritmo, rima e metro.

2.3 Autobiografismo

Nel lungo poema del 1964-68 sono facilmente rintracciabili riferimenti autobiografici, supportati per altro dalle parole di Brodskij stesso; alla domanda su quante volte egli sia stato internato in un ospedale psichiatrico, il poeta risponde:

Brodskij: Beh... due volte...

Volkov: Quando di preciso?

Brodskij: La prima volta, nel dicembre del 1963. La seconda volta... in che mese è stato? Nel febbraio-marzo del 1964. Come si suol dire, l'ho persino descritto con i versi. Conosce *Gorbunov e Gorčakov*?

Volkov: I versi li conosco, ma mi dica com'è stato nella realtà. Mi interessa soprattutto la seconda volta, quando è stato costretto a sottoporsi ad una perizia psichiatrico-giudiziaria⁸⁷.

Ambedue i ricoveri in ospedale psichiatrico non debbono, però, essere considerati solo quali forme di condanna o castigo. Sono anche tentativi, sollecitati dagli amici e da chi ama la sua poesia, di sottoporlo a una perizia che ne possa alleggerire la posizione giudiziaria. Per di più, Brodskij si trova allora in un reale stato di «estrema eccitazione emotiva», che può addirittura condurlo a dubitare della propria sanità mentale⁸⁸.

Ma i riferimenti autobiografici non debbono essere limitati alla singola vicenda umana del poeta, assumono bensì un significato esteso, si allargano all'intera generazione di giovani leningradesi, rivelano le loro speranze, le loro attese, gli sforzi per concretizzare le une e le altre, la disillusione che ne consegue e la percezione netta che la «Belle Époque» sia finita. Non a caso, Jakov Gordin parla di un Brodskij che, nel 1975 con la poesia *Osennij krik jastreba* (Il grido autunnale dell'astore), spiega il carattere catastrofico della sua esistenza⁸⁹ e, con essa, di quella della sua generazione. L'astore, con il suo volo alto nel cielo «più alto dei migliori intenti dei parrochiani»⁹⁰, esprime il potente istinto di libertà del poeta. Soffermandoci su questo saggio, che presenta spunti di grande interesse per comprendere *Gorbunov i Gorčakov*, Gordin scrive che questi versi appartengono ad un 'nuovo genere', creato da Brodskij, il genere delle 'poesie grandi'. Queste poesie sono 'grandi' per il quantitativo di versi che le compongono, ma non sono poemi, poiché non possiedono alcun soggetto dichiarato, esternato. Viceversa, si distinguono per «la straordinaria tensione del soggetto interno», che secondo Gordin è: «Lo sforzo di comprendere i rapporti reciproci tra il poeta e il mondo, di chiarirli, di estrarli da una minacciosa semioscurità, di esprimere con parole i pericoli che minacciano l'uomo, in primo luogo la sua anima»⁹¹; tutto questo per giungere allo scopo principe della poesia: «rendere armonico il mondo». Alla disarmonia di un'epoca che declina, delle speranze che sembrano infrangersi contro la realtà, all'oppressione, causata dal soffocamento della mancanza di libertà, Brodskij reagisce da 'uomo libero' o, con ancor maggiore precisione, da 'poeta libero'. L'armonia esteriore dei versi, unita al loro contenuto, regala il modello di organizzazione armonica del mondo e, in fin dei conti, anche la via per tenere vive attese e speranze. Dall'estetica promana l'etica. Superata la rivolta, la ribellione che diviene sterile, se resta tale, l'individuo giunge a comprendere il mondo e, con ciò, a riconciliarsi con esso. Questa 'riconciliazione' mai si confonde con 'accettazione o resa'; al contrario, preceduta da una profonda 'comprensione', crea le condizioni per continuare la ricerca dell'armonia⁹². A ben guardare, la ricerca individuale del poeta richiama la componente di 'pellegrinaggio' insita nella storia della cultura russa. A ben guardare, la ricerca individuale del poeta richiama la componente di 'profetismo' insita nella grande poesia russa. In altre parole, nella poetica brodskiana degli anni Sessanta esiste un legame diretto tra la scelta di dare vita ad un genere nuovo e ciò che i versi contengono soprattutto come pensiero. Lo spazio della poesia porta alla luce lo strato esistenziale.

La lettura che Lev Losev dà del poema *Gorbunov i Gorčakov*, ne sottolinea i riferimenti autobiografici, lasciando in secondo piano l'estensione di significato che permette di universalizzarli e, nel caso specifico, di contestualizzarli storicamente per un'intera generazione di giovani intellettuali. Losev scrive di «sdoppiamento» della personalità, come risultato di una lunga serie di traumi psichici: le persecuzioni, l'arresto, il processo, il confino, il ritorno dal confino, i dissapori con la donna amata e la rottura del legame, nonostante la nascita del figlio Andrej. Questa condizione di sdoppiamento di un'unica personalità lirica in seguito ad un intenso trauma psichico, così evidente in *Gorbunov i Gorčakov*, avrebbe come modello di riferimento poetico *Rekvjem* (Requiem) di Anna Achmatova. Il poema va, di conseguenza, interpretato come un lungo lavoro su se stesso, e ambedue i personaggi, cioè sia Gorbunov che Gorčakov, debbono essere considerati come *alter ego* del poeta. L'esperienza autobiografica viene mutata in un testo artistico quasi a scopo terapeutico, per essere superata; i riferimenti stessi ad ambienti di ospedale e/o di prigione, che sono gli spazi del poema, sono metamorfosi della coscienza e del cervello dell'«eroe lirico», poiché «coscienza e cervello» assumono nella poesia di Brodskij il ruolo che nella tradizione romantica aveva il «cuore». Lo sdoppiamento dell'unico «eroe lirico» in due personaggi, ha a sua volta un antecedente nella poetica di Robert Frost, come nel poeta americano serve a creare l'atmosfera dell'assurdo e del terrore esistenziali. L'assenza di indicazioni su chi sta parlando accresce l'impressione di dialogo interiorizzato, di assenza di una vera e netta distinzione tra dialogo di personaggi e monologo lirico⁹³.

È indubitabile il debito brodskiano, sarebbe meglio parlare di 'dialogo', nei confronti e di Anna Achmatova e di Robert Frost. Brodskij, all'epoca, già conosce e legge in originale i poeti inglesi e americani. Ma è riduttivo ammettere per il poema una funzione 'terapeutica', pur se è impossibile negarne le strettissime interconnessioni autobiografiche. Quella di Brodskij non è tanto 'terapia', quanto capacità del poeta di estraniare il proprio vissuto per giungere alla creazione di versi universali; in questa ottica, il lavoro che il poeta deve compiere su di sé, il distacco che deve acquisire verso la propria vicenda personale è forse un'attività terapeutica, ma è prima di tutto il lavoro dell'artista su di sé. In questo risiede, forse, l'essenza del dialogo achmatoviano.

I versi da *Rekvjem* (Requiem), continua Losev a sostegno della propria tesi, sono:

Già ha coperto la metà dell'anima
 La follia con la sua ala,
 E un vino di fuoco mesce
 E in una nera valle chiama.

Ed io ho compreso che devo
 Concederle la vittoria,

Dando ascolto al mio delirio
Come se ormai fosse di un altro⁹⁴.

Si tratta della poesia IX, quella che Brodskij stesso definisce: «forse la migliore di tutte in *Requiem*»⁹⁵. Il poeta, nelle conversazioni con Solomon Volkov tra il 1981 e il 1986, richiama appunto *Rekviem* quale esempio di sdoppiamento, inteso però come: «incapacità del poeta ad una reazione adeguata»; perché il poeta deve essere in grado di guardare «a tutto quanto gli accade, come standosene da una parte»; «la più grande delle verità» è espressa in modo magistrale dai due versi: «Dando ascolto al mio delirio / Come se ormai fosse di un altro». La ‘pazzia’ del poeta è quindi ‘la pazzia dell’inadeguatezza’, lo ‘sdoppiamento’ è appunto ‘lo sdoppiamento tra poeta e uomo con una propria biografia’. I due personaggi in cui si sdoppia l’eroe lirico sono scelte formali, componenti apparenti della dialogicità⁹⁶; ma l’autobiografia viene ‘estraniata’ per farsi materia di poesia, e questo ‘estraniare’ non è ‘terapeutico’ bensì ‘poetico’. La ‘schizofrenia’ è quella del poeta, costretto a passare dalla ‘razionalità’ che esige il processo creativo a una ‘razionalità’ anche emotiva. La ‘schizofrenia’ è morale e non psichica, poiché è uno: «scindersi non della conoscenza, bensì della coscienza»⁹⁷. Ciò che fa impazzire il poeta non è tanto quello che gli è accaduto, quanto il dover allontanare da sé quanto gli è accaduto; in fin dei conti, il poeta è vittima prima di tutto del suo essere poeta, che lo costringe all’indifferenza che viene dalla creazione. Forse, in *Gorbunov i Gorčakov* Brodskij trasmette la drammaticità di *Rekviem*, anche come struttura, ma riesce quasi a superarne la tragicità; perché la componente tragica di *Gorbunov i Gorčakov* non è tanto insita nei fatti realmente accaduti e presentati, quanto nell’indice puntato verso l’incapacità, o non volontà, dei sopravvissuti di prendere coscienza dei fatti realmente accaduti. *Gorbunov i Gorčakov* supera la vicenda storica e la contemporaneità, fa ‘prendere coscienza’ della fine delle attese di oltre un decennio, e obbliga al contempo a formularne delle altre, a ricominciare senza darsi per vinti. Tra *Rekviem*, concluso nel 1940, e *Gorbunov i Gorčakov* del 1964-1968 sono trascorsi circa venticinque anni, e il poeta riprende la parola del poeta che lo ha preceduto e ne continua il discorso, ma in una situazione diversa, con un’esperienza diversa.

2.4 Tra filosofia e religione

La ricerca dell’armonia e la pacificazione con il mondo creano i presupposti della posizione che assume l’individuo nei confronti dell’ultimo atto: il Giudizio Universale. L’uomo che è armonico e che crea armonia supera la paura del Giudizio Universale, la sua idea di peccato non è normativa, bensì profondamente filosofica: ogni atto peccaminoso è di per sé disarmonico. Il peccato, la volgarità, la barbarie, la mancanza di democrazia ostacolano e contraddicono la ricerca dell’armonia del mondo. Con *Gorbunov i Gorčakov* Brodskij disegna la ‘fine della *Belle Époque*’, lo spazio chiuso di un ospedale psichiatrico; al contempo, però, a chi sa in-

tendere apre un nuovo percorso, che questo spazio chiuso paradossalmente genera: il viaggio verso una meta superiore e di alto contenuto etico, un viaggio metafisico, una meta che l'estetica permette di vedere chiaramente, una metafisica illuminata dalla poesia. In tal senso, *Gorbunov i Gorčakov* è un poema prezioso per l'uomo, prezioso e denso di speranze per gli *šestidesjatniki*; pericoloso per coloro, che le speranze e la tensione alla libertà vogliono controllare e distruggere. Scrive Gordin:

Il varco ancora più in alto di Dio può liberare dal terrore del Giudizio Universale. È un varco verso un'esistenza al di fuori dell'etica, dove il peccato non viene rigettato per paura della nemesis, bensì in nome della primigenia armonia delle relazioni. Poiché lì, più in alto di Dio, si trova lo spazio dell'assoluto atemporale: l'utopia; la terra vergine che attende l'uomo, il quale ha rinnegato il mondo e le sue vanità⁹⁸.

Il fondamento religioso-filosofico dei versi brodskiani si discosta da qualunque adesione e qualunque manifestazione di fede, e li avvicina alla complessa e tragica sostanza dell'etica tolstoiana.

Dopo un dialogo serrato su cosa sia il «peccato», che Gorbunov definisce come «ciò a cui sei condannato in vita», interviene Gorčakov:

«E il Giudizio Universale?» «Quello, è movimento a ritroso, nei ricordi. Un'inquadratura cinematografica. Ma quale Apocalisse! Solo cinque, cinque mesi in un qualche deserto. Ma io sono a metà della vita e d'ora in poi, voglio dormire con i cantarelli. Ricordo dove devo ritirarmi dalla Fortezza dell'Angelo di Fuoco ...»⁹⁹.

Brodskij in pochi versi cita l'*Apocalisse*, il *Vangelo*, il *Salmo 84* e l'inizio della *Divina Commedia*¹⁰⁰. L'immagine dell'Angelo di Fuoco, probabilmente, è Sachiël: uno dei due cherubini, armato con una lancia di luce e fuoco, che Dio pone a guardiano del Giardino dell'Eden¹⁰¹. All'Angelo di Fuoco che gli preclude di varcare la soglia, di continuare il cammino, Gorbunov oppone la conoscenza di un altro varco.

Tu, o Dio, se hai il potere di ascoltare
due, due voci, che anche erompono
da uniche labbra, di vedere in esse non rumore,
ma una lotta del passato col futuro,
attirato a Te il mio sussultante ingegno,
sistemati i suoi microbi nelle capanne,
la somma dei giorni e dei pensieri febbrili
Tu dividi con gesto onnipossente.
A me lascia, quale differenza delle somme,

la vittoria sul silenzio e l'asfissia.
 E se, in realtà, mi abbisogna qui chi
 mi ascolti, allora, o Dio, non indugiare:
 inviami un abitante del cielo¹⁰².

Le citazioni dalle Sacre Scritture hanno un'evidente funzione metaforica, lo spazio del sacro ospita immagini che si possono agevolmente riferire ad una problematica attuale; la lingua del testo sacro, sia pure una semplice preghiera, dilata la prospettiva della riflessione oltre lo spazio meramente religioso e la proietta verso il sociale e lo storico, verso il contemporaneo e il passato ma, e soprattutto, verso il metafisico. Sin qui l'analisi rimane all'interno di ciò che è poetico, artistico. Ma è presente, nel 1968, un ulteriore aspetto: il poeta ci ricorda che la storia dell'umanità intera, e soprattutto della Russia, non è iniziata nel 1917 e che esiste il pericolo di una perdita culturale immensa. Richiamare le Sacre Scritture, richiamare il problema dell'origine dell'uomo è anche opporsi ad un'inammissibile mutilazione storico-culturale. Le Sacre Scritture sono per il potere sovietico anch'esse un 'trofeo di guerra'; i motivi religiosi sono relitti di un passato da deridere oppure da relegare nella sfera degli studi filologici specialistici. Per Brodskij e gli altri intellettuali liberi sono il veicolo per esprimere un diverso modo di pensare e una contemporanea e intenzionale marginalità sociale¹⁰³.

Il cronotopo del poema presenta un evidente legame al calendario cristiano: la Quaresima; presenta un altrettanto evidente rimando al cronotopo che la segue: la Pasqua di Resurrezione.

Il significato religioso della Quaresima, come «pellegrinaggio dello spirito, la cui meta consiste nel condurci da una situazione dello spirito ad un'altra», è racchiuso nell'intreccio stesso di *Gorbunov e Gorčakov*. Le sette coppie di capitoli del poema corrispondono alle sette settimane della Quaresima. Chiave per tutto il testo sono le parole, famose soprattutto grazie alla trasposizione di Puškin, della preghiera quaresimale del santo Efrem Siro: «Fa sì che io veda i miei peccati e non condanni il mio fratello»¹⁰⁴.

Brodskij stesso anni dopo dirà che nel poema: «Viene descritta la settimana della Passione in un manicomio»¹⁰⁵ e Gorbunov, alla domanda retorica di Gorčakov: «Bene... / Allora, mi abbandoni», risponde: «Dopo Pasqua».

Gorbunov è una persona reale, nel 1964 Brodskij ha dedicato a Gorbunov la poesia *S grust'ju i s nežnost'ju* (Con tristezza e con dolcezza)¹⁰⁶, che si può considerare quasi il nucleo di origine del successivo poema, poiché tutte le immagini presenti in questa breve poesia si riscontrano poi nel poema. Il cenno a «la settimana della Passione» indica che i dialoghi tra Gorbunov e Gorčakov sono una versione contemporanea dei dialoghi tra Cristo e Giuda¹⁰⁷; significativo che Brodskij indichi come tempo del poema la settimana della Passione, ipostasi del tradimento, della sofferenza, della

morte. I rimandi evangelici e biblici sono numerosi: la stella che guida il cammino, la stella che con la sua luce indica la strada da seguire (II:254, III:258, VIII:271, IX:274, XII:282-283); Gorbunov denominato «pescatore» (I:254); la frequenza della parola *grech* (peccato) (II:256, IV:261, VIII:272); le citazioni del Giudizio Universale (II:256, XIV:287-288); dell'Esodo (XIII); degli Angeli (II:256, III:259); il parallelo tra le sofferenze di Gorbunov e le sofferenze di Cristo, tra la delazione di Gorčakov e il tradimento di Giuda (III:398, VIII:272, IX:274, IX:275, X:276, XI:278, XI:279, XII:280-281); le preghiere che invocano Dio (III:259, IV:261, V:264-265, VII:270). Molto chiaramente, in IX *Gorbunov i vrači*: «Com'è strano per Gorbunov sulla croce / sperare in Gorčakov laggiù»¹⁰⁸.

L'intertesto forte con la letteratura religiosa si ripresenta alla fine di un'epoca e all'aprirsi di un'altra: tratto già fondamentale della letteratura russa, nonché della cultura tutta, al momento del passaggio tra Ottocento e Novecento, esso si ritrova al momento del passaggio tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta del Novecento. L'Esodo è il presentimento dell'esilio di tanti giovani talenti da Leningrado, senza una Terra Promessa quale meta. Il Giudizio Universale è ciò che attende i peccatori, pur nella difficoltà di definire 'peccato' e 'peccatore'. L'Apocalisse, una apocalisse molto terrena, è ciò che i giovani sentono avvicinarsi. La letteratura religiosa offre l'alveo dentro al quale leggere e giustificare le sofferenze e del singolo e dei molti. La presenza della figura del Cristo con la sua complessità è, in effetti, una costante della cultura russa, ma innegabilmente essa è più marcata nei momenti di passaggio, di caos: figura da seguire o da rinnegare, da prendere a modello o da rifiutare, da amare o da ironizzare. Brodskij risolve, come si è già notato, questo parallelo non sul piano della fede, bensì della metafisica¹⁰⁹. Questo percorso diverrà più palese negli anni successivi, nei versi scritti dopo l'esilio del 1972.

Le allusioni evangeliche rafforzano il cronotopo quaresimale, alludono all'opposizione Gorbunov-Cristo, destinato al supplizio della croce, Gorčakov-Giuda, destinato al tradimento che prelude al supplizio. In tale ottica, Giusto e traditore sono indissolubilmente legati, il destino dell'Uno è tragico quanto forse il destino dell'altro; e la dialogicità del testo poetico richiama la tradizione drammatica del mistero medievale. Non sembra del tutto convincente l'osservazione di Losev, il quale rileva una «allusione evangelica nascosta»¹¹⁰ nei titoli dei capitoli IV e IX: *Gorčakov i vrači* e *Gorbunov i vrači*. La parola russa *vrač* rimanderebbe ai versi 46-47 del capitolo II del Vangelo secondo Luca, dove si narra dell'incontro di Gesù con i dottori nel Tempio. 'Dottore' ha in questo caso il significato di 'saggio, sapiente, maestro'; non si vede la possibilità, sia pure su di un piano di ironia grottesca, di creare un'equivalenza tra *doktor* (dottore) di derivazione latina e *vrač* (medico, guaritore) di derivazione slava, tanto più che nella traduzione russa del Vangelo di Luca si usa il termine *učitel'* (sapiente, maestro) per il *didaskalos* greco, che Girolamo nella *Vulgata* traduce appunto *doctor* o *magister*¹¹¹. Losev puntualizza:

Dopo il 1964, Brodskij ha pensato a *Gorbunov e Gorčakov*, come tentativo di trovare un senso nell'esperienza tragicamente assurda, che ha vissuto, e vi ha trovato il paradigma religioso. [...] In questo triste luogo, la pazzia non è una condizione patologica, bensì una infelicità esistenziale: è il tradimento del prossimo, la crudeltà degli uomini, la propria biologica vulnerabilità. Non riuscire a resistere a queste avversità significa perdere la ragione, perdersi come individuo¹¹².

La solitudine dell'uomo, che contrasta le avversità, è secondo Losev assimilata da Brodskij alla solitudine di Cristo sul Golgota. Losev legge il poema soprattutto come paradigma individuale, richiamando l'anno 1964 nella vita del poeta. In quell'anno, la biografia umana di Brodskij subisce una serie ininterrotta di prove durissime; in breve: si trova a Mosca in ospedale psichiatrico¹¹³; viene a sapere del tradimento di Marina Basmanova con Dmitrij Bobyšev; conosce Andrej Sergeev; subisce un secondo attacco sul «Večernij Leningrad»; al ritorno a Leningrado, a febbraio, viene arrestato; subisce il primo insulto cardiaco; dopo la prima udienza del processo, passa tre settimane nell'ospedale psichiatrico sulla *Prjažka*; a marzo viene condannato a cinque anni di lavoro coatto nel Nord del paese; dopo circa dieci giorni nella prigione *Kresty* (Croci), raggiunge il luogo di confino; tre giorni a giugno interrompono il confino ed egli li trascorre nella sua città; un nuovo permesso lo ottiene per la fine dell'anno.

Brodskij scrive *Gorbunov i Gorčakov* in un momento storicamente negativo per lui, come anche per i suoi coetanei a Leningrado; ma egli compone questi versi e indica una strada diversa, che supera la normale categoria di futuro; il poeta si oppone al silenzio, al senso del già trascorso e della fine. Uno dei medici, riferendosi a Gorbunov, dice con molta chiarezza: «Egli non vuole l'eternità poiché / l'eternità è solo un ingorgo nella semistrofe». Se il poeta può superare la categoria di eternità, può certamente superare il senso della fine, perché «I nomi sono la difesa dalle cose»¹¹⁴. Un antecedente al poema sono stati i versi del giugno 1964 *S grust'ju i s nežnost'ju* che, come già detto, Brodskij dedica *A. Gorbunovu* (a A. Gorbunov). Questo Gorbunov diviene una sorta di personaggio collettivo, nel quale si possono discernere tratti propri alla generazione degli *šestidesjatniki*.

In *Gorbunov i Gorčakov* le parole chiave hanno un profondo significato invertito: il pazzo è il saggio, la feccia è il giusto, il sonno è veglia, la morte è vita; ogni parola è definita dal punto di vista di colui che la utilizza, sia costui un servo oppure sia costui un uomo libero. Come Brodskij farà dire ai personaggi di *Mramor*:

Publio: Ma che diavolo te ne fai del Tempo? Non ti basta una condanna a vita?

Tullio: Il punto è, caro Publio, che «a vita» si trasforma in «a morte». Una volta appurato questo, allora «a morte» si trasforma in «a vita» ... Già, in vita, cioè, esiste la possibilità di sapere come sarà di là ... E un

romano non può lasciarsi sfuggire una simile occasione.

Publio: L'occasione di spiare. È così?

Tullio (quasi gridando): È lui, il Tempo, che ci spia!..

Publio: Sì, ci spia ... Attraverso il buco della serratura ...

Tullio: In un certo senso. Ma – senza guardare. A occhi chiusi. In posizione orizzontale.

[...]

Tullio: Avvicinami Orazio.

(Publio sposta il busto)

Aha. Grazie. E anche O ... (sbadiglia) vidio.

Publio (trasportando il busto di Ovidio): Così?

Tullio: Aha ... un po' più vicino ...

Publio: Così?

Tullio: Ancora più vicino ...

Publio: I classici ... Un classico ti è sempre più vicino di un uomo ...

Tullio (sbadigliando): Di chi?

Publio: Di un uomo, di un uomo comune ...

Tullio: Eh? L'uomo? ... L'uomo, caro Publio ... (Sbadiglia) L'uomo è solo ... (Sbadiglia di nuovo) ... Come un pensiero dimenticato¹¹⁵.

Il confine tra libertà e schiavitù è sottile, il confine tra vita e morte è ancora più sottile, la certezza che la disillusione ha dato alla generazione del poeta è la solitudine che però, a ben guardare, può assumere i contorni di una consapevole, ironicamente consapevole, attestazione di individualità.

Questo brano di *Mramor* (Marmo) lascia trasparire un tratto caratteristico della poetica brodskiana, che è significativamente forte nel declinare degli anni Sessanta: l'ironia. L'ironia è una delle massime espressioni di libertà: libertà di pensiero e libertà di espressione; libertà di riflettere e libertà di deridere. La componente classica, fondamentale per la cultura pietroburghese, accompagna a questa ironia un profondo pathos¹¹⁶, che le conferisce tensione e tragicità. L'ironia si rivolge agli ideologemi sovietici, ma anche al rischio del formarsi di possibili ideologemi personali o di gruppo; l'ironia apre la porta a richiami ed echi lontani, dilata lo spazio del significato, obbliga alla dialogicità. Ironia, in greco *eironia* e cioè 'dis-simulazione', per i latini *illusio*, è per sua natura antifrastica, esprime un duplice significato della parola: quello letterale e quello derivato, instaura una discrasia tra il detto e il pensato, maschera una delle intenzioni del parlante, è potente supporto per estraniare la realtà.

2.5 Coinvolgimento ed estraniamento

Cosa accade in questi anni a Brodskij? Perché si è scritto di chiari riferimenti autobiografici? Espresi senza ombra di dubbio nei versi con i quali Gorbunov dice: «Io, sono dei Gemelli. / Sono nato a maggio, sotto il segno dei Gemelli» (VII:269); Brodskij è nato il 24 maggio. Il lungo poema viene iniziato nell'autunno del 1965, anche se l'archivio del poeta

custodisce degli abbozzi del 1964. All'epoca, Brodskij è tornato a Leningrado dal confino al Nord, dopo che nel marzo del 1964 ha subito la condanna a cinque anni di lavoro forzato con l'accusa di parassitismo. Nel maggio del 1965 ottiene il terzo permesso da trascorrere a Leningrado; ritarda di due giorni il rientro e viene per questo arrestato. L'intervento di numerosi intellettuali occidentali, tra i quali spicca Sartre, sollecitato dalla pubblicazione in Occidente dello stenogramma del processo del 1964¹⁷, produce i suoi effetti e Brodskij viene liberato prima della scadenza dei termini, benché la condanna venga formalmente mantenuta. In precedenza, nel numero del 29 novembre 1963 sul giornale «Večernij Leningrad» è stato pubblicato l'articolo *Okololiteraturnyj truten'* (Il parassita paraletterario) a firma di Ionin, Lerner e Medvedev. L'articolo-*feuilleton* attacca ferocemente Brodskij che, nel tentativo di evitare un arresto, che sarebbe il terzo, accetta di farsi ricoverare nell'ospedale psichiatrico *Kaščenko* a Mosca per accertare una sua possibile 'instabilità psichica'. Il Capodanno lo trova in questo ospedale, come ci ricorda la poesia *Novyj god na Kanatčikovej dače* (Capodanno a Kanatčikovo), ma dopo pochi giorni lascia l'ospedale e torna a Leningrado. Il 13 febbraio viene nuovamente arrestato e il 18 rinchiuso, non volontariamente questa volta, nell'ospedale psichiatrico all'angolo tra la *Mojka* e la *Prjažka*, intitolato a San Nicola Taumaturgo. C'è una sottile e ironica fatalità in tutto questo, se ricordiamo che la *Prjažka* è una delle zone della città più amate dal poeta¹⁸. L'ubicazione dell'ospedale psichiatrico fornisce una chiave di lettura particolare per il significato che Brodskij dà allo spazio della periferia, quale rappresentazione della sconfitta di uno spazio-tempo limitato, i cui limiti confinano l'uomo all'interno di un cronotopo rigidamente scandito sull'asse cartesiano delle ascisse. L'entrata principale si trova sulla *Naberežnaja reki Mojki* (Lungofiume della *Mojka*), nel tratto finale, bruscamente interrotto da un muro, dopo il *Matisov most* (Ponte Matisov). Sulla riva opposta del fiume, che è largo solo poche decine di metri, l'urbanistica è industriale: capannoni, gru e ciminiere; l'ospedale non è distante dal punto dove la *Mojka* si immette nella *Neva* che, a sua volta, è prossima a sfociare nel golfo di Finlandia. Da ogni lato dell'ospedale la vista è molto diversa e sembra quasi che si tratti di quattro città diverse: la facciata anteriore guarda all'urbanistica industriale, alla periferia; la facciata di destra guarda il lungofiume della *Prjažka*, calmo, tranquillo e alberato, nonostante la breve distanza che lo separa dalla *ulica Dekabristov* (via dei Decabristi) e dall'*Anglijskij prospekt* (prospettiva degli Inglesi); la facciata di sinistra è separata solo dal muro di cinta dalla riva della *Bol'saja Neva* (la Grande Neva); il muro di cinta posteriore non è distante dalla *ulica Bloka* (via Blok), dove si trova l'appartamento del poeta Aleksandr Blok. L'ospedale psichiatrico è sul *Kolomenskij ostrov* (isola di Kolomna), di puškiniana reminiscenza.

La perizia dichiara Brodskij capace di intendere e volere e il 15 marzo il poeta viene condannato a cinque anni di lavoro coatto al Nord. Gorbunov dice:

«Siamo finiti in luoghi tali,
 che non ci rimane altro,
 che digiunare prima del Digiuno».
 «Parli del manicomio?»
 «Sì, la nostra è una geografia semplice».
 «E dopo?» «Sempre con questo dopo!
 Quando è dopo?» «Dopo la deposizione».
 «Cosa?» «Intendilo come un idioma».
 «Potrebbero anche mettere l'alloro».
 «Ma allungheranno sempre con il bromo»¹¹⁹.

A proposito del sia pur breve periodo nell'ospedale psichiatrico sulla *Prjažka*, Brodskij ricorda gli infermieri che si divertono a tiranneggiare i pazienti, senza motivo, solo perché: «Ognuno si diverte come può; e lavorare in un ospedale psichiatrico, in fin dei conti, è noioso»¹²⁰. Ricorda il suicidio dell'uomo che dorme nella branda accanto alla sua; il divieto di ricevere qualunque visita; il dolore delle iniezioni di zolfo e dei bagni gelati avvolti nelle lenzuola che, poi, vengono lasciate asciugare addosso; gli esperimenti più fantasiosi che rischiano di far veramente perdere la ragione; il dubbio di essere anormale. Più di ogni altra cosa, però, Brodskij sottolinea l'organizzazione dello spazio: le finestre più piccole del normale, i soffitti più bassi, i letti troppo grandi; in altre parole: le proporzioni infrante e, quindi, la violazione dell'armonia. La violazione dell'armonia, il caos che prende il sopravvento, sono sintomi di un'era che finisce, di speranze che muoiono o stanno per morire, di speranze che per sopravvivere debbono prendere altre strade. La reclusione nell'ospedale psichiatrico significa l'impossibilità di muoversi e «il fermarsi, l'interrompersi del movimento, nel mondo poetico di Brodskij sono sinonimi di morte»¹²¹.

Il movimento, la possibilità di muoversi, assieme alle varianti ipostatiche del vagabondaggio, del nomadismo, del pellegrinaggio, del viaggio e delle passeggiate nella città di Leningrado sono un tratto comune alla generazione del poeta, oltre che a molti dei suoi personaggi poetici. Per una generazione alla quale spostarsi a proprio piacimento, senza chiedere alcun permesso preventivo, è vietato, spostarsi diviene sinonimo di libertà, un segno dell'uomo libero. Il motivo del viaggio, del percorrere lo spazio e, viceversa, dello spazio percorso è diffuso nella prosa e nella poesia quale categoria del *byt* (la quotidianità): autorizzazione a viaggiare, escursioni nelle Repubbliche dell'URSS, lunghe ed estenuanti passeggiate nella Leningrado di quegli anni; ma esso è diffuso anche come categoria del *bytie* (l'essere): la libertà verso la prigionia, la vita verso la morte, la ricerca del 'paradiso perduto' contro l'accettazione dello 'status quo', la 'quiete' di una casa dove poter ritornare verso l'inquietudine dell'assenza di una vera casa, o della privazione della propria casa. Sono motivi che Brodskij esplicherà più tardi nel saggio in inglese *In a Room and a Half* (In una stanza e mezzo) del 1985, e in quello del 1987 *The Condition We Call Exile* (La condizione che chiamiamo esilio)¹²². Ciò che è stato detto per Brodskij:

«la tragedia non è della persona, bensì dell'idea che la persona incarna»¹²³ possiamo dirlo sostituendo alla parola 'persona' la parola 'generazione'. È la tragedia del movimento precluso o interrotto, della difficoltà di percorrere consapevolmente la strada verso la libertà, che Brodskij risolverà personalmente nell'accettazione stoica del dolore e del male perché:

Un uomo liberato non è un uomo libero. [...] se vogliamo avere una parte più importante, la parte dell'uomo libero, allora dobbiamo essere capaci di accettare – o almeno di imitare – il modo in cui un uomo libero è sconfitto. Un uomo libero, quando è sconfitto, non dà la colpa a nessuno¹²⁴.

In *Gorbunov i Gorčakov* il senso della fine è complicato dalla componente etica o, per meglio dire, metafisica: cosa succederà all'uomo 'dopo', dopo la morte, dopo il sonno. La 'morte', fisica, non coincide con 'la fine' ontologica: alla morte non c'è scampo, alla fine si può e si deve trovare la soluzione, che non è comunque la 'vita eterna' della religione. La religione, intesa come fede che annebbia perché fornisce all'uomo le risposte che egli deve invece trovare da solo sul piano metafisico, è il risultato del principio della linearità, della piatta visione orizzontale di un tempo dove si susseguono passato – presente – futuro. Brodskij spiegherà questo principio nel saggio *Pendulum's Song* (Il canto del pendolo) del 1975, di quasi dieci anni posteriore rispetto al poema, ma egli già lo preannuncia con i versi di *Gorbunov i Gorčakov*. Il saggio del 1975 è dedicato a Constantinos Kavafis e in esso Brodskij parte dal presupposto che: «L'uomo è ciò che legge, e tanto più un poeta»¹²⁵. In tal senso, Kavafis come poeta contraddice e si oppone al piatto principio della linearità, perché i versi del poeta sono invece «una biblioteca del mondo greco, romano e bizantino», «un compendio di documenti e iscrizioni relativi all'interrelazione greco-romana durante gli ultimi tre secoli a.C. e i primi quattro secoli d.C.». Da qui il particolare registro stilistico «incrocio tra una cronaca e un epitaffio», nel quale le cadenze neutre sono mescolate al pathos intensamente formale. Tutte queste caratteristiche possono essere osservate anche nel poema di Brodskij che, come i versi di Kavafis, si colloca all'incrocio di tendenze culturali in opposizione l'una all'altra¹²⁶. Con i loro versi, ambedue i poeti creano 'una forma alternativa di esistenza', in cui si avverte la consapevolezza del declino di un modo di vivere, quello ellenico per Kavafis, quello della fioritura culturale leningradese per Brodskij; ciò che li distingue è la differenza fra 'tragedia' e 'terrore'. In Kavafis domina il 'terrore' che «è un prodotto dell'immaginazione (e non importa se questa si rivolga verso il futuro o verso il passato)», domina il senso della perdita, la consapevolezza che la separazione è sempre una realtà più durevole dello stare insieme. Brodskij, al contrario, rifiuta il 'terrore' in favore della 'tragedia', fatto compiuto che va accettato e affrontato anche nei suoi aspetti più dolorosi e rivoltanti; questo consapevole rifiuto è presente nella poetica sin dall'inizio, ma diverrà sempre più consapevole assieme allo stoicismo, si-

no a giungere all'esortazione assertiva del 1991 nel lungo poema *Portret tragedii* (Il ritratto della tragedia): «Guardiamo in faccia la tragedia».

Gorbunov i Gorčakov esorta a vivere, accettando la tragedia del *byt* e, al contempo, a rifiutare il terrore dell'inatteso quotidiano, perché l'uomo perde la libertà quando vive nel terrore, ma resta libero quando accetta la tragedia singola e collettiva.

Il «principio della linearità» verrà ripreso da Brodskij anche nel 1985, nel saggio *Flight from Byzantium* (Fuga da Bisanzio)¹²⁷. Virgilio è stato, secondo Brodskij, il primo ad introdurre il «principio della linearità» in letteratura; secondo Brodskij in Virgilio l'eroe nello spazio «non fa mai ritorno; è sempre in partenza», e questa caratteristica permette di collegare la posizione spaziale dell'eroe alla proiezione temporale di un'esistenza linearmente scandita in passato presente futuro. Il risultato della posizione di Virgilio è la profezia retroattiva, l'utopismo sociale o l'idea di vita eterna, esiti collegati al cristianesimo: «Mi fossi trovato io a scrivere *La Divina Commedia*, questo romano l'avrei messo in Paradiso: per eminenti servizi resi al principio lineare, fino alla sua logica conclusione». La «logica conclusione» è il monoteismo, che prevarrà con il Cristianesimo e Costantino. Esso è congruo al potere assoluto, all'autocrazia. Al contrario, il politeismo, soprattutto quello ellenico, è per Brodskij: «un sistema di esistenza spirituale in cui ogni forma di attività umana, dalla pesca alla contemplazione dello zodiaco, è santificata da divinità specifiche. Così un individuo che possieda volontà e immaginazione adeguate è in grado di scorgere l'altra faccia, quella metafisica, infinita, della propria attività». Il Cristianesimo, secondo Brodskij, è la contraddizione della tradizione ellenica, una tradizione di ordine, proporzione, armonia: «di tautologia tra causa ed effetto (il ciclo di Edipo), di simmetria e di cerchi che si chiudono, di ritorno alle origini». La religione di Brodskij non è in questi anni, né mai sarà, la religione ortodossa o la religione cristiana, la sua è la 'religione', la raccolta di formule, della metafisica; questo egli dice ai suoi contemporanei già con *Gorbunov i Gorčakov*: girate la moneta, guardate l'altra faccia della moneta, vedrete la dimensione infinita di ciò che fate.

Il sonno/sogno è equiparato alla conoscenza, alla capacità di 'dominare il tempo'; sognando, si può sconfiggere il sonno-morte e accedere all'infinito e all'illimitato. L'illimitato, nel suo riferirsi all'estensione, è qualitativo; l'infinito, nel suo riferirsi alla misura, è quantitativo. Lo spazio finito del manicomio, diviene illimitato nel sonno/sogno; acquisisce una dimensione metafisica, dove la qualità ha la meglio sulla quantità. Come ha acutamente sottolineato Jakov Gordin: «Il sonno, quale specifica forma di esistenza, ha un ruolo enorme in tutto l'epos di Brodskij. In *Gorbunov e Gorčakov* esso è addirittura la strada verso la libertà, la fortezza della personalità, il rifugio dal mondo che fa paura, dall'«ambiente ostile», per usare la formula di Gorbunov»¹²⁸.

Tutti questi sono, secondo Gordin, tratti specifici dell'utopia cristiano-panteistica, che è evidente nella poetica di Lermontov e che sarà in parte recepita da Vasilij Rozanov nei primi anni del Novecento. La notazione dello studioso russo permette di tracciare una linea di unione tra i due poeti,

Lermontov e Brodskij, e una seconda linea di unione tra due periodi della storia del paese, il passaggio dal XIX al XX secolo e il passaggio dagli anni Sessanta ai Settanta del XX secolo. Questa seconda, per la quale è più corretto parlare di un'eco piuttosto che di una linea di unione, si evidenzia particolarmente interessante per lo studio qui proposto: la via filosofica quale risposta alle domande che pone un periodo di crisi dei valori, di scomparsa delle aspettative sino ad allora in essere, di chiusura della 'strada con prospettiva'. Non, quindi, la fine dell'utopia, bensì la consapevolezza che quella percorsa non è la strada giusta per la realizzazione dell'armonia del mondo. L'armonia che, di per se stessa, esclude prevaricazione, barbarie, assolutismo, volgarità; l'armonia perseguita dai grandi nomi della letteratura russa: Puškin, Lermontov e Tolstoj. Ancora Gordin: «In *Gorbunov e Gorčakov* c'è il grandioso finale dell'epopea: il sogno è la strada che conduce al paese dell'eterna libertà, la quale per tradizione nella poesia russa è immancabilmente simboleggiata dal mare»¹²⁹. Nei *Razgovory o more*:

Sì, è il mare. Proprio lui.
 Abisso dell'essere, da cui tutti noi,
 quali paladini, siamo apparsi talmente orsono
 che, non avessi tu di nuovo toccato questo tema,
 io avrei dimenticato che esistono il fondo,
 e l'orizzonte, e gli altri sistemi
 dello spazio, oltre quello in cui siamo
 destinati a vedere solo pareti dipinte
 con le loro macchie lilla; ma,
 benché muti, sappiamo ascoltare¹³⁰.

Se l'uomo riesce a 'dominare il tempo', riesce anche a dominare le categorie di dolore, disillusione e precarietà: il coraggio non è più solamente quello della capacità di opporsi, esso diviene il coraggio di affrontare la vita e di guardare in faccia il *Portret tragedii*¹³¹. Il poema *Gorbunov i Gorčakov* risolve il tema della fine, della sensazione di una mancanza di speranze, in una sfera superiore:

Dormi, Gorbunov. Sino a che la tromba non
 suonerà la ritirata ... A tutte le ricompense preferirò
 proteggere il tuo sonno ... proprio contro lei, la tromba!
 Tu no, ma io sono abituato agli ostacoli.
 Scusa tutte le mie vanterie.
 Scusa tutto il mio disordine...
 Dormi, dormi, amico mio. Ti sono accanto.
 Non sopra, non sotto, ma accanto a te.
 Resterò ad aspettare sino a quando vuoi,
 sino a che non incontrerò il tuo sguardo ...¹³².

La «tromba che suona la ritirata» è immagine della morte, contro la quale Gorčakov protegge Gorbunov; la sua vicinanza, ed egli sottolinea la sua con-

tiguità all'amico, il suo trovarsi «accanto», ne sorveglierà il risveglio e la sconfitta del sonno-morte. La perdita è inscindibile dall'acquisizione, si muore per rinascere; se il giovane perde la sua giovinezza, le sue illusioni, addirittura la sua patria, se in un certo senso 'muore', potrà rinascere nella comprensione della grande unità del mondo intero, nella percezione di una realtà metafisica che travalica i confini del mondo tangibile. Viene sconfitto il 'principio della linearità'. Si apre l'era della 'tendenza alla soluzione metafisica':

Ad un tratto, compresi che la periferia è l'inizio del mondo, e non la sua fine. È la fine del mondo abituale, ma l'inizio di quello non abituale, che è ovviamente molto più esteso. In linea di principio, l'idea era questa: se vai verso la periferia, ti allontani da ogni cosa che è sulla terra e finisci per entrare nel mondo vero¹³³.

La periferia geografica si unisce a quella storica, il confine dello spazio si sovrappone a quello del tempo, il moto orizzontale diviene verticale, *limen* oltre il quale esiste la metafisica, il movimento verso il centro. Brodskij, nel 1968, indica già alla sua generazione la via della dinamica, il rifiuto della statica, la strada per essere i più liberi tra i liberi, i più individualisti tra gli individualisti, i più invincibili tra gli invincibili. *Gorbunov i Gorčakov* nasce al termine di una *Belle Époque* e all'inizio di un'epoca potenzialmente ancora più bella.

2.6 Il senso della fine

Tornando alle date precise, Kullè ha rilevato come solo in apparenza gli anni durante i quali Brodskij scrive il suo lungo poema sembrano registrare un miglioramento, un alleggerimento di esistenza privata: il ritorno dal confino coincide per il poeta con la liberazione dalla pena inflittagli; le autorità lo continuano a tenere sotto controllo, ma la vita riprende e per di più nella sua città; il lavoro di traduttore gli permette di guadagnare, restando all'interno del campo letterario; nel 1967 nasce il figlio Andrej. Ma, viceversa, il 1966 è anche segnato da una 'fine' di particolare significato: il 5 marzo muore Anna Achmatova; i funerali della poetessa sono l'ultima occasione di incontro per il 'coro magico': Dmitrij Bobyšev, Iosif Brodskij, Anatolij Najman e Evgenij Rejn, Najman e Rejn si trasferiscono a Mosca, Bobyšev si è inserito nel rapporto tra Brodskij e Marina Basmanova¹³⁴. Tralasciando il rapporto speciale che aveva legato Brodskij ad Achmatova, sin dalla prima conoscenza dell'agosto 1961¹³⁵, la morte di Achmatova è la fine di un'era; ai più sembra che con la scomparsa della poetessa scompaia anche la grande tradizione della poesia del '900 russo. Non a caso, Brodskij ricorda le parole pronunciate da Arsenij Tarkovskij ai funerali di Achmatova:

Credo che per noi conoscerla sia stato enormemente utile, suppongo ancora di più di quanto sia stato, ad esempio, conoscere Pasternak. Sia quel che sia, il perdono lo abbiamo imparato da lei. Forse, però, devo stare più attento con questo pronome "noi"... Ricordo che, quando Arsenij Tarkovskij ha iniziato il discorso funebre con le pa-

role: «Con la morte di Achmatova è finito...», tutto dentro di me si è ribellato: non era finito niente, niente poteva e può finire, sino a che noi esistiamo¹³⁶.

Queste parole Brodskij le pronuncia venti anni dopo la morte della poetessa; ricorda la propria ribellione all'idea che tutto fosse finito: attese e speranze; la propria certezza che, sino a che ci saranno i poeti, niente sarà veramente finito. Ciò nonostante, la sensazione di 'fine' è allora incombente, palpabile e la morte di Anna Andreevna è quasi uno *znamenie*, un segno divino e profetico. Ma, ancora una volta va ripetuto: *Letum non omnia finit*. La citazione è dal primo verso di una delle tante elegie che Properzio dedica all'amata Cinzia¹³⁷. Brodskij ama Properzio ed è probabile che, durante i loro incontri nell'autunno del 1965, Anna Achmatova parli a Brodskij di questa elegia. Achmatova, all'epoca, sta infatti rileggendo Properzio, che considera il più grande dei poeti elegiaci¹³⁸.

Secondo Brodskij, gli *šestidesjatniki* del XX secolo imparano il perdono da Achmatova, mentre da Cvetaeva il rigore di comportamento, l'adesione incondizionata alle proprie scelte, anche quando esse si rivelano difficili e addirittura sbagliate. Gorbunov nel poema risponde alla sensazione della fine con lo stoicismo:

L'ospedale. La notte. L'ambiente ostile...
 Tutto questo non è tragedia...
 Persino le pene del Giudizio Universale
tanto più sono lievi per la mia anima,
 quanto più pesanti per la mia carne...
 Sempre, quando sto male, penso che
 quel dolore potrei di nuovo facilmente sopportarlo.
 Così si spia il bambino nell'uomo...
 I cantarelli mi hanno condotto qua.
 Quanto è ad essi legato, è dal di fuori¹³⁹.

Lisički (cantarelli) sono un'immagine ricorrente nel poema, che con essa si apre:

«Allora, cos'hai sognato, Gorbunov?»
 «Soprattutto, cantarelli». «Ancora?» «Ancora».
 «Ah ah, mi fai ridere, non c'è che dire».
 «Non ci vedo niente da ridere»¹⁴⁰.

L'immagine delle *lisički* è ambigua e difficile da tradurre: la parola russa *lisička* indica sia la volpe, soprattutto quella rossa di piccole dimensioni, quale sinonimo di *lisica*; sia il fungo cantarello o finferle. Nei versi del poema, i due personaggi intendono il fungo, la cui cappella frastagliata è rossiccia e ricorda la forma delle isole, ma nella traduzione italiana va persa l'allusione al genere femminile della parola russa, che permette un duplice significato.

E Gorčakov:

«I cantarelli non sono innocui e, secondo me,
sono nemici della salute dell'anima.
Tu li apprezzi?» «Come l'amore»¹⁴¹.

Alla domanda successiva di Gorčakov, che gli chiede cosa intenda per amore, Gorbunov risponde: «La fine della solitudine». Il paragone introdotto sembra delineare una contiguità tra i «cantarelli» e l'«amore». Cosa siano i «cantarelli» si può comprendere quando, all'affermazione di Gorbunov per cui i sogni sono più sinceri di tanti chiacchieroni, Gorčakov domanda:

«Come la metti, Gorbunov, con i tuoi cantarelli?»
«I miei cantarelli sono le isole stesse.
(E crescendo, i cantarelli diventano isolotti.)
Le prospettive, le vie, le parole.
Di norma, parliamo a scatti».

Vengono introdotti due temi: amore e solitudine, che collegano facilmente il poema di Brodskij al periodo e alla città in cui vive il poeta. Al contempo, l'immagine del sogno o del sonno è riconducibile a quella della morte, della fine. Come si è detto, la morte può essere sconfitta, ma questo non esime l'uomo da scelte rigorosamente etiche, e tale rigore crea un sottile filo che unisce già questi primi versi di Brodskij alla filosofia degli stoici: Seneca, Epitteto e soprattutto Marco Aurelio¹⁴².

2.7 Amore e solitudine

In *Gorbunov i Gorčakov* l'amore è un sentimento ricordato, qualcosa che unisce la vita del presente con quella del passato: ambedue i personaggi del titolo non sono liberi, vivono in una situazione di coercizione che, se non è una prigionia dichiarata, ad essa facilmente si riallaccia. L'amore è quello dell'esistenza precedente, prima della reclusione nell'ospedale psichiatrico; quello che ormai è possibile provare solo nella mente e nell'anima, ma l'amore crea e rinnova l'eco della memoria che riallaccia passato e presente in modo vicendevole:

«Ma cosa sono i tuoi cantarelli-piccolini?»
«Penso sempre all'amore,
quando guardo i cantarelli.
Non so dove, nella mente o nel sangue,
ma sento come dei richiami».
«Ahimé, l'abitudine e il normale
tendere della ragione all'autogiustificazione».
«Nel concreto. Ma nella sfera della mente,
è l'assenza di ogni abitudine».

«Allora, in sogno, quando è buio,
fantastichi sui cantarelli?» «Sempre».
«Meglio, sull'amore?» «È lo stesso».

Secondo te è strano, vero?»
 «Secondo me, non è strano, è peccato.
 Peccato e, mi sembra, una vergogna.
 Perché ridi?» «Fa ridere»¹⁴³.
 «Me la dai la mela?» «Te la do,
 ma non ti è dato di capire i cantarelli».
 «I cantarelli, sai, sono cosa da poligamia».

L'amore è «nella mente o nel sangue», nella ragione e nell'assenza di ragione, l'amore è la genesi dell'eco, del richiamo, della reminiscenza, della possibilità di riempire i vuoti lasciati dalle cose e dalle persone che non ci sono più con le parole, altrettanto reali e concrete delle cose e delle persone, se non di più: «Eravamo due. E siamo rimasti due!»¹⁴⁴. Le parole che travalicano la morte, unico mezzo per sconfiggere la morte, per far sì che essa sia solo un momento, sgradito, nell'universo illimitato e infinito del tempo. Brodskij, poeta, avverte la fine dell'epoca, ma ancora ha fiducia nella forza della parola. Nel capitolo X *Razgovor na kryl'ce*:

«Ma, a guardare standone fuori,
 si può in generale osservare:
 anche la parola è cosa. Quindi, siamo salvi!»
 «Quindi, inizia il silenzio.

Il silenzio è il futuro dei giorni,
 [...]
 Il silenzio è il futuro delle parole,
 [...]
 Il silenzio è il futuro dell'amore;
 [...]
 Il silenzio è il presente per chi
 è vissuto prima di noi. Il silenzio è la ruffiana,
 che riunisce tutti in sé,
 che ammette l'oggi nella favella.
 La vita è solo un discorso di fronte
 al silenzio». «Un alterco dei movimenti».
 «Anche le pareti sono incarnazioni delle obiezioni»¹⁴⁵.

Quella del poeta Iosif Brodskij è una generazione che solo all'apparenza può sembrare abbia *dissipato se stessa*¹⁴⁶; una generazione i cui esponenti, senza parlare di libertà, si comportano come fossero realmente uomini liberi in un paese democraticamente libero; una generazione che parla di ciò che la circonda, senza avere la pretesa di scrivere la storia; una generazione per incoscienza e per scelta spontaneamente e orgogliosamente indipendente; una generazione legata a doppio filo alla propria città e alla tradizione culturale che essa rappresenta.

3. *Konec Prekrasnoj Èpochi*

Konec Prekrasnoj Èpochi viene composta nel dicembre 1969 e quindi, nel 1977, la casa editrice Ardis la pubblica negli Stati Uniti in una raccolta di versi che prende il titolo proprio da questa poesia¹⁴⁷. Il titolo della raccolta, scelto dal suo curatore Lev Losev, sottolinea il duplice significato, dato dal gioco con le parole stesse che lo compongono: è la fine della *Belle Èpoque* per la generazione di Brodskij, è la fine della *Belle Èpoque* perché sono gli ultimi versi scritti dal poeta in patria. Brodskij, per altro, non desidera al momento della pubblicazione della raccolta, né lo farà in seguito, segnare un confine tra versi scritti in patria e versi scritti fuori di essa, così come non desidera allora né lo farà in seguito assegnare all'esilio un valore di frattura netta, poiché l'emigrazione negli Stati Uniti non costituisce né mai costituirà un confine psicologico.

L'importanza di questa raccolta, il suo significato per la poetica di Brodskij sono acutamente messi in luce da Lev Losev:

I versi, raccolti in *Fermata nel deserto* e *Fine della Belle Èpoque*, rappresentano il modello poetico del mondo, creato da Brodskij nella maturità. Qualunque cosa gli sia accaduta nel successivo quarto di secolo, la sua visione del mondo non è, in via di principio, cambiata; se prendiamo come criterio il sistema poetico, egli è semplicemente diventato un poeta sempre più completo; e la lingua, con la quale raccontava del proprio universo, si è fatta sempre più esatta e ricca di sfumature. Tutto questo possiamo riferirlo persino alle contraddizioni nelle sue idee sul cristianesimo e la cultura, sulla Russia e l'Occidente, sull'etica e l'estetica: queste contraddizioni le esprime in modo chiaro e preciso. [...] per questo poeta del XX secolo si può a buon diritto utilizzare il romantico slogan di Batjuškov: «Vivi come scrivi, scrivi come vivi». Tra il Brodskij della vita e il Brodskij dei versi non esiste, in via di principio, alcuna differenza¹⁴⁸.

L'assenza di confine è ribadita e confermata dalla sostanziale unitarietà della visione del mondo del poeta, nonché dalla sostanziale unitarietà tra poetica e biografia umana.

3.1 *Poesia e politica*

Non si può dire che Brodskij si interessi, allora e in seguito, di politica in senso stretto; ma non si può neppure dire che Brodskij non faccia politica con i suoi versi. *Konec prekrasnoj èpochi* è una poesia che nasce da quello che Losev chiama *čuvstvo rodiny* (senso della patria). Politica può essere indissolubilmente legata all'attività pubblica, all'appartenenza ad uno schieramento, alla pratica che ha per oggetto la costruzione, l'organizzazione e soprattutto l'amministrazione della vita pubblica. Politica, per altro, può essere qualunque attività, e la poesia è attività, che ricerca l'equilibrio di tutte le componenti dell'esistenza, che osteggia l'assenza di

armonia in qualsivoglia campo. In tal senso, Brodskij è un 'politico', e le presenze dominanti del pronome personale *ja* (io) e del verbo alla prima persona singolare in *Konec prekrasnoj èpochi* non è segnale di un io lirico: è segno di un affermato individualismo da opporsi ad un ufficialmente conclamato collettivismo. È retorica del civile e non dell'individuale. Questo *čuvstvo rodiny* dovrebbe generare orgoglio: delle tradizioni, della storia, della cultura tutta; ma *èti grustnye kraja* (questi luoghi tristi)¹⁴⁹, come li chiama lo stesso io poetico, hanno rinunciato a tutto questo, hanno abdicato a questo orgoglio, scivolando in una sorta di barbarie. 'Individualismo', nel lessico sovietico degli anni Sessanta, è pressoché sinonimo di 'egoismo': individualisti e, quindi, egoisti sono aggettivi con una connotazione ufficiale negativa. L'individualismo di Brodskij e di quelli che condividono le sue idee è qualcosa di ben diverso: indipendenza intellettuale, responsabilità morale delle azioni proprie e del proprio paese; in fin dei conti, questi individualisti sono i veri altruisti¹⁵⁰.

Da queste considerazioni nasce la secolare domanda, alla quale si cerca una risposta che mai è data sino in fondo: *kto vinovat?* (di chi la colpa). Aver rinunciato all'individualismo è una colpa, è rifiutare la vera vita. Non si tratta tanto di 'colpa', quanto di 'responsabilità'. Molti *šestidesjatniki* provano e hanno provato il senso di responsabilità, cercano e hanno cercato di traghettare la patria, fosse solo Leningrado, fuori dalla strada tracciata nei decenni precedenti, senza riuscirci; il 1968 segna l'insuccesso e acuisce il sentimento di responsabilità legata al suolo, all'appartenenza allo Stato che compie azioni delittuose: l'occupazione di Praga è una di queste.

Konec (fine) è un limite, è assenza di movimento: *Ètot kraj nedvižim* (Questo paese immobile), è entropia, è assenza di energia creativa.

3.2 Sesso e spazio

Il motivo del sesso, come sempre in Brodskij per ogni elemento della sua poetica, ha un significato duplice: il sesso considerato solo come attività fisica, come pura funzione che vede, dunque, la donna come parte ad essa connessa. La donna, in tal senso, è essa stessa 'cosa' nel significato concreto della parola: è materia e materiale. Ma il sesso è anche atto che travalica il fisico, la donna è pur sempre 'cosa' ma 'cosa bella': è idea e superamento del materiale. L'ottava strofe recita¹⁵¹:

Vivere nell'età delle realizzazioni
per chi ha nobile indole è difficile.
A tirar su la veste alla tua bella, vedi –
non incanti indicibili – ciò che cercavi.
Non per essere ligio al Lobačevskij,
ma il mondo scisso tende a ricongiungersi
in un punto, e in quel punto finisce
qualsiasi prospettiva¹⁵².

L'organo sessuale femminile è il punto in cui si incontrano persino le rette parallele, il punto in cui sparisce qualunque possibile prospettiva

e, in tal senso, l'atto sessuale è puro atto meccanico senza alcun futuro. La 'cosa' definita e con limiti altrettanto definiti si coniuga a un periodo, *Époque*, altrettanto ben definito e senza alcun futuro con quelle precise caratteristiche. Ma Lobačevskij può anche venire in aiuto e rovesciare la situazione: se le rette parallele si incontrano in un altro spazio e su di un altro piano, il tempo supera ogni frattura e si ricomponе in uno spazio diverso: passato – presente – futuro sono solamente categorie storiche utili all'umano sentire, ma del tutto superflue nella dimensione metafisica che la poesia è in grado di schiudere. Lobačevskij, in particolare, mette in crisi la certezza che la geometria euclidea sia l'unica ad essere valida, sia sul piano dell'esperienza ordinaria che sul piano della logica. Secondo Lobačevskij il famoso 'quinto postulato' di Euclide è valido sul piano dell'esperienza ordinaria, ma non altrettanto sul piano della logica. In tal modo, Lobačevskij prefigura la distinzione tra il concetto di 'illimitatezza' e di 'infinità' dello spazio: dove il primo si riferisce all'estensione ed è quindi qualitativo, mentre il secondo si riferisce alla misura ed è quindi quantitativo. Pensando alla categoria dello spazio nella poetica brodskiana, che nel caso specifico si interseca strettamente con il motivo del sesso e per suo tramite con la categoria del tempo, essa è prima di tutto 'illimitata' e solo in conseguenza a ciò può dare vita alle immagini-metafora dell'infinito o, viceversa, del suo opposto: il finito. Come due rette parallele sul piano della logica dell'infinito, sesso e spazio si possono incontrare e chiudere qualunque prospettiva, idea condensata nell'organo sessuale femminile, così non sappiamo cosa accadrà nell'illimitato spazio metafisico¹⁵³. E la strofe che chiude la poesia:

La perspicacia di questi tempi è la stessa
 perspicacia del vicolo cieco. E ormai
 è dato trarre congetture non dagli alberi,
 dagli sputi sul muro, svegliare non principi,
 dinosauri. Per l'ultimo mio verso,
 non so strappare una penna a un uccello.
 Solo il Capo innocente, supremo, dispone
 della scure e del lauro.

In russo il primo verso recita: *Zorkost' ètich vremën – èto zorkost' k veščam tupika*. Mentre la parola 'perspicacia' rende bene il significato figurato di *zorkost'*, il traduttore ha dovuto omettere ciò a cui è diretta questa 'perspicacia': *k veščam* (alle cose); il sintagma *zorkost' k veščam*, letteralmente, bisogna tradurlo: acutezza visiva nei confronti delle cose.

Un anno prima, nel luglio del 1968, Brodskij scrive *Pamjati T. B.* (In memoria di T. B.) per la morte per annegamento di Tat'jana Borovkova, dove la strofe 42 recita:

Vale la pena? Difficile. Non merita una riga.
 Come due rette si separano nel punto,

incontrandosi, ci saluteremo.
 Difficilmente ci rivedremo, o in Paradiso, o all'Inferno.
 Questi due aspetti della vita postuma
 sono solo la continuazione dell'idea di Euclide¹⁵⁴.

Pochi anni dopo, nel 1973, Brodskij scrive:

L'idea del Paradiso è la logica fine del pensiero umano, nel senso che il pensiero, oltre, non può andare. Oltre il Paradiso non c'è niente, non accade niente. Perciò, possiamo dire che il Paradiso è un vicolo cieco, l'ultima visione dello spazio, la fine della cosa, la cima del monte, il picco dal quale non c'è dove andare, eccetto in Cronos; è in tal modo che si introduce il concetto di vita eterna. Lo stesso possiamo dire anche dell'Inferno¹⁵⁵.

La poetica di Brodskij si fa sempre più complessa e definita; il suo rapporto con la religione o, forse, sarebbe meglio dire con la religiosità si evidenzia problematico, senz'altro maggiormente sul piano della metafisica che non su quello della fede; l'immagine del *tupik* (vicolo cieco) permane come fine, limite estremo dello spazio, oltre il quale all'uomo rimane solo un'unica opzione: il coraggio di entrare in 'Cronos', non il rassicurante tempo della storia, bensì l'infinito e illimitato spazio di 'Cronos'. La psicologia dell'essere «nel vicolo cieco» si può esprimere solo con la lingua, per cui la prima vittima di tutti i discorsi sull'utopia diviene proprio la grammatica. La lingua non riesce a stare dietro al pensiero, finisce per tendere a categorie e costrutti extratemporali, si costruisce un'aureola di convenzionalità, evidenzia la propria filosofia appunto da vicolo cieco¹⁵⁶. Nel 1969 la *Belle Époque* di Leningrado finisce in un 'vicolo cieco'.

Ne po drevu umom rastekat'sja pristalo poka è il secondo verso in russo, dove il «dilungarsi con l'intelletto» e quindi il trarre congetture «non dagli alberi» rimanda alla pratica di divinare secondo i diversi alberi che diede origine all'antico alfabeto basato appunto sui nomi degli alberi¹⁵⁷. Ma, alla fine della *Belle Époque*, non si addice all'intelletto il divinare dagli alberi, bensì «dagli sputi sul muro». L'«ultimo verso» si fa profeticamente autobiografico, come ha osservato Losev. Tornando all'immagine degli «sputi», essa è una possibile citazione dalla poesia di Yeats *The Tower* (La torre):

È tempo che io faccia testamento,
 scelgo uomini eretti
 che risalgono i torrenti fino al salto
 della sorgente, e all'alba
 gettano l'amo accanto
 alla roccia stillante; dichiaro
 che lascio loro il mio orgoglio,
 l'orgoglio di gente che non fu
 legata né a Causa né a Stato,
 né a schiavi sputacchiati,

né a tiranni che sputavano;
[...]¹⁵⁸.

Anche il titolo stesso della poesia: *The Tower* è di particolare interesse; Brodskij scrive nel 1970 il poema *Post aetatem nostram*, il cui capitolo VII è intitolato *Bašnja* (La torre); e pochi anni prima, nel gennaio 1965, ha composto la poesia *Na smert' T. S. Èliota* (In morte di T. S. Eliot), dove molti versi sono citazioni dalla poesia di Auden per la morte di Yeats.

3.3 Intertesti o dialogo?

L'eco di Yeats è udibile, soprattutto per quanto concerne l'amarezza che il poeta irlandese esprime in *The Tower*: quella che per Yeats è l'amarezza della vecchiaia, delle illusioni perdute e delle speranze negate, per Brodskij in *Konec prekrasnoj èpochi* è la constatazione delle illusioni perdute e delle speranze negate espressa da un giovane uomo, per sé e la sua generazione. Yeats, all'inizio della lunga poesia, sembra dover «invitare la Musa a far fagotto», chiedere alla poesia di farsi da parte in favore della filosofia:

scegliere Platone e Plotino per amici,
finché la fantasia e l'orecchio e l'occhio
imparino ad accontentarsi di disquisizioni e occuparsi
di cose astratte.

Alla fine, però, il poeta:

E dichiaro la mia fede:
irrido al pensiero di Plotino
e grido in faccia a Platone
che vita e morte non furono
fin che l'uomo non creò il tutto,
armi e bagaglio,
dalla sua anima amare,
sì, sole e luna e stella tutto,

e aggiungete a questo ancora
che, morti, noi sorgiamo,
sogniamo e così creiamo
il Paradiso translunare.

Anche Brodskij ha perso; ha subito prigionia e confino; nel 1964 ha scritto i versi *Na smert' Iosifa Brodskogo* (In morte di Iosif Brodskij); ma adesso, alla fine del 1969, si riconosce battuto ma non sconfitto:

Il prezzo della libertà fanno soltanto
i pesci in mare: ma il loro mutismo
ci costringe a inventare casse ed etichette.
Come il listino dei prezzi sporge lo spazio.

Creato dalla morte è il tempo ed ha bisogno
di corpi e cose: i tratti va cercandone
fra gli ortaggi. Al quadrante della torre
si regola il galletto.

Konec prekrasnoj èpochi è una poesia non particolarmente lunga dove Brodskij, sulla scia dei poeti inglesi che egli già conosce molto bene, ma sulla scia anche delle *Aleksandrijskie pesni* (Canzoni alessandrine) e di *Forel' razbivaet lëd* (La trota rompe il ghiaccio) di Michail Kuzmin, usa nei versi il principio della maschera della tragedia greca: scrive in prima persona ma anche di altri e per altri, la confessione lirica è lungi dall'offuscare il soggetto collettivo, il motivo storico attuale, come accade invece nei poemi dei modernisti russi a lui tanto cari: Majakovskij e soprattutto Cvetaeva¹⁵⁹. Ancora una volta da *The Tower* di Yeats:

Strana cosa, ma l'uomo che compose il canto era cieco;
tuttavia, a ripensarci, non trovo
la cosa affatto strana; la tragedia cominciò
con Omero, ch'era cieco,
ed Elena ha tradito tutti i cuori viventi.
Oh, possano la luna e la luce del sole sembrare
un solo raggio inestricabile,
perché se io trionfo farò impazzire gli uomini.

Il poeta deve «far impazzire gli uomini», perché è con il poeta che «è iniziata la tragedia». *Poïesis*, la radice dell'attuale parola 'poesia', in greco antico è dal verbo *poiein*: il fare, l'azione che può trasformare il mondo. Poesia, quindi, è 'l'arte fattiva', il che apre la strada ad un uso consapevole di 'creazione' e indica il legame conciliatorio tra l'uomo, che può fare, e il mondo. Lo troviamo nel *Simposio* di Platone, dove Diotima dice a Socrate:

- Tu sai che la poesia, che significa arte fattiva, è molteplice, perché, qualsivoglia potenza che faccia una cosa dal non essere passare nell'essere, è poesia; e però è poetica l'operazione di tutte le arti, e tutti gli artisti sono poeti.

- Dici vero.

- E pure, - diss'ella, - tu sai che non si chiamano poeti, ma chi ha un nome, chi un altro; e di tutta la poesia sola una parte, quella che riguarda alla musica e ai metri, chiamasi col nome del tutto, perché ella sola si chiama poesia, e poeti solo coloro che la posseggono¹⁶⁰.

Che Brodskij conosca sin da allora la filosofia e gli scritti di Platone è indubbio; il dialogo tra Diotima e Socrate getta una luce interpretativa sull'importanza che Brodskij ha sempre dato e alla metrica e alla musica, intesa quale progenitrice della poesia, nel senso attuale della parola; il dialogo tra Agatone e Socrate, sempre nel *Simposio*, fornisce i presupposti

per comprendere a fondo la famosa e reiterata affermazione brodskiana: l'estetica è la madre dell'etica; oltre e più che la famosa frase dell'*Idiota* dostoevskiano: «La bellezza salverà il mondo».

Ma, in questa sede, interessante è soprattutto questa eco da Yeats, i cui versi legano poesia e tragedia. I poeti in lingua inglese, che Brodskij ha letto sin dal confino a Norenskaja, nel periodo in cui i poeti del modernismo russo rifuggono dalla narrazione, dai personaggi fittizi, dalla descrizione dettagliata del quotidiano, dal dialogo e dal discorso diretto, usano in modo diffuso questi espedienti; Brodskij fa propria la loro lezione e con ciò è sì figlio del modernismo russo, ma un figlio che si distacca dai padri e che non sarà mai un 'figliol prodigo'. La teatralizzazione del testo lirico è una delle maggiori innovazioni che Brodskij ha apportato alla tradizione poetica russa¹⁶¹, assieme all'*otstranënnost'*, alla descrizione del sé come di un altro, quell'*otstranënnost'* che egli tanto apprezza nei versi di Anna Achmatova legati alla storia del suo paese, alla vicenda personale che la poetessa ha saputo rendere estranea e collettiva. E qual è l'azione poetica per eccellenza? La parola. Ed ecco la descrizione, si direbbe prosastica, con cui inizia *Konec prekrasnoj èpochi*:

L'arte della poesia vuole parole.
Perciò, stempiato sordo cupo ambasciatore
d'una potenza di secondo piano
che con essa intrattieni relazioni,
non volendo sforzare il cervello, son sceso
porgendomi il soprabito da solo,
a comprare all'edicola un giornale,
l'edizione serale.

La *večernjaja gazeta* (edizione serale), il *byt*, è per il poeta fonte di parole e di fatti.

In *Konec prekrasnoj èpochi* Brodskij regala al lettore non concetti, né *idejnye sistemy*¹⁶² (sistemi di idee), bensì idee intimamente legate alla loro forma di espressione, senza la quale l'idea stessa non è percepibile¹⁶³. Ma chi parla al lettore non è tanto il 'poeta Iosif Brodskij', quanto il *čelovek* (l'uomo); esiste un aspetto fondamentale che connota quest'uomo: egli è 'poeta'. È il suo essere 'poeta' che gli permette, per il tramite della lingua, di estraniarsi come singolo e di universalizzarsi nell'individuo¹⁶⁴. Il processo di estraniamento dell'io del poeta rispetto all'io autoriale dei versi è perfezionato. Questi versi non sono una confessione intima, sono la confessione di un'intera generazione e, nel comporli, Brodskij sembra ricordare l'utilizzo della 'maschera' della letteratura greca, e sembra voler sottolineare la propria indipendenza rispetto alla poesia russa del 'modernismo'¹⁶⁵.

Uno dei temi fondamentali di questi versi, nonché dell'intera poetica brodskiana, è il tema dell'assurdo: l'assurdità della vicenda umana alla quale, con il passare degli anni, il poeta finirà per opporre non una sterile lotta, bensì la stoica accettazione di ciò che è. Non è e non sarà rassegn-

zione; al contrario: coraggio estremo. Ma, quando scrive *Konec prekrasnoj èpochi*, Brodskij ha solo ventinove anni e, nonostante i fatti tragici e assurdi che hanno costellato la sua breve esistenza, egli è solo all'inizio di quella strada che lo porterà alla soluzione trovata nello stoicismo e dichiarata nei versi di *Portret tragedii* (Ritratto della tragedia) del 1991, nonché nel saggio *Homage to Marcus Aurelius* (Omaggio a Marco Aurelio) del 1994. Ma, in questo primo periodo della vita, Brodskij sente acutamente sia la costante ingiustizia di ciò che accade, sia l'inutilità della volontà dell'uomo, sia la componente offensiva di tutto questo. Non è esatto parlare di 'determinismo' quale fondamento della filosofia poetica brodskiana in questo periodo, ben più forte il suo rifarsi a Platone e quindi, con il trascorrere degli anni, a Aristotele; si comprende però con chiarezza, in questo periodo, il tentativo costante di Brodskij di cercare una 'causa' in tutto quanto accade. È in tale prospettiva che ritroviamo il tema dell' 'assurdo' in *Konec prekrasnoj èpochi*¹⁶⁶. La maggiore delle assurdità è il *konec* (la fine), e la fine più assurda di tutte è la morte. Solo la parola del poeta, con tutta la ricchezza di metaforizzazione in essa contenuta, può sconfiggere questa assurdità:

Procedi, poeta, procedi diritto
Sino al fondo della notte,
Con la tua voce suavisiva
Riportaci ancora alla gioia.

Con un'aratura di poesia
Trasforma in vigneto la maledizione,
Canta il fallimento umano
In estatica angoscia.
Nei deserti del cuore
Fa che sgorgi la fonte che risana,
Nella prigione dei suoi giorni
Insegna all'uomo libero la lode¹⁶⁷.

Questi versi del poeta Auden, dedicati al poeta Yeats, esprimono il senso profondo della parola del poeta Brodskij. Questi versi del poeta Auden, dedicati al poeta Yeats, evidenziano anche quel parlare di 'altri', quello sforzarsi di impedire la sovrapposizione dell'uomo al poeta e all'io autoriale, che sono caratteristici della poesia anglo-americana. È ciò che Brodskij ha più volte definito *sderžannost'* (riservatezza).

3.4 La 'Belle Époque': tra ironia e realtà

Il sintagma *Prekrasnaja èpoch*a significa in russo: epoca bella e traduce il sintagma francese *Belle Époque*, con le associazioni a cui esso dà vita.

L' 'epoca bella', la *Belle Époque*, è stato il periodo intercorso tra la guerra franco-prussiana del 1870, il duplice assassinio di Sarajevo e lo scoppio della prima guerra mondiale, i cui esiti hanno ridisegnato la carta d'Euro-

pa con la scomparsa degli imperi austro-ungarico, ottomano e zarista, e la concomitante nascita di quello che sarebbe divenuto l'impero sovietico. Nella memoria di chi legge o sente, *Belle Époque* si lega però più a eventi culturali in senso ampio, che non ad avvenimenti della storia. Il pensiero positivista predomina; la fiducia nella scienza e nella tecnica cresce in modo esponenziale; sembra che la libertà di pensiero e il laicismo possano rispondere alle necessità dell'uomo. Al contempo, è un periodo fertile anche per le arti e le scienze umanistiche. Il culmine del primo aspetto è l'esposizione mondiale di Parigi del 1889, con il suo simbolo incontrastato: la *tour Eiffel*; la giusta fiducia nel progresso scientifico-tecnologico apre anche la strada alla produzione di armi sempre più perfezionate di distruzione di massa; questa fiducia viene simbolicamente scossa con l'affondamento del Titanic del 1912. Il livello raggiunto dal secondo aspetto ci regala i nomi di Isadora Duncan, Anna Pavlova, Sergej Djagilev, Eleonora Duse, Henri de Toulouse Lautrec, Edgar Degas, Maurice Utrillo, Giovanni Boldini, Egon Schiele, Georges Feydeau, Rudyard Kipling, Gabriele D'Annunzio, per non citare che pochissimi nomi. Lo sviluppo civile, economico e culturale sembra eccezionale, si offrono nuovi servizi: l'energia elettrica, le strade asfaltate e le automobili, i trasporti pubblici e i tram, la scoperta di Marconi del telegrafo e la nascita del telefono, la nascita del cinema. Ma esso è in realtà riservato quasi esclusivamente alla nobiltà, all'alta borghesia, e ai grandi nomi che compaiono sulla scena della finanza: Rothschild, Hottlinger, Cahen d'Anvers, Erlanger, Eichtal, de Romilly. Sono, per converso, anche gli anni del caso Dreyfuss, del fallimento della Compagnia del Canale di Panama, dello scandalo della Banca Romana, dell'arresto di Oscar Wilde con l'accusa di omosessualità. La società vive di un'apparenza che nasconde un eccesso di disparità sociale, profondi contrasti e una sostanziale ipocrisia di norme.

Perché Brodskij definisce *prekrasnaja època* quella che è giunta alla fine? Nell'aggettivo *prekrasnaja* è racchiusa la distanza, il segmento che permette di spaziare tra uso in senso proprio e uso in senso ironico. In altre parole, da un lato l'epoca è stata veramente 'bella' per la generazione degli *šestidesjatniki*; dall'altro, definirla 'bella' comporta un punto di vista marcatamente ironico. È più sull'aggettivo che si deve concentrare l'attenzione, che non sul sostantivo.

L'epoca è veramente *prekrasnaja* per molte ragioni: Leningrado vive un periodo durante il quale buona parte della sua *intelligencija* si comporta come vivesse in un paese liberamente democratico; i giovani, pur non rinnegando l'insegnamento dei maestri, cercano e talvolta trovano, o credono di trovare, risposte nuove e diverse all'eterna domanda 'che fare?'; riacquisiscono il gusto delle riunioni anche all'aperto, il che significa: alla luce del sole, sotto gli occhi di tutti; il rifiuto del timore della 'visibilità' è anche sintomo di gioia e coraggio di vivere; maestri e allievi, padri e figli, generazioni diverse contribuiscono ciascuna a modo suo a iniziative culturali impensabili e inattese.

L'epoca, però, è solo ironicamente *prekrasnaja* per un numero altrettanto elevato di ragioni: Leningrado continua ad essere volutamente messa

in ombra da Mosca, dal potere centrale; la sua *intelligencija* è comunque e sempre obbligata a fare i conti con una realtà oppressiva; i giovani artisti raramente trovano spazi ufficiali ove pubblicare, esporre i loro quadri, suonare la loro musica; gli *intelligenty* più anziani, spesso tornati dal lager, incontrano difficoltà insormontabili a reinserirsi nella vita quotidiana; la frattura generazionale si fa comunque sentire; la stretta dei processi diviene sempre più forte; i *kegebešniki* sono una sorta di classe sociale a parte, impunita e impunibile; i dossiers sugli intellettuali, giovani e vecchi, aumentano di volume sugli scaffali degli uffici di polizia; la cultura ufficiale resta desolatamente grigia e uniforme.

Il pensiero ufficiale che predomina è di ovvia derivazione positivista; l'ufficialità proclama una fiducia incontrovertibile nella scienza e nella tecnica, la cui crescita nel paese viene in modo equivoco ed ambiguo definita in costante progresso, basti ad esempio la conversione nel 1959 della *Sel'skochozjajstvennaja vystavka* (Esposizione dell'economia agricola), aperta nel 1939, nella *Vystavka dostiženij narodnogo chozjajstva* (Esposizione dei successi dell'economia del popolo); l'ufficialità afferma che il materialismo e quella variante degenerata del laicismo che è l'ateismo di Stato possono rispondere alle necessità dell'uomo. Viceversa, l'*intelligencija* studia con passione, affatto scevra da critica, i filosofi greci e latini, ondeggiando tra epicureismo e stoicismo; è attratta dall'esistenzialismo e dalla filosofia di coloro che ne sono stati considerati anticipatori, Schopenhauer e Kierkegaard, per non parlare del problema del male e di Dio così come affrontati da Šestov; ma lo studio dettagliato della complessità delle componenti del sistema di pensiero degli *šestidesjatniki* è ben lungi dall'esaurirsi in queste annotazioni.

Anche questa società vive di un'apparenza che nasconde un eccesso di disparità sociale, profondi contrasti e una sostanziale ipocrisia di norme. Come Rilke ha definito la *Belle Époque* 'innocenza di vita', l'io poetico dei versi di Brodskij scende in istrada:

[...] porgendomi il soprabito da solo,
a comprare all'edicola un giornale,
l'edizione serale.

Dopo che:

Ho scordato, del resto, il senso necessario
per guardare me stesso¹⁶⁸.

I versi di Brodskij solo all'apparenza, ad una lettura superficiale, indicano lo scoraggiamento, la sconfitta, forse la resa; anche la sua *Belle Époque* è arrivata alla fine. A questo sentire Brodskij reagirà con un cammino sempre più convinto sulla strada che lo porterà allo stoicismo¹⁶⁹, al rifiuto costante del male, all'accettazione dell'inevitabilità della tragedia in ogni singola esistenza umana. La 'fine' è solo di 'quella epoca', il che comporta l'inizio di un'altra.

Note

¹ La definizione di *porogovoe sobytie* è in B. Ivanov, *Ėvoljucija literaturnych dviženij v pjatidesjatyje-vošmidesjatyje gody* (L'evoluzione dei movimenti letterari negli anni Cinquanta-Ottanta), in B. I. Ivanov, B. A. Roginskij (a cura di), *Istorija leningradskoj nepodcenzurnoj literatury: 1950-1980-e gody* (Storia della letteratura libera a Leningrado. Anni 1950-1980), DEAN, Sankt-Peterburg 2000, pp. 17-28.

² Cfr. V. Dolinin, *Nepodcenzurnaja literatura i nepodcenzurnaja pečat' (Leningrad 1950-80-ch godov)* [Letteratura libera e stampa libera (Leningrado 1950-80)], in B. I. Ivanov, B. A. Roginskij (a cura di), *Istorija leningradskoj nepodcenzurnoj literatury: 1950-1980-e gody* (Storia della letteratura libera a Leningrado. Anni 1950-1980), cit., pp. 10-16. Interessante e provocatorio il saggio di I. Suchich, *Tri uroka samizdata* (Le tre lezioni del *samizdat*), ivi, pp. 154-158.

³ Cfr. I. Suchich, *Tri uroka samizdata* (Le tre lezioni del *samizdat*), cit, p. 155.

⁴ L. Zubova, *Svoboda jazyka – vychod iz vremeni* (La libertà della lingua è la fuoriuscita dal tempo), in B. I. Ivanov, B. A. Roginskij (a cura di), *Istorija leningradskoj nepodcenzurnoj literatury: 1950-1980-e gody* (Storia della letteratura libera a Leningrado. Anni 1950-1980), cit., p. 159. Il saggio prende in esame i diversi espedienti messi in atto dalla parola poetica del *samizdat* contro l'automatizzazione, a titolo di esempio: arcaismi lessicali e morfologici, funzione delle singole lettere, ironia, errori intenzionali, devianze; questa analisi, approfondita e ampliata, si legge nella successiva monografia: L. Zubova, *Sovremennaja russkaja poëzija v kontekste istorii jazyka* (La poesia russa contemporanea nel contesto della storia della lingua), *Novoe literaturnoe obozrenie*, Moskva 2000.

⁵ L. Zubova, *Svoboda jazyka – vychod iz vermeni* (La libertà della lingua è la fuoriuscita dal tempo), cit., p. 160.

⁶ A. Ar'ev, *Za četvert' veka do načala seansa* (Un quarto di secolo prima dell'inizio dello spettacolo), in B. I. Ivanov (a cura di), *Kollekcija: peterburgskaja proza [leningradskij period] 1960-e* (Collezione. La prosa di Pietroburgo. Il periodo leningradese: gli anni Sessanta), Ivan Limbach, Sankt-Peterburg 2002, p. 19.

⁷ Cfr. B. Ivanov, *Ėvoljucija literaturnych dviženij v pjatidesjatyje-vošmidesjatyje gody* (L'evoluzione dei movimenti letterari negli anni Cinquanta-Ottanta), cit., p. 18.

⁸ Cfr. A. Ar'ev, *Za četvert' veka do načala seansa* (Un quarto di secolo prima dell'inizio dello spettacolo), cit.

⁹ Cfr. A. Ar'ev, *Carskaja vetka* (Il ramo regale), izd. Zvezda, Sankt-Peterburg 2000.

¹⁰ J. Brodsky, *Less than One*, in Id., *Less than One*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1986, pp. 3-33; I. Brodskij, *Meno di uno*, in Id., *Fuga da Bisanzio*, a cura di G. Forti, Adelphi, Milano 1987, p. 38.

¹¹ A. Achmatova, *Vse raschiščeno, predano, prodano* (Tutto fu depredato, tradito, venduto), in Ead., *La corsa del tempo: liriche e poemi*, a cura di M. Colucci, Einaudi, Torino 1992, pp. 97-98; vengono citati i primi due versi della terza ed ultima quartina.

¹² Cfr. V. Toporov, *Peterburgskij tekst russkoj literatury* (Il testo pietroburghese della letteratura russa), *Iskusstvo-SPB*, Sankt-Peterburg 2003.

¹³ J. Brodsky, *Less than One*, cit., p. 40.

¹⁴ Cfr. S. Savickij, *Andergraund. Istorija i mify leningradskoj neoficial'noj literatury* (Underground. Storia e miti della letteratura non ufficiale di Leningrado), *Novoe literaturnoe obozrenie*, Moskva 2000, p. 8.

¹⁵ Cfr. A. Ar'ev, *Za četvert' veka do načala seansa* (Un quarto di secolo prima dell'inizio dello spettacolo), cit., p. 4.

¹⁶ I. Brodskij, *O Serëže Dovolatove* (Su Serëža Dovolatov), in Id., *Sočinenija Iosifa Brodskogo* (Opere di Iosif Brodskij), t. VII, Puškinskij Fond, Sankt-Peterburg 2001, pp. 144-145.

¹⁷ B. Ivanov, *Ėvoljucija literaturnych dviženij v pjatidesjatye-vošmidesjatye gody* (L'evoluzione dei movimenti letterari negli anni Cinquanta-Ottanta), cit., p. 18.

¹⁸ Cfr. E. Nevzgljadova, *Peterburgsko-leningradskaja i moskovskaja poëtičeskije školy v russkoj poëzii 60-70-ch godov* (Le scuole poetiche di Pietroburgo-Leningrado e di Mosca nella poesia russa degli anni '60 e '70), in *Iosif Brodskij: tvorčestvo, ličnost', sud'ba. Itogi trečh konferencij* (Iosif Brodskij: l'opera, la personalità, il destino. Esiti di tre conferenze), izd. Zvezda, Sankt-Peterburg 1998, pp. 119-123.

¹⁹ Il sintagma è di Jakov Gordin: Ja. Gordin, *Dialog poëtov* (Il dialogo dei poeti), in Id., *V storonu Stiksa. Bol'šoj nekrolog* (Guardando allo Stige. Grande necrologio), Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2005, p. 6.

²⁰ La figura di Jakov Lerner, quale fenomeno caratteristico di quegli anni è acutamente analizzata da Jakov Gordin, in *Delo Brodskogo: istorija odnoj raspravy* (Il caso Brodskij. Storia di una punizione).

²¹ L. Ginzburg, *Zapisnye knižki. Vospominanija* (Taccuini di appunti. Ricordi), Iskusstvo, Sankt-Peterburg 2002. Il ruolo di Lidija Ginzburg, il significato della sua figura per la generazione degli anni Sessanta a Leningrado è ampiamente trattato in: E. Kumpān, *Bližnij podstup k legende* (Avvicinarsi alla leggenda), izd. Zvezda, Sankt-Peterburg 2005, pp. 60-104.

²² A. Žmaev, *Tuda i obratno: retrospektivnyj dnevniki* (Andata e ritorno. Diario retrospettivo), DEAN, Sankt-Peterburg 1995.

²³ W. Shakespeare, *Sonetti*, a cura di A. Serpieri, Rizzoli, Milano 1991, pp. 214-215.

²⁴ V. Dolin, *Nepodcenzurnaja literatura i nepodcenzurnaja pečat' (Leningrad 1950-80-ch godov)* [Letteratura libera e stampa libera (Leningrado 1950-80)], cit., p. 14.

²⁵ Cfr. Ja. A. Gordin, *Delo Brodskogo: istorija odnoj raspravy* (Il caso Brodskij. Storia di una punizione), «Neva», 2, 1989, pp. 134-166. Sul processo a Brodskij la letteratura è oggi quantitativamente imponente; i saggi fondamentali, oltre a quello succitato, rimangono: E. Ėtkind, *Process Iosifa Brodskogo* (Il processo di Iosif Brodskij), Overseas Publishing International, London 1988; Ja. Gordin, *Sud nad tunejadcem Brodskim* (Il giudizio sul parassita Brodskij), in Id., *Pereklička vo mrake* (Richiami nelle tenebre), Puškinskij fond, Sankt-Peterburg 2000, pp. 188-225; N. Jakimčuk, *Kak sudili poëta: Delo I. Brodskogo* (Come hanno giudicato il poeta: il caso Brodskij), Akvilon, Leningrad 1990; F. Vigdorova, *Sudilišče* (La farsa legale), «Ogonëk», 49, 1988, pp. 26-31; F. Vigdorova, *Sudilišče*, in *Ličnoe penie* (Canto personale), Moskva 1990, pp. 232-315.

²⁶ B. Ivanov, *Ėvoljucija literaturnych dviženij v pjatidesjatye-vošmidesjatye gody* (L'evoluzione dei movimenti letterari negli anni Cinquanta-Ottanta), cit., p. 23.

²⁷ L'accusa di 'parassitismo' è resa possibile dal decreto del 4 maggio 1961, in cui si dichiara la necessità di ripulire la città da fannulloni e parassiti che, non lavorando, screditano la società dei lavoratori e non contribuiscono alla costruzione dello Stato Sovietico.

²⁸ Cfr. Ja. A. Gordin, *Delo Brodskogo: istorija odnoj raspravy* (Il caso Brodskij. Storia di una punizione), cit., p. 144.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ La lettera è integralmente riportata nel saggio *Delo Brodskogo: istorija odnoj raspravy* (Il caso Brodskij. Storia di una punizione), cit., poiché lo stesso Jakov Gordin ne è stato uno dei firmatari.

³¹ Il riferimento è al titolo della poesia di Iosif Brodskij del 1969 *Konec prekrasnoj èpochi*.

³² I. Brodskij, *Konec prekrasnoj èpochi* (La fine della Belle Époque), in Id., *Sočinenija Iosifa Brodskogo* (Opere di Iosif Brodskij), t. II, Puškinskij fond, Sankt-Peterburg 1998, pp. 311-312. Traduzione italiana I. Brodskij, *Fine della Belle Époque*, in Id., *Fermata nel deserto*, a cura di G. Buttafava, Mondadori, Milano 1979, pp. 94-100.

³³ Ja. Gordin, *Delo Brodskogo: istorija odnoj raspravy* (Il caso Brodskij. Storia di una punizione), cit.; Gordin cita una frase tratta dal discorso letto da Brodskij per il conferimento del Nobel nel 1987. Gordin riprende la medesima frase, approfonden-

do il tema, nel capitolo *Gibel' chora* (La morte del coro), nella monografia *Pereklička vo mrake* (Richiami nelle tenebre), Puškinskij fond, Sankt-Peterburg 2000, pp. 125-225. Di particolare interesse, a proposito del «gruppo» intorno a Iosif Brodskij sono le memorie di Izrail' Metter e le testimonianze di Èfim Ètkind e Lidija Ginzburg al processo, riportate in *Delo Brodskogo*.

³⁴ Cfr. I. Brodskij, *Uchodit' iz ljubvi v jarkij solnečnyj den' bezvozvratno* (Irrevoocabile è abbandonare l'amore in un chiaro giorno di sole).

³⁵ Ja. Gordin, *Delo Brodskogo: istorija odnoj raspravy* (Il caso Brodskij. Storia di una punizione), cit.; Jakov Lerner è stato, assieme a A. Ionin e M. Medvedev, l'autore dell'articolo *Okololiteraturnyj truten'* (Il parassita paraletterario), pubblicato sul numero del 29 novembre 1963 del «Večernij Leningrad» (Leningrado sera), che diede il via ufficiale al 'caso Brodskij'.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ I versi sono di Anna Achmatova, i primi quattro dal poema *Putëm vseja zemli* (Lungo tutta la terra); l'ultimo dalla poesia *Dnevnik putešestvija* (Diario di viaggio). A. Achmatova, *La corsa del tempo: liriche e poemi*, cit.

³⁹ *Libro dei Re*, 2, 2.

⁴⁰ Cfr. I. Služevskaja, *Poèzija Achmatovoj: tridcatye gody* (La poesia di Achmatova. Gli anni Trenta), *Novoe literaturnoe obozrenie*, Moskva 2008.

⁴¹ Cfr. S. Volkov, *Dialogi s Iosifom Brodskim* (Dialoghi con Iosif Brodskij), cap. 11, *Perečityvaja achmatovskie pis'ma* (Rileggendo le lettere di Anna Achmatova), *Nezavisimaja gazeta*, Moskva 2000, pp. 261-278.

⁴² Questo non significa che tali luoghi non fossero già un punto di ritrovo, l'accento va posto sul peso del loro ruolo nell'ambito della storia della cultura.

⁴³ B. Ivanov, *Èvoljucija literaturnych dviženij v pjatidesjatye-voš'midesjatye gody* (L'evoluzione dei movimenti letterari negli anni Cinquanta-Ottanta), cit., p. 26.

⁴⁴ Sulla complessità del fenomeno, che non è possibile liquidare semplicemente con l'aggettivo 'religioso', cfr. V. Krivulin, *Peterburgskaja spiritual'naja lirika včera i segodnja* (La lirica spirituale Pietroburghese ieri e oggi), in *K istorii neoficjal'noj poèzii Leningrada 60-80-ch gg* (Per una storia della poesia non ufficiale della Leningrado degli anni '60-'80), in B. I. Ivanov, B. A. Roginskij (a cura di), *Istoria leningradskoj nepodcenzurnoj literatury: 1950-1980-e gody* (Storia della letteratura libera a Leningrado. Anni 1950-1980), cit., pp. 99-109.

⁴⁵ E. Kumpari, *Naši stariki* (I nostri vecchi), in B. I. Ivanov, B. A. Roginskij (a cura di), *Istoria leningradskoj nepodcenzurnoj literatury: 1950-1980-e gody* (Storia della letteratura libera a Leningrado. Anni 1950-1980), cit., pp. 29-38.

⁴⁶ Ivi, p. 30.

⁴⁷ Particolarmente interessante al proposito il saggio di L. Losev, *Tulupy my* (Noi, quelli col tulip), «*Novoe literaturnoe obozrenie*», 14, 1995, pp. 209-222.

⁴⁸ Cfr. il saggio di A. Terc (A. Sinjavskij), pubblicato in *samizdat* nel 1957, *Čto takoe socialističeskij realizm* (Cos'è mai il realismo socialista).

⁴⁹ Interessante e corredata di una ricca bibliografia, benché di ovvio non amplissimo respiro, la voce *Intelligencija*, in Ju. Stepanov (a cura di), *Konstanty: slovar' ruskaj kul'tury* (Costanti. Vocabolario della cultura russa), Akademičeskij projekt, Moskva 2004, pp. 688-715.

⁵⁰ D. Severjuchin (a cura di), *Samizdat Leningrada. Literaturnaja ènciklopedija* (Il *samizdat* di Leningrado. Enciclopedia letteraria), izd. *Novoe literaturnoe obozrenie*, Moskva 2003, p. 486.

⁵¹ *Glavlit: Glavnoe upravlenie po delam literatury i izdatel'stv* (Amministrazione centrale per la letteratura e l'editoria) era l'organo principale incaricato della censura in URSS.

⁵² B. Roginskij, *Džaz v rannej poèzii Brodskogo* (Il jazz nelle prime poesie di Brodskij), in B. I. Ivanov, B. A. Roginskij (a cura di), *Istoria leningradskoj nepo-*

denezurnoj literatury 1950-1980-e gody (Storia della letteratura libera a Leningrado. Anni 1950-1980), cit., p. 60.

⁵³ Significativo che Iosif Brodskij abbia tradotto la popolare canzone dei Beatles *Yellow submarine* (Il sottomarino giallo).

⁵⁴ Il saggio del 1986 è in lingua inglese, pubblicato per la prima volta in traduzione francese come *Les trophées*, «Vogue», 267, dicembre/janvier, 1967, pp. 207-212. Pubblicato nell'originale inglese in J. Brodsky, *On Grief and Reason*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1995, pp. 3-21. La traduzione italiana *Trofei di Guerra* è tratta dall'edizione americana, I. Brodskij, *Trofei di guerra*, in Id., *Dolore e ragione*, trad. it. di G. Forti, Adelphi, Milano 1998, pp. 11-31.

⁵⁵ Ivi, p. 13.

⁵⁶ Ivi, pp. 14-15.

⁵⁷ Ivi, p. 22.

⁵⁸ Sulla componente aristotelica nella poetica brodskiana cfr.: Ju. M. Lotman e M. Ju. Lotman, *Meždu vešč'ju i pustotoj. Iz nabljudenij nad poetičkoj sbornika Iosifa Brodskogo "Uranija"* (Tra la cosa e il vuoto. Osservazioni sulla poetica della raccolta di Iosif Brodskij "Urania"), in *Puti razvitija russkoj literatury* (Vie dello sviluppo della letteratura russa), Uč. Zap. Tart. Un-ta, vyp. 883, Tartu 1990, pp. 170-187; S. Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, Firenze University Press, Firenze 2006.

⁵⁹ I. Brodskij, *Trofei di guerra*, cit., p. 31.

⁶⁰ Ivi, pp. 16-17.

⁶¹ Ivi, p. 21.

⁶² Ivi, p. 18.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Ivi, p. 21. Brodskij parla diffusamente del ruolo della musica e del cinema anche in S. Volkov, *Dialogi s Iosifom Brodskim* (Dialoghi con Iosif Brodskij), cit. Considerazioni sullo stesso argomento si trovano anche in: A. Bitov, *Pjatoe izmernenie* (La quinta dimensione), *Nezavisimaja gazeta*, Moskva 2002; D. Bobyšev, *Ja zdes'* (Sono qui), Vagrius, Moskva 2003; A. Najman, *Rasskazy o Anne Achmatovoj* (Racconti su Anna Achmatova), *Chudožestvennaja literatura*, Moskva 1989; E. Rejn, *Zametki marafonca. Nekanoničeskie memuary* (Osservazioni di un maratoneta. Memorie non canoniche), Y-Faktorija, Ekaterinburg 2003; L. Štern, *Dovlatov - dobryj moj prijatel'* (Dovlatov, il mio caro amico), Azbuka-Klassika, Sankt-Peterburg 2005; L. Štern, *Osja Iosif Joseph*, *Nezavisimaja gazeta*, Moskva 2001; L. Štern, *Pod znakom četyrëch* (Sotto il segno dei quattro), Retro, Sankt-Peterburg 2005.

⁶⁵ La citazione è dalla poesia di I. Brodskij, *Esli čto-nibud' pet', to peremenu vetra* (Se c'è qualcosa da cantare, è il cambio del vento) del 1976, dove il poeta sottolinea il cantare, il comporre versi, da altri luoghi e in altri tempi. La traduzione del verso è dall'epigrafe della rivista «Semicerchio», 1, 2003.

⁶⁶ Nel febbraio 1966 gli scrittori Julij Daniel' e Andrej Sinjavskij vengono condannati principalmente per aver pubblicato all'estero le loro opere, sotto gli pseudonimi rispettivamente di Nikolaj Aržak e Abram Terc. Il fatto più eclatante, durante il processo, è la dichiarazione di 'non colpevolezza' da parte dei due imputati, che rivendicano il diritto della letteratura ad essere un'arte libera, non soggetta a strumentalizzazione e tanto meno a censura; in tal senso, è chiaro che le loro opere non possono essere definite 'antisovietiche' solo perché non obbediscono ai canoni del realismo socialista e, tanto meno, loro possono essere considerati colpevoli di un delitto solo per aver scelto il genere letterario più consono ad esprimere la loro ispirazione e il loro pensiero.

⁶⁷ La parola *dom* (casa) acquisisce per i giovani artisti e intellettuali russi di quegli anni una molteplicità di significati, spesso negativi o, comunque, lontani dallo stereotipo di spazio protettivo, all'interno del quale trovare rifugio e calma: *Dom pisatelja* (Casa dello scrittore), *Dom arhitektora* (Casa dell'architetto), *Dom*

kompozitora (Casa del compositore), *Dom žurnalista* (Casa del giornalista), *Dom kul'tury* (Casa della cultura) e così via, sono 'case' ufficialmente organizzate dalla società sovietica; sono 'case' dove tutti coloro che appartengono ad un'arte e ad un mestiere, perché il loro lavoro si svolge nel campo di queste arti e di questi mestieri, sono ufficialmente chiamati a riunirsi. Esse sono 'case non case', strutture ufficiali e burocratizzate, centri di controllo autorizzato. Cfr. al proposito la voce *dom* in V. M. Mokienko, T. G. Nikitina, *Tolkovyj slovar' jazyka sovdep'ii* (Vocabolario della lingua sovietica), Folio-press, Sankt-Peterburg 1998. I giovani intellettuali russi sanno, quindi, che la loro soglia esiste per essere violata e la loro destinazione sociale stravolta e sovvertita. Sarebbe anche interessante accostare questo specifico culturale alla parallela esistenza delle *kommunalki* (appartamenti in comune), la cui esistenza stessa negava d'altro canto l'esistenza di una casa quale rifugio, spazio della calma e del riposo.

⁶⁸ Il *Dom pisatelja* si trovava nel palazzo dei conti Šeremet'ev, che avevano come motto 'Dio conserva tutto'. Curiosamente, il fato ha voluto che nel 1993 il palazzo sia stato gravemente danneggiato da un incendio. Oggi, è stato trasformato in un albergo di lusso.

⁶⁹ *Obkom partii: Oblastnoj komitet partii* (Comitato regionale del partito).

⁷⁰ *Obzor samizdata 1968 goda* (Rassegna del *samizdat* del 1968), «Chronika tekušičich sobytij», 5 dicembre 1978, p. 76.

⁷¹ Per la documentazione, relativa alla pubblicazione in Italia delle opere di Aleksandr Solženicy'n, cfr. S. Pavan, *Le carte di Marija Olsuf'eva nell'archivio del Gabinetto G. P. Viessesux*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2002.

⁷² V. R. Maramzin sostiene di aver visto il manoscritto del poema ancora nel 1964 a casa di Brodskij; cfr. *Otdel rukopisej Rossijskoj nacional'noj biblioteki, archiv I. A. Brodskogo*, Fond 1333, ed. chr. 67, l, 57.

⁷³ Per i rapporti che hanno legato I. Brodskij a C. Proffer cfr. i numerosi studi che questi ha dedicato ai versi del poeta; I. Brodskij, *Pamjati Karla Proffera* (In memoria di Carl Proffer), «Zvezda», 4, 2005, pp. 122-23; S. Volkov, *Dialogi s Iosifom Brodskim* (Dialoghi con Iosif Brodskij), cit., p. 124 e p. 141. Tra l'altro, Brodskij ricorda di avere conosciuto Proffer tramite Nadežda Mandel'stam, vedova del poeta; di averlo incontrato, assieme ai figli, esattamente il 10 maggio 1972, giorno in cui venne convocato all'OVIR fuori del normale orario di ufficio, per ricevere il visto per l'espatrio coatto; di avere trovato proprio Carl Proffer all'aeroporto di Vienna, prima tappa dell'esilio, e di essere subito andato assieme a lui a Kirchstetten per conoscere W. H. Auden e, quindi, a Londra dove vengono ambedue ospitati a casa di S. Spender.

⁷⁴ G. Klein, *Istorija dvuch knig* (Storia di due libri), in L. Losev, P. Vajl' (a cura di), *Trudy i dni* (Le opere e i giorni), Nezavisimaja gazeta, Moskva 1998, pp. 216-228.

⁷⁵ I. Brodskij, *Gorbunov i Gorčakov* (Gorbunov e Gorčakov), in Id., *Sočinenija Iosifa Brodskogo* (Opere di Iosif Brodskij), t. II, Puškinskij Fond, Sankt-Peterburg 1998, p. 252.

⁷⁶ L. Loseff, *New Conception of Poetry*, in V. Polukhina (a cura di), *Brodsky through the Eyes of his Contemporaries*, The Macmillan Press, London 1992, pp. 113-139; cit. p. 128.

⁷⁷ Cfr. C. Proffer, *Ostanovka v sumasšedšem dome: poëma Brodskogo «Gorbunov i Gorčakov»* (Fermata al manicomio. Il poema di Brodskij *Gorbunov e Gorčakov*), in L. Losev (a cura di), *Poëtika Iosifa Brodskogo* (La poetica di Iosif Brodskij), Ėrmitaž, Tenafly 1986, pp. 132-140.

⁷⁸ Cfr. L. Losev, *Iosif Brodskij. Opyt literaturnoj biografii* (Iosif Brodskij. Saggio di biografia letteraria), Molodaja gvardija, Moskva 2006, p. 144.

⁷⁹ Sulla probabile dominanza della filosofia di Platone nella poetica di Brodskij in questi anni, che cederà in seguito a un privilegiare Aristotele, cfr. S. Pavan, *Lezioni di Poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, cit.

⁸⁰ Ivi, pp. 309-314.

⁸¹ Cfr. L. Losev, *Iosif Brodskij. Opyt literaturnoj biografii* (Iosif Brodskij. Saggio di biografia letteraria), cit., p. 116.

⁸² Irina Kovalëva ascrive la pièce *Mramor* (Marmo) al genere dell'utopia, nello spirito della *Repubblica* di Platone, quale tentativo di annullare lo spazio e mettere l'uomo di fronte al tempo. Cfr. I. Kovalëva, «*Pamjatnik*» *Brodskogo. O pëse «Mramor» (Il monumento di Brodskij. Intorno alla pièce Marmo)*, in Ja. Gordin (a cura di), *Vtoroj vek posle našej èry. Dramaturgija Iosifa Brodskogo* (Il secondo secolo dopo la nostra era. La drammaturgia di Iosif Brodskij), izd. Zvezda, Sankt-Peterburg 2001, pp. 15-22. Jakov Gordin, a sua volta, considera la drammaturgia di Iosif Brodskij, quale diretta continuazione della sua poesia. Cfr. Ja. Gordin, *Dver' v pustotu* (La porta sul vuoto), cit., pp. 85-88.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Cfr. S. Volkov, *Dialogi s Iosifom Brodskim* (Dialoghi con Iosif Brodskij), *Sankt-Peterburg. Vospominanija o buduščem* (San Pietroburgo. Ricordi del futuro), cap. 12, pp. 283-319.

⁸⁵ I. Brodskij, lettera a Ja. Gordin dal confino, «*Postscriptum*», 2, 1996, p. 2.

⁸⁶ S. Volkov, *Dialogi s Iosifom Brodskim* (Dialoghi con Iosif Brodskij), cit., p. 243.

⁸⁷ Ivi, cap. 3 *Aresty, psichuški, sud* (Gli arresti, i manicomi, il processo), p. 71.

⁸⁸ Cfr. L. Losev, *Iosif Brodskij. Opyt literaturnoj biografii* (Iosif Brodskij. Saggio di biografia letteraria), cit., pp. 140-141.

⁸⁹ Cfr. Ja. Gordin, *Strannik* (Il pellegrino), in Id., *V storonu Stiksa. Bolšoj nekrolog* (Guardando allo Stige. Grande necrologio) cit., p. 53.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² Con molta acutezza e sensibilità critica, Gordin mette in parallelo questo percorso di Brodskij con quelli, di un secolo precedenti, di Puškin e Lermontov; con quelli, di mezzo secolo precedenti, dei poeti del *Serebrjanyj vek* (Secolo d'argento). Nel saggio *Strannik*, più volte citato, Gordin sottolinea inoltre la maggiore vicinanza della poesia di Brodskij a quella di Lermontov, piuttosto che a quella, in apparenza più forte ma solo più evidente, di Puškin.

⁹³ Cfr. L. Losev, *Iosif Brodskij. Opyt literaturnoj biografii* (Iosif Brodskij. Saggio di biografia letteraria), cit., pp. 140-142.

⁹⁴ A. A. Achmatova, *Requiem*, in Ead., *La corsa del tempo. Liriche e poemi*, a cura di M. Colucci, Einaudi, Torino 1992, p. 161.

⁹⁵ S. Volkov, *Dialogi s Iosifom Brodskim* (Dialoghi con Iosif Brodskij), cit., p. 244.

⁹⁶ Un altro poema dialogico, con struttura drammatica è *Isaak i Avraam* (Isacco e Abramo), che Brodskij scrive nel 1963.

⁹⁷ S. Volkov, *Dialogi s Iosifom Brodskim* (Dialoghi con Iosif Brodskij), cit., p. 244.

⁹⁸ Ja. Gordin, *Strannik* (Il pellegrino), cit., p. 44.

⁹⁹ I. Brodskij, *Gorbunov i Gorčakov* (Gorbunov e Gorčakov), cit., p. 256.

¹⁰⁰ Cfr. *Matteo*, 4:1; *Marco*, 1:12; *Luca*, 4:1; *Apocalisse*, 17:3-6 e 21:10.

¹⁰¹ Cfr. *Genesi*, 3:24.

¹⁰² I. Brodskij, *Gorbunov i Gorčakov* (Gorbunov e Gorčakov), cit., p. 259.

¹⁰³ Per una disamina del problema da un punto di vista della storia della lingua, cfr. L. Zubova, *Sovremennaja russkaja poëzija v kontekste istorii jazyka* (La poesia russa contemporanea nel contesto della storia della lingua), cit.

¹⁰⁴ L. Losev, *Iosif Brodskij. Opyt literaturnoj biografii* (Iosif Brodskij. Saggio di biografia letteraria), cit., p. 145. La definizione della Quaresima è da Prot. A. Šmeman, *Velikij post* (La Quaresima), YMCA-Press, Parigi 1986, p. 91 (nota di L. Losev). I versi di A. S. Puškin sono *Otcy pustynniki i ženy neporočny ...* (I padri anacoreti e le vergini virtuose ...), basati su *Gospodi i Vladyko života moego* (Signore e Padrone della mia vita) del beato Efrem Siro (nota dell'A.).

¹⁰⁵ N. Safronova, *Gorbunov i Gorčakov* (Gorbunov e Gorčakov), «Medicinskaja gazeta», 18 giugno 1989.

¹⁰⁶ I. Brodskij, *S grust'ju i s nežnost'ju* (Con tristezza e con dolcezza), in Id., *Sočinenija Iosifa Brodskogo* (Opere di Iosif Brodskij), vol. II, cit., p. 42.

¹⁰⁷ V. Kullë, *Poëtičeskaja èvoljucija Iosifa Brodskogo v Rossii (1957-1972)* [L'evoluzione poetica di Iosif Brodskij in Russia. (1957-1972)], <<http://www.Liter.net/=Kulle/evolution.htm>>.

¹⁰⁸ I. Brodskij, *Gorbunov i Gorčakov* (Gorbunov e Gorčakov), cit., p. 274.

¹⁰⁹ Jakov Gordin parla di «cristianesimo eretico» di Brodskij. Cfr. Ja. Gordin, *Strannik* (Il pellegrino), in Id., *V storonu Stiksa. Bol'šoj nekrolog* (Guardando allo Stige. Grande necrologio), cit., pp. 38-55.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ In verità, in *Luca* 5, 17 nell'episodio della guarigione del paralitico, accanto a Gesù sono seduti *farisàioi* e *nomodidàskaloi*, intesi come maestri di legge mosaica; in *Luca* 2, 41 nell'episodio della presentazione di Gesù al Tempio, Maria e Giuseppe Lo trovano seduto in mezzo ai *didàskaloi*, i maestri di legge mosaica, sovente identificati con i *grammateis*, cioè gli scribi.

¹¹² L. Losev, *Iosif Brodskij. Opyt literaturnoj biografii* (Iosif Brodskij. Saggio di biografia letteraria), cit., p. 146.

¹¹³ Cfr. la poesia *Novyj god na Kanatčikovej dače* (Capodanno a Kanatčikovo). *Kanatčikovo* (*Kanatčikovaja dača*) è il nome che indica l'ospedale psichiatrico, all'epoca im. *Petra Petroviča Kaščenko* dal nome dello psichiatra russo che in esso a lungo aveva lavorato. Il nome *Kanatčikovo* viene dal cognome della famiglia di mercanti che alla metà dell'Ottocento comperarono la proprietà dai Beketov.

¹¹⁴ Questi versi indicano il riecheggiare della filosofia di Eraclito, Cratilo e Platone nella poesia di Iosif Brodskij sin dai primi anni; tema interessante e di particolare importanza per comprenderne la poetica; cfr. al proposito: A. Rančín, *Na piru Mne-moziny* (Al banchetto di Mnemosine), *Novoe literaturnoe obozrenie*, Moskva 2001; S. Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, cit.. In *Gorbunov i Gorčakov* tale presenza è a fondamento del cap. X *Razgovor na kryl'ce* (Conversazione sul terrazzino).

¹¹⁵ I. Brodskij, *Marmi*, trad. it. di F. Malcovati, Adelphi, Milano 1995, pp. 107-109.

¹¹⁶ Cfr. V. Krivulin, *Teksty 1993-94 gg.* (Testi 1993-94), Borej Art, Sankt-Peterburg 1994.

¹¹⁷ La notizia della condanna, tratta dallo stenogramma del processo, tenuto da Frida Vigdorova, assieme alla poesia *Pamjatnik Puškinu* (Il monumento a Puškin) viene pubblicata in inglese sulla rivista americana «New Leader», vol. 47, 1964, p. 11; a luglio la BBC trasmette la falsa notizia del cambiamento della pena inflitta al poeta; a settembre la traduzione francese dello stenogramma compare sul «Figaro litteraire» e quella inglese sull'«Encounter».

¹¹⁸ La *Prjažka* (letteralmente la parola russa significa: fibbia) è il nome del lungocanale di oltre km 1 che, partendo dalla *Mojka*, finisce nella *Neva*, secando il *Kolomenskij ostrov* (isola di Kolomna).

¹¹⁹ I. Brodskij, *Gorbunov i Gorčakov* (Gorbunov e Gorčakov), cit., pp. 280-281.

¹²⁰ Per questa e le citazioni che seguono cfr. S. Volkov, *Dialogi s Iosifom Brodskim* (Dialoghi con Iosif Brodskij), cit., cap. 3, pp. 63-80.

¹²¹ V. Kullë, *Poëtičeskaja èvoljucija Iosifa Brodskogo v Rossii (1957-1972)* [L'evoluzione poetica di Iosif Brodskij in Russia (1957-1972)], cit., p. 87.

¹²² J. Brodsky, *The Condition We Call Exile*, in Id., *On Greaf and Reason. Essays*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1995, pp. 22-34.

¹²³ Cfr. V. Ufljand, *Ot poeta k mifu* (Dal poeta al mito), «Russkaja mysl'», 16 giugno 1989, p. 8.

¹²⁴ J. Brodsky, *The Condition We Call Exile*, cit., p. 34. I. Brodskij, *La condizione che chiamiamo esilio*, in Id., *Dall'esilio*, trad. it. di G. Forti, Adelphi, Milano 1988, pp. 13-36.

¹²⁵ I riferimenti sono a J. Brodskij, *Pendulum's Song*, in Id., *Less than One. Selected Essays*, cit., pp. 53-68; I. Brodskij, *Il canto del pendolo*, in Id., *Il canto del pendolo*, cit., pp. 277-292.

¹²⁶ Il saggio, del 1985, è incentrato sul poeta Constantinos Kavafis. Scritto in russo nello stesso anno, *Putešestvie v Stambul* (Viaggio a Istanbul) e pubblicato per la prima volta a Parigi sulla rivista «Kontinent», viene tradotto in inglese dall'autore stesso assieme a Alan Myers e pubblicato quello stesso anno su «The New Yorker»; in realtà, sarebbe forse più esatto parlare di riscrittura, poiché le due versioni presentano differenze sostanziali. Va ricordato che, sin dalla metà degli anni Sessanta, Brodskij traduce i versi di Kavafis, in contemporanea a Gennadij Šmakov. Dopo l'esilio, a New York, i due collaborano alle traduzioni, anche se Brodskij riconosce, a suo stesso dire, la superiorità delle versioni di Šmakov rispetto alle sue.

¹²⁷ I riferimenti sono a J. Brodskij, *Flight from Byzantium* in Id., *Less than One. Selected Essays*, cit., pp. 393-446; I. Brodskij, *Fuga da Bisanzio*, in Id., *Fuga da Bisanzio*, cit., pp. 133-185.

¹²⁸ Ja. Gordin, *Strannik* (Il pellegrino), cit., p. 51.

¹²⁹ Ivi, p. 52.

¹³⁰ I. Brodskij, *Gorbunov i Gorčakov* (Gorbunov e Gorčakov), cit., pp. 283-284.

¹³¹ L'ovvio riferimento è alla poesia di Iosif Brodskij del 1991 *Portret tragedii* (Il ritratto della tragedia).

¹³² I. Brodskij, *Gorbunov i Gorčakov* (Gorbunov e Gorčakov), cit., p. 287.

¹³³ S. Volkov, *Dialogi s Iosifom Brodskim* (Dialoghi con Iosif Brodskij), cit., cap. I, *Detstvo i junost' v Leningrade* (Infanzia e giovinezza a Leningrado), p. 22.

¹³⁴ V. Kullè, *Poètičeskaja èvoljucija Iosifa Brodskogo v Rossii (1957-1972)* [L'evoluzione poetica di Iosif Brodskij in Russia. (1957-1972)], cit., p. 86.

¹³⁵ Particolarmente interessanti, al proposito, le lettere che Achmatova scrive a Brodskij, quando egli si trova al confino a Norenskaja; cfr. *Dialog poëtov. Tri pis'ma Achmatovoj k Brodskomu* (Il dialogo dei poeti. Tre lettere di Achmatova a Brodskij), a cura di Ja. A. Gordin, *Achmatovskij sbornik* (Raccolta Achmatova), Parigi 1989, pp. 221-224; anche in «Den' poëzii», 23 giugno 1989.

¹³⁶ S. Volkov, *Dialogi s Iosifom Brodskim* (Dialoghi con Iosif Brodskij), cit., p. 256.

¹³⁷ Properzio, IV, 7, v. 1.

¹³⁸ Cfr. L. Losev, *Iosif Brodskij. Opyt literaturnoj biografii* (Iosif Brodskij. Saggio di biografia letteraria), cit., p. 284 e p. 322; R. D. Timenčik, *Anna Achmatova v 1960-e gody* (Anna Achmatova negli anni Sessanta), The University of Toronto Press, Toronto 2005, p. 271. La vedova del poeta Maria Brodskij, conoscendo quanto egli apprezzasse il poeta latino, ha scelto proprio questo verso come epigrafe sulla sua tomba nel cimitero di San Michele a Venezia. Il verso è l'epigrafe anche all'elegia *Smert' druga* (La morte dell'amico) (1814) di Konstantin Batjuškov, altro poeta che Brodskij ha amato. Losev scrive di rimandi a questa elegia di Batjuškov nella poesia *Ja prosnulsja ot krika čaek v Dubline* (A Dublino mi destò il grido dei gabbiani), che nel 1990 Brodskij dedica a Seamus Heaney. Per uno studio dei numerosi richiami a Properzio nei versi di I. Brodskij cfr. S. Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, cit.

¹³⁹ I. Brodskij, *Gorbunov i Gorčakov* (Gorbunov e Gorčakov), cit., p. 257.

¹⁴⁰ Ivi, p. 252.

¹⁴¹ Ivi, p. 255.

¹⁴² Cfr. Ja. Gordin, *Strannik* (Il pellegrino), in Id., *V storonu Stiksa. Bol'šoj nekrolog* (Guardando allo Stige. Grande necrologio), cit.; L. Losev, «Bytie-k-smerti» v *stichach Brodskogo* («Vivere andando incontro alla morte» nei versi di Brodskij), in Id., *Iosif Brodskij: opyt literaturnoj biografii* (Iosif Brodskij. Saggio di biografia letteraria), cit., pp. 271-283; A. Račič, *Filosofskie interteksty* (Intertesti filosofici), cit., pp. 119-176; S. Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, cit.

¹⁴³ I. Brodskij, *Gorbunov i Gorčakov* (Gorbunov e Gorčakov), cit., p. 256. «Lisički-nevelički» (cantarelli-piccolini) è una citazione dal poema di A. Mickiewicz *Pan Tadeusz*.

¹⁴⁴ Ivi, p. 258.

¹⁴⁵ Ivi, p. 277.

¹⁴⁶ L'ovvio riferimento è al saggio di R. Jakobson, *O pokolenii, rastrativšem svoich poetov*, trad. it., *Una generazione che ha dissipato i suoi poeti. Il caso Majakovskij*, a cura di V. Strada, Einaudi, Torino 1975.

¹⁴⁷ I. A. Brodskij, *Konec prekrasnoj èpochi* (Fine della Belle Èpoque), Ardis, Ann Arbor 1977.

¹⁴⁸ L. Losev, *Iosif Brodskij. Opyt literaturnoj biografii* (Iosif Brodskij. Saggio di biografia letteraria), cit., p. 149. Per una storia dettagliata della pubblicazione della raccolta di versi *Konec prekrasnoj èpochi*, si rimanda alle pp. 194-195 dell'opera in questione.

¹⁴⁹ Nella parola russa *kraj* è insito un molteplice significato: linea di confine, paese, unità amministrativa territoriale.

¹⁵⁰ Cfr. L. Losev, *Iosif Brodskij. Opyt literaturnoj biografii* (Iosif Brodskij. Saggio di biografia letteraria), cit., 325 n., p. 304.

¹⁵¹ Per lo spunto a questa riflessione si veda sempre L. Losev, *Iosif Brodskij. Opyt literaturnoj biografii* (Iosif Brodskij. Saggio di biografia letteraria), cit., p. 237.

¹⁵² I. Brodskij, *Fine della Belle Èpoque*, in Id., *Fermata nel deserto*, a cura di G. Buttafava, Mondadori, Milano 1979, pp. 94-100; tutte le citazioni in italiano da questa poesia sono dalla traduzione di G. Buttafava.

¹⁵³ Cfr. S. Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, cit., p. 295.

¹⁵⁴ I. Brodskij, *Pamjati T. B.* (In memoria di T. B.), in Id., *Sočinenija Iosifa Brodskogo* (Opere di Iosif Brodskij), t. II, Puškinskij fond, Sankt-Peterburg 1998, p. 237.

¹⁵⁵ I. Brodskij, *Posleslovie k «Kotlovanu» A. Platonova* (Postfazione a «Kotlovan» di A. Platonov), in Id., *Sočinenija Iosifa Brodskogo* (Opere di Iosif Brodskij), t. VII, Puškinskij fond, Sankt-Peterburg 2001, p. 72. Il saggio viene scritto in russo nel 1973 per l'edizione bilingue: A. Platonov, *The Foundation Pit – Kotlovan*, Ardis, Ann Arbor 1973; pubblicato sia nella versione russa che nella traduzione inglese di C. Proffer.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ Per una disamina più approfondita dell'ipotesi, cfr. S. Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, cit., pp. 58-59.

¹⁵⁸ «It is time that I wrote my will; / I choose upstanding men / That climb the streams until / The fountain leap, and at dawn / Drop their cast at the side / Of dripping stone; I declare / They shall inherit my pride, / The pride of people that were / Bound neither to Cause nor to State, / Neither to slaves that were spat on, / Nor to the tyrants that spat, [...]», W. B. Yeats, *L'opera poetica*, trad. it. di A. Mariani, Mondadori, Milano 2005, pp. 596-597.

¹⁵⁹ L'osservazione si legge in L. Losev, *Iosif Brodskij. Opyt literaturnoj biografii* (Iosif Brodskij. Saggio di biografia letteraria), cit., pp. 114-116.

¹⁶⁰ Platone, *Simposio*, in Id., *Dialoghi*, a cura di C. Carena, Einaudi Editore, Torino 1970, pp. 326-327.

¹⁶¹ Cfr. il saggio di I. Brodskij su R. Frost, *On Grief and Reason*, in Id., *On Grief and Reason*, cit., pp. 223-266; quello su T. Hardy, *Wooring the Inanimate*, ivi, pp. 312-375. Sui rapporti di I. Brodskij col modernismo russo cfr. L. Losev, *Iosif Brodskij. Opyt literaturnoj biografii* (Iosif Brodskij. Saggio di biografia letteraria), cit., pp. 115 e sgg. Sui legami tra la poetica di I. Brodskij e la tragedia cfr. S. Pavan, *Lezioni di poesia*, cit.

¹⁶² Cfr. L. Losev, *Iosif Brodskij. Opyt literaturnoj biografii* (Iosif Brodskij. Saggio di biografia letteraria), cit., pp. 174-176.

¹⁶³ Questa osservazione sposta il legame tra la filosofia di Aristotele e la poesia di Brodskij molto indietro nel tempo, anche se esso diverrà solo in seguito particolarmente forte, cfr. S. Pavan, *Lezioni di poesia*, cit.

¹⁶⁴ Per interessanti riflessioni sull'io lirico di I. Brodskij e lo strettissimo legame con la lingua cfr. V. Poluchina, *Poëtičeskij avtoportret Brodskogo* (L'autoritratto poetico di Brodskij), in *Iosif Brodskij: tvorčestvo, ličnost', sud'ba* (Iosif Brodskij: l'opera, la personalità, il destino), izd. Zvezda, Sankt-Peterburg 1998, pp. 145-153.

¹⁶⁵ Un cenno a questo si trova in L. Losev, *Iosif Brodskij. Opyt literaturnoj biografii* (Iosif Brodskij. Saggio di biografia letteraria), cit., pp. 114-116.

¹⁶⁶ L. Losev lega, pur sottolineandone le differenze, il tema dell'«assurdo» in questi anni della vita di I. Brodskij all'esistenzialismo, soprattutto alla filosofia di A. Camus e al *Mito di Sisifo*; cfr. L. Losev, *Iosif Brodskij. Opyt literaturnoj biografii* (Iosif Brodskij. Saggio di biografia letteraria), cit., p. 171.

¹⁶⁷ W. H. Auden, *Alla memoria di W. B. Yeats (morto nel gennaio 1939)*, in Id., *Poesie*, a cura di C. Izzo, Guanda, Parma 1952, pp. 26-33. Sono le tre ultime quartine della terza, e conclusiva, parte.

¹⁶⁸ I. Brodskij, *La fine della Belle Époque*, cit., pp. 95-97.

¹⁶⁹ Si pensi alla poetica espressa nei versi di *Portret tragedii* (Il ritratto della tragedia) del 1991.

Bibliografia

- Achmatova, A., *La corsa del tempo. Liriche e poemi*, a cura di M. Colucci, Einaudi, Torino 1992.
- Ar'ev, A., *Carskaja vetka* (Il ramo regale), izd. Zvezda, Sankt-Peterburg 2000.
- Bitov, A., *Pjatoe izmerenie* (La quinta dimensione), Nezavisimaja gazeta, Moskva 2002.
- Bobyšev, D., *Ja zdes'* (Sono qui), Vagrius, Moskva 2003.
- Brodskij, I., *Konec prekrasnoj èpochi*, Ardis, Ann Arbor 1977, pp. 56-58.
- , *Gorbunov i Gorčakov* (Gorbunov e Gorčakov), in Id., *Ostanovka v pustyne* (Fermata nel deserto), Ardis, Ann Arbor 1988, pp. 187-238.
- , *Pis'mo Jakovu Gordinu* (Lettera a Ja. Gordin), «Postscriptum», 2, 1996, p. 2.
- , *Gorbunov i Gorčakov* (Gorbunov e Gorčakov), in Id., *Sočinenija Iosifa Brodskogo* (Opere di Iosif Brodskij), t. II, Puškinskij Fond, Sankt-Peterburg 1998, pp. 252-287.
- , *Konec prekrasnoj èpochi* (Fine della Belle Èpoque), in Id., *Sočinenija Iosifa Brodskogo* (Opere di Iosif Brodskij), t. II, Puškinskij Fond, Sankt-Peterburg 1998, pp. 311-312.
- , *Novyj god na Kanatčikovoj dače* (Capodanno a Kanatčikovo), in Id., *Sočinenija Iosifa Brodskogo* (Opere di Iosif Brodskij), t. II, Puškinskij Fond, Sankt-Peterburg 1998, pp. 10-11.
- , *Pamjati T. B.* (In memoria di T. B.), in Id., *Sočinenija Iosifa Brodskogo* (Opere di Iosif Brodskij), t. II, Puškinskij fond, Sankt-Peterburg 1998, p. 237.
- , *S grust' ju i s nežnost' ju* (Con tristezza e con dolcezza), in Id., *Sočinenija Iosifa Brodskogo* (Opere di Iosif Brodskij), vol. II, Puškinskij fond, Sankt-Peterburg 1998, p. 42.
- , *O Serëže Dovolatove* (Su Serëža Dovolatov), in Id., *Sočinenija Iosifa Brodskogo* (Opere di Iosif Brodskij), t. VII, Puškinskij fond, Sankt-Peterburg 2001, pp. 144-145.
- , *Posleslovie k «Kotlovanu» A. Platonova* (Postfazione a «Kotlovan» di A. Platonov), in Id., *Sočinenija Iosifa Brodskogo*, t. VII, Puškinskij fond, Sankt-Peterburg 2001, pp. 72-74.
- , *Pamjati Karla Proffera* (In memoria di Carl Proffer), «Zvezda», 4, 2005, pp. 122-123.
- Brodskij, I., *Fine della Belle Èpoque*, in Id., *Fermata nel deserto*, a cura di G. Buttafava, Mondadori, Milano 1979, pp. 94-100.
- , *Fuga da Bisanzio*, a cura di G. Forti, Adelphi, Milano 1987.
- , *Marmi*, a cura di F. Malcovati, Adelphi, Milano 1995.
- , *Dolore e ragione*, a cura di G. Forti, Adelphi, Milano 1998.

- Brodsky, J., *Less than One* (Meno di uno), Farrar, Straus & Giroux, New York 1986, pp. 3-33.
- Brodsky, J., *On Grief and Reason* (Dolore e ragione), Farrar, Straus & Giroux, New York 1995.
- Genis, A., *Dovlatov i okrestnosti. Filologičeskij roman* (Dovlatov e dintorni. Romanzo filologico), Vagrius, Moskva 2004.
- Ginzburg, L., *Zapisnye knižki. Vospominanija* (Taccuini di appunti. Ricordi), Iskusstvo, Sankt-Peterburg 2002.
- Gončarova, N., "Putëm vseja zemli" kak novaja intonacija v poèzii Anny Achmatovoj ("Lungo tutta la terra" come nuova intonazione nella poesia di Anna Achmatova), «Russkaja slovesnost'», 2, 1998, pp. 27-33.
- Gordin, Ja., *Delo Brodskogo: istorija odnoj raspravy* (Il caso Brodskij. Storia di una punizione), «Neva», 2, 1989.
- (a cura di), *Tri piš'ma Achmatovoj k Brodskom* (Tre lettere di Achmatova a Brodskij), in S. Dedjulin, G. Superfin, *Achmatovskij sbornik* (Raccolta Achmatova), Institut Slavjanovedenija, Pariž 1989, pp. 221-224; anche in «Den' poèzii», 23 giugno 1989.
- (a cura di), *Iosif Brodskij: tvorčestvo, ličnost', sud'ba. Itogi trech konferencij* (Iosif Brodskij: l'opera, la personalità, il destino. Esiti di tre conferenze), izd. Zvezda, Sankt-Peterburg 1998.
- , *Pereklička vo mrake* (Richiami nelle tenebre), Puškinskij fond, Sankt-Peterburg 2000.
- (a cura di), *Vtoroj vek posle našej èry. Dramaturgija Iosifa Brodskogo* (Il secondo secolo dopo la nostra era. La drammaturgia di Iosif Brodskij), izd. Zvezda, Sankt-Peterburg 2001.
- , *Strannik* (Il pellegrino), in id., *V storonu Stiksa. Bol'šoj nekrolog* (Guardando allo Stige. Grande necrologio), Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2005, pp. 38-55.
- , *Veličie zamysla. Zametki ob Iosife Brodskom* (La grandezza del proposito. Osservazioni su Iosif Brodskij), in Ja. A. Gordin, *V storonu Stiksa. Bol'šoj nekrolog* (Guardando allo Stige. Grande necrologio), Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2005, pp. 9-76.
- Ivanov, B. I., Roginskij B. A. (a cura di), *Istorija leningradskoj nepodcenzurnoj literatury: 1950-1980-e gody* (Storia della letteratura libera a Leningrado. Anni 1950-1980), DEAN, Sankt-Peterburg 2000.
- Ivanov, B. I. (a cura di), *Kollekcija: peterburgskaja proza [leningradskij period] 1960-e* (Collezione. La prosa di Pietroburgo. Il periodo leningradese: gli anni Sessanta), Ivan Limbach, Sankt-Peterburg 2002.
- Jakobson, R., *O pokolenii, rastrativšem svoich poètov* (trad. it. a cura di V. Strada, *Una generazione che ha dissipato i suoi poeti. Il caso Majakovskij*, Einaudi, Torino 1975), in R. Jakobskon, D. Svjatopolk-Mirskij, *Smert'*

Vladimira Majakovskogo (La morte di Vladimir Majkovskij), Mouton, The Hague 1975, pp. 8-34.

- Krivulin, V., *Teksty 1993-94 gg.* (Testi 1993-94), Borej Art, Sankt-Peterburg 1994.
- Kullè, V., *Iosif Brodskij: paradoksy vosprijatija* (Iosif Brodskij. Paradossi di interpretazione), <<http://noblit.ru/content/view/160/40/>> (16 aprile 2009).
- , *Poètičeskaja èvoljucija Iosifa Brodskogo v Rossii (1957-1972)* [L'evoluzione poetica di Iosif Brodskij in Russia (1957-1972)], <<http://www.Liter.net/=Kulle/evolution.html>> (16 aprile 2009), p. 90.
- Kumpan, E., *Bližnij podstup k legende* (Avvicinarsi alla leggenda), izd. Zvezda, Sankt-Peterburg 2005.
- Losev, L., Vajl' P. (a cura di), *Trudy i dni* (Le opere e i giorni), Nezavisimaja gazeta, Moskva 1998.
- Losev, L. (a cura di), *Poètika Iosifa Brodskogo* (La poetica di Iosif Brodskij), Ėrmitaž, Tenafly 1986.
- , *Tulupy my* (Noi, quelli col tulup), «Novoe literaturnoe obozrenie», 14, 1995, pp. 209-222.
- , *Iosif Brodskij. Opyt literaturnoj biografii* (Iosif Brodskij. Saggio di biografia letteraria), Molodaja gvardija, Moskva 2006.
- Lotman, Ju. M., Lotman, M. Ju., *Meždu vešč'ju i pustotoj. Iz nabljudenij nad poètikoj sbornika Iosifa Brodskogo "Uranija"* (Tra la cosa e il vuoto. Osservazioni sulla poetica della raccolta di Iosif Brodskij "Urania"), in *Puti razvitija russkoj literatury* (Vie dello sviluppo della letteratura russa), Uč. Zap. Tart. Un-ta, vyp. 883, Tartu 1990, pp. 170-187.
- Najman, A., *Rasskazy o Anne Achmatovoj* (Racconti su Anna Achmatova), Chudožestvennaja literatura, Moskva 1989.
- Obzor samizdata 1968 goda* (Rassegna del samizdat del 1968), «Chronika tekuščich sobytij», 5, dicembre 1968, pp. 74-76.
- Pavan, S., *Le carte di Marija Olsuf'eva nell'archivio del Gabinetto G. P. Viessesux*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2002.
- , *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, FUP, Firenze 2006.
- Platone, *Simposio*, in Id., *Dialoghi*, a cura di C. Carena, Einaudi, Torino 1970, pp. 326-327.
- Polukhina, V. (a cura di), *Brodsky through the Eyes of his Contemporaries*, The Macmillan Press, London 1992.
- Rančin, A., *Na piru Mnemoziny: Interteksty Brodskogo* (Al banchetto di Mnemosine: Intertesti di Brodskij), Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2001.

- Rejn, E., *Zametki marafonca. Nekanoničeskie memuary* (Osservazioni di un maratoneta. Memorie non canoniche), Y-Faktorija, Ekaterinburg 2003.
- Safronova, N., *Gorbunov i Gorčakov* (Gorbunov e Gorčakov), «Medicinskaja gazeta», 18 giugno 1989.
- Severjuchin, D. (a cura di), *Samizdat Leningrada. Literaturnaja ènciklopedija* (Il samizdat di Leningrado. Enciclopedia letteraria), Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2003.
- Savickij, S., *Andergraund. Istorija i mify leningradskoj neoficial'noj literatury* (Underground. Storia e miti della letteratura non ufficiale di Leningrado), Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2000.
- Shakespeare, W., *Sonetti*, a cura di A. Serpieri, Rizzoli, Milano 1991.
- Služevskaja, I., *Poèzija Achmatovoj: tridcatye gody* (La poesia di Achmatova. Gli anni Trenta), Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2008.
- Stepanov, Ju., *Konstanty: slovar' russkoj kul'tury* (Costanti. Vocabolario della cultura russa), Akademičeskij proekt, Moskva 2004.
- Štern, L., *Osja Iosif Joseph*, *Nezavisimaja gazeta*, Moskva 2001.
- , *Dovlatov – dobryj moj prijatel'* (Dovlatov, il mio caro amico), Azbuka-Klassika, Sankt-Peterburg 2005.
- , *Pod znakom četyrëch* (Sotto il segno dei quattro), Retro, Sankt-Peterburg 2005.
- Timenčik, R., *Anna Achmatova v 1960-e gody* (Anna Achmatova negli anni Sessanta), The University of Toronto Press, Toronto 2005.
- Toporov, V., *Peterburgskij tekst russkoj literatury* (Il testo pietroburghese della letteratura russa), Iskusstvo-SPB, Sankt-Peterburg 2003.
- Ufljand, V., *Ot poëta k mifu* (Dal poeta al mito), «Russkaja mysl'», 16 giugno 1989.
- Volkov, S., *Dialogi s Iosifom Brodskim* (Dialoghi con Iosif Brodskij), *Nezavisimaja gazeta*, Moskva 2000.
- Yeats, W. B., *L'opera poetica*, trad. it. di A. Mariani, Mondadori, Milano 2005.
- Žmaev, A., *Tuda i obratno: retrospektivnyj dnevnik* (Andata e ritorno. Diario retrospettivo), DEAN, Sankt-Peterburg 1995.



Foto 1 - Casa del poeta Oleg Grigor'ev
Ul. Puškinskaja, 10



Foto 2 - Attuale entrata del caffè Saigon
Nevskij prospekt, 49



Foto 3 - Technologičeskij institut
Moskovskij prospekt, 26/49



Foto 4 - Technologiĉeskij institut
Moskovskij prospekt, 26/49



Foto 5 - Monumento a Aleksandr Puškin,
sullo sfondo il Michajlovskij dvorec, attuale sede del Russkij muzej



Foto 6 - Ploščad' iskusstv



Foto 7 - Pedagoški institut im. A. I. Gercena
Naberežnaja reki Mojki, 48



Foto 8 - Pedagogičeskij institut im. A. I. Gercena
Naberežnaja reki Mojki, 48



Foto 9 - Gornyj institut
Naberežnaja lejtenanta Šmidta, 45



Foto 10 - Gornyj institut
Naberežnaja leitenanta Šmidta, 45



Foto 11 - Gornyj institut
Naberežnaja lejtenanta Šmidta, 45



Foto 12 - Monumento a Josif Brodskij
Cortile interno del Filologičeskij fakul'tet

PODONOK DI B. IVANOV,
OVVERO DELLA FECCIA E DELLA LINGUA

Simonetta Signorini

Il racconto *Podonok* (La feccia), scritto da Boris Ivanov¹ nel 1968, è stato pubblicato per la prima volta nel primo dei tre volumi della raccolta *Kollekcija: peterburgskaja proza [leningradskij period]* (Una collezione: la prosa pietroburchese [il periodo leningradese]) del 2002 che comprende opere già stampate, o inedite, di scrittori leningradesi degli anni '60, '70 e '80 facenti parte della cosiddetta *vtoraja kul'tura* (seconda cultura). Con questo termine è definita la cultura russa di questo periodo che si oppone a quella ufficiale allineata con le direttive dei dirigenti politici e legata alla visione del mondo imposta dall'ideologia del partito. I rappresentanti della *vtoraja kul'tura*, fedeli ai principi della sincerità, della lealtà e dell'onestà, rivendicano la libertà di pensiero e di espressione e non accettano nessun compromesso.

Gli anni '60, in particolare, sono quelli in cui una generazione di giovani *intelligenty* (appartenenti all'*intelligencija*), i cosiddetti *šestidesjatniki* (quelli degli anni Sessanta), pieni di entusiasmo e di speranza dopo il «disgelo»², vive la breve stagione della 'rinascita', ma assiste anche al suo tramonto che, a seconda dei casi, determina soluzioni diverse. Nell'ambito dell'attività letteraria ci sono persone che smettono di scrivere, altre che scrivono le proprie opere conservandole nel cassetto senza pubblicarle (l'espressione russa *pisat' v stol* che significa alla lettera: scrivere per mettere nel tavolo, rende in modo assai efficace questo fenomeno), altre che pubblicano da sé i propri scritti (*samizdat*) i quali circolano clandestinamente, altre che pubblicano le proprie opere all'estero (*tamizdat*), altre ancora che sono costrette a lasciare la Russia.

Il racconto lungo *Podonok* parla della vita di «uno degli anni '60», un ex-studente intelligente e colto che vive fedele al principio della libertà, libero da qualsiasi costrizione, e che termina la propria esistenza tragicamente dopo aver compiuto un omicidio.

Il protagonista Švedov è un rappresentante degli *šestidesjatniki*: le sue idee e il suo modo di pensare non sono legati a nessuna ideologia, il suo cammino è libero da qualsiasi vincolo, le sue scelte e le sue decisioni sono dettate dalla libertà e dalla sincerità e il suo comportamento non è condizionato da nessun compromesso.

La vita di Švedov, complessa e difficile, è raccontata da un narratore, amico suo e di sua madre che, dopo aver partecipato al suo funerale, ri-



corda i momenti più significativi della sua esistenza, i rapporti con i suoi compagni, le serate trascorse a parlare di letteratura, filosofia, religione, la passione per la musica jazz, l'amore per Zoja, il peregrinare nel nord della Russia, l'ultimo periodo della vita. Il narratore mette bene a fuoco il personaggio di Švedov svelandone il carattere deciso, fermo, come si intuisce dalle sue affermazioni categoriche, come la preghiera che recita ogni giorno «Az esm! Az esm! Az esm!» (p. 279^{*}; Io sono!, Io sono!, Io sono!) oppure la sentenza «Ja ne choču chotet'» (p. 279; Io non voglio volere), frase con la quale il protagonista proclama la più totale e completa libertà. Il narratore stima e apprezza Švedov, uomo colto, profondo che ama discutere (esemplificativa è la sua spiegazione della parola *narod*, popolo), crea neologismi (*panzverizm*, panbestialismo), conosce bene l'arte epistolare, scrive racconti, è il redattore della rivista «Lotos» conosciuta anche in America. Si deve al narratore la parte finale del racconto quando, seduto vicino al corpo senza vita dell'amico giustiziato per essere stato dichiarato colpevole di omicidio, sente che Švedov è sempre vivo in lui. Al narratore infine va anche il merito di aver conservato uno dei «quaderni» (*tetrad'*) di Švedov che, dopo la parte iniziale del racconto, viene riportato a brani e contiene la descrizione e l'analisi che il protagonista fa di se stesso e della propria vita. Secondo una tecnica compositiva che ricorda per certi aspetti quella del romanzo ottocentesco di M. Lermontov *Geroj našego vremeni* (Un eroe del nostro tempo) nel quale è incluso il *dnevnik* (diario) del protagonista, il personaggio principale di *Podonok* è presentato dal punto di vista del narratore e dal proprio punto di vista; egli con assoluta sincerità mette a nudo i lati più nascosti del suo mondo interiore: le aspettative, le ansie, le angosce, il bisogno di amore, il desiderio di dimenticare e di ritrovare se stesso, la solitudine.

Sostenuto dalla volontà di essere «sincero», Švedov spesso sacrifica molto a questa sincerità e nel suo cammino subisce non poche perdite e si separa da molte persone.

Il suo comportamento, che rispecchia quello di chi ha vissuto intensamente il decennio a cavallo fra la fine degli anni '50 e quella degli anni '60 ed è stato in contatto con altri *šestidesjatniki*, spesso irrita i rappresentanti ufficiali del potere che lo sottopongono ad intimidazioni di vario tipo.

Boris Ivanov con il personaggio di Švedov ci fa conoscere sia il mondo degli *šestidesjatniki*, con il loro modo di vita, le loro aspirazioni, i loro interessi, le loro discussioni, le loro idee e le loro convinzioni, sia il mondo dei rappresentanti del potere sospettosi di tutto e di tutti, pronti ad intervenire per eliminare ciò che è contrario all'ideologia del partito.

Gli *šestidesjatniki* sono uomini colti e istruiti: filologi, filosofi, pittori, poeti, scrittori, amano il jazz, si ritrovano in piccole stanze, discutono, ascoltano con attenzione gli interventi di tutti quelli che prendono la parola, rispettano le persone.

Il racconto *Podonok* comprende due parti: la narrazione degli avvenimenti che riguardano Švedov ed altri personaggi e la cosiddetta *Tetrad'* *Švedova* (Quaderno di Švedov) caratterizzata dalla presenza di elementi

di generi letterari diversi: la confessione, la riflessione, il diario, il ricordo, l'appunto.

Le due parti contraddistinte da caratteri grafici diversi, quelli in tondo nei brani in cui è presente il narratore e quelli in corsivo nelle pagine del «quaderno», non sono separate fra loro, ma si alternano intrecciandosi e completandosi. Il lettore, leggendo ora le parole del narratore ora quelle di Švedov, si fa un'idea della vita e della personalità del protagonista inserito nella realtà russa del tempo. Švedov è un uomo istruito, colto, sincero, con un carattere forte che difende le proprie idee nonostante le angherie a cui lo sottopongono i burocrati.

La lingua è lo strumento di cui si serve Boris Ivanov per dare voce all'io narrante che non si limita a raccontare fatti ed episodi di una serie di personaggi, ma fa delle riflessioni, delle considerazioni e dei ragionamenti su questioni di carattere generale che riguardano non soltanto un singolo ma molti altri individui. La lingua quindi modella le varie situazioni, caratterizzandole ciascuna in modo diverso. La lingua inoltre dà vita al «quaderno» di Švedov che vi appunta pensieri, idee, riflessioni e descrive alcuni episodi della sua esistenza, dando voce alla propria coscienza e svelando i propri stati d'animo.

La lingua del racconto non si contraddistingue per tratti particolarmente innovativi, ma rispecchia la lingua letteraria degli anni '60, nella quale tuttavia è possibile individuare elementi eterogenei, diversi a seconda delle situazioni che vivono i personaggi e del modo in cui essi si rapportano alla realtà. La lingua usata da Boris Ivanov corrisponde alla lingua parlata dagli *intelligenty* degli anni Sessanta, lingua colta, ricca di termini con una coloritura stilistica alta. Un'analisi approfondita di *Podonok* ha permesso di cogliere l'importanza delle scelte linguistiche dello scrittore nella descrizione della società russa.

Il racconto inizia con la rappresentazione del funerale di Švedov, condannato a morte per omicidio. Nel primo brano, ad esempio, il narratore ci presenta la figura di Eleonora Sergeevna, madre del protagonista principale, vestita con una camicetta aderente di *jersey*, che vive la morte del figlio con riservatezza e compostezza. A lei si contrappongono i «predstaviteli oficial'nych pogrebenij» (rappresentanti dei funerali ufficiali) che indossano fasce e nastri *traurnye* (listati a lutto). I particolari dei due abbigliamenti svelano l'appartenenza a mondi e mentalità distinti e il materiale linguistico con cui sono descritti è di tipo letterario. Un costrutto participiale indica l'aderenza del tessuto al corpo di Eleonora Sergeevna ([...] *džersi* [...] *oblegajuščee* [...], *jersey* aderente), una persona come tante, che non si distingue per qualcosa di speciale. Le personalità ufficiali invece portano i tradizionali accessori delle cerimonie. Delle due parole *pochorony* e *pogrebenie* che hanno il significato di funerale, cerimonia funebre, in questo contesto è usata la seconda, un sostantivo deverbale stilisticamente elevato rispetto al primo lessema, che è adatta quando si parla

di funzionari statali in servizio. I termini comuni *zavjaski* (fasce) e *lenty* (nastri), neutri a livello stilistico, qui assumono una valenza particolare come segni che contraddistinguono i rappresentanti dei funerali ufficiali. Tutto è espresso in modo corretto sul piano linguistico senza nessuna licenza colloquiale. Ma dai particolari del vestiario il lettore avverte di trovarsi davanti a due mondi: quello delle persone comuni che vivono il momento della perdita di un membro della famiglia con dolore e partecipazione ma senza esibizionismo e quello dei rappresentanti del potere che non perdono l'occasione per ostentarlo quasi a voler sottolineare che essi, pur essendo responsabili di questa morte, per motivi di decoro non possono non essere presenti alla cerimonia del funerale del condannato a morte vestiti come si conviene ufficialmente in questo caso.

Nelle riflessioni del narratore sulla possibile reazione di Eleonora Sergeevna nel caso fosse stata accusata come madre di un omicida, ricorrono con il significato di 'generare, mettere al mondo, dare alla luce' il verbo russo *rožat'* e il verbo slavo-ecclesiastico *roždat'* semanticamente identici, usati dallo scrittore in assoluta libertà. Quanto alla voce *roždat'* essa è presente in un contesto verbale nel quale è preceduta e seguita da lessemi contenenti il gruppo consonantico *žd*: «[...] *graždanina ona roždaet odnaždy*» (p. 273; [...] ella una volta dà alla luce un cittadino). Non è da escludere che qui sia stato scelto il verbo *roždat'* per sottolineare il legame con la precedente parola di origine slavo-ecclesiastica *graždanina* (cittadino).

Lo stesso significato di 'generare, mettere al mondo' è espresso dalla frase «*genija ili podonka ubiraet iz eë nedr akušer*» (p. 273; l'ostetrico prende dal suo ventre un genio o una feccia) nella quale tuttavia l'accento è posto sul momento della nascita quando l'ostetrico (*akušer*) prende il figlio che esce dal ventre (*iz [...] nedr*) della madre. Questa frase è riferita nel testo alle donne incinte che non sanno se il figlio che daranno alla luce, sarà un una persona eccezionale (un *genij*, un genio) oppure una persona infima (un *podonok*, una feccia, un mascazone), un cittadino bravo oppure un cittadino cattivo. Questa è la prima volta che dopo il titolo viene usata nel racconto la parola *podonok*, un termine colloquiale dispregiativo che indica colui che si trova sul fondo (il lessema russo *dno*, fondo, nella variante *don* ricorre nella voce *podonok*), che è il reietto della società disprezzato da tutti.

Un'altra caratteristica della lingua del primo brano del racconto è l'uso di specifici lessemi giuridici quando l'io narrante parla del figlio di Eleonora Sergeevna condannato per omicidio: *sud* (tribunale), *sudit'* (processare), *prigovor* (condanna), *obvinit'* (accusare, condannare), *ubijca* (omicida) sono i termini con i quali viene indicato il mondo della giustizia.

In tutto il brano la presenza del narratore è chiaramente marcata dal pronomi di prima persona singolare *ja* (io) e dall'uso di forme verbali che dal contesto risultano riferite a lui. Essa ricorre anche nelle frasi che contengono le sue riflessioni e i suoi ragionamenti.

Fin dall'inizio del racconto è possibile così individuare alcune specificità della scrittura di Boris Ivanov: la figura di un narratore partecipe delle vicende dei personaggi che alterna narrazione e riflessioni, l'uso di

materiale lessicale specifico a seconda degli argomenti trattati, l'uso di parole nella variante russa *e/o* in quella slavo-ecclesiastica, l'uso di sinonimi di tipo letterario, l'uso di forme verbali tipiche della tradizione scritta e di parole colloquiali.

Un'analisi più approfondita della parte di *Podonok* condotta dal narratore e del «quaderno» di Švedov ci permette di capire meglio la realtà russa degli anni '60.

Dopo aver introdotto la figura del protagonista parlando del suo funerale, della madre e della stanza polverosa, piena di libri, con i vetri sporchi in cui egli viveva, il narratore inizia a parlare di lui affermando che egli portava da molto tempo i segni della morte e usa un paradosso nel quale il principio vitale sta a significare il suo opposto: «on byl sliškom živoj, čtoby žit'» (p. 274; egli era troppo vivo per vivere). Si tratta di una frase di tipo aforistico, alla quale la presenza dei suoni vocalici *o* e *i*, dei suoni consonantici palatali *š*, *ž* e *č* e la ripetizione della sillaba-radice *ži-* (vivere, vita) conferiscono una cadenza particolare; tuttavia essa esprime la drammatica interpretazione dell'io narrante della morte inutile di un uomo in viso al potere.

Švedov è riconosciuto da tutti come una persona eccezionale, brillante, intelligente, scrittore di racconti e compositore di poesie, ma anche matematico, fisico, disegnatore e musicista, oltre ad avere le doti per essere un attore, un oratore, un predicatore. Di particolare valore sono alcuni suoi racconti, alcune poesie e venticinque pagine di fisica sui sistemi entropici battute a macchina. Dotato di grande energia, Švedov va sempre avanti alla ricerca della verità e stimola a fare altrettanto coloro che si fermano; il narratore lo paragona al Battezzatore, a Colui che battezza, al *Krestitel'*, l'appellativo russo di San Giovanni Battista. Švedov è un nuovo Battista che precorre Colui che deve venire.

Nella presentazione del personaggio ricorrono due tipi di lessemi. Da un lato il particolare che le sue poesie girano fra i lettori in copie che passano di mano in mano («chodili po rukam» passavano di mano in mano, p. 274) e che il testo di fisica è in forma dattiloscritta («[...] mašinopisnogo teksta po fizike [...]» testo di fisica dattiloscritto, p. 274), ripropone in modo fedele la situazione delle opere scritte in questo periodo. Quelle con un orientamento antigovernativo o dedicate ad argomenti proibiti non sono pubblicate e circolano fra amici e persone fidate. La posizione di Švedov nella vita sociale è specificata con l'uso di espressioni neutre sul piano stilistico, ma assai significative. Le opere che «passano di mano in mano» e quelle «dattiloscritte» caratterizzano la cultura 'libera', non ufficiale a cui egli appartiene.

Dall'altro la figura del *Krestitel'* (Battista), a cui è paragonato Švedov, introduce il tema religioso, presente fra gli *šestidesjatkiki* che ritornerà più volte nel racconto. Il narratore vede in Švedov una persona con una importante missione da svolgere che non riuscirà a portare a termine perché essa sarà interrotta dalla morte.

Il carattere di Švedov si percepisce nel brano in cui si parla del processo a cui viene sottoposto dopo l'omicidio, durante il quale l'avvocato fa il possibile per trovare delle giustificazioni e migliorare la situazione del cliente. In mancanza di prove concrete l'avvocato sostiene l'idea che Švedov ha ucciso perché aveva rotto prima con la società, poi con la morale e infine con la legge. In tribunale Švedov, consapevole che se si fosse pentito non sarebbe stato condannato a morte, rimane sempre in silenzio mostrandosi comunque stupito della sentenza finale. Ma rifiuta di venire a compromessi, sapendo che le circostanze non cambiano l'uomo ma fanno soltanto scoprire più lentamente o velocemente le carte che Dio gli ha destinato.

In questo contesto il narratore introduce la figura di Zoja, unita a Švedov da un legame profondo e tormentato, unica testimone che avrebbe potuto dimostrare la sua colpevolezza o innocenza. Donna forte non sottomessa alla personalità di lui, Zoja è presentata come una persona che ha ingaggiato una lotta con Švedov terminata con un tragico «zero a zero»: lei uccisa, lui fucilato. Il risultato della lotta è espresso con due costrutti lapidari formati da 'soggetto e predicato verbale' nei quali cambia il genere del pronome, femminile e maschile, con funzione di soggetto, e il predicato è espresso da due verbi diversi che hanno in comune l'idea della morte «ona byla ubita, a on rastreljan» (p. 276; ella fu uccisa ed egli fu fucilato).

Come nel caso di Švedov, il lettore è informato della morte di Zoja prima di sapere qualcosa della sua vita. È evidente che il narratore espone i fatti dando la priorità a ciò che ritiene più importante e nella successione che considera più appropriata. Il suo racconto si svolge in modo da coinvolgere il lettore e farlo partecipare alla storia dei personaggi.

La parte del racconto con la presenza del narratore, densa di parole astratte e suddivisa in brani intervallati da spazi, è composta da frasi di lunghezza diversa, nelle quali ricorrono virgole, doppi punti, punti e virgole, trattini, punti interrogativi ed esclamativi, per evidenziare ragionamenti, episodi della narrazione, comportamenti dei personaggi.

Particolare è il rapporto fra Švedov e il tempo: per lui non esistono né il passato né il futuro, ma esiste soltanto il tempo presente vissuto così intensamente che il narratore afferma che «ono [vremja] ob"jasnjaetsja im, i on [Švedov] ob"jasnjaetsja poslednim desjatiletiem» (p. 276; esso [il tempo] è spiegato da lui ed egli [Švedov] è spiegato dall'ultimo decennio). Questa frase caratterizzata da due costrutti identici mette in evidenza lo stretto legame che intercorre fra il tempo, e più precisamente «l'ultimo decennio», ovvero gli anni '60, e il protagonista che ne è il rappresentante.

Švedov dà importanza ai segni del destino. Uno di questi segni è il suo cognome derivato dal sostantivo *šved* che vuol dire svedese. L'etimologia del cognome per analogia fa venire alla mente il nome dello svedese *Rjurik*, chiamato nella *Rus'* nell'anno 862, che fu il primo principe a governare sugli slavi orientali. La frase «Rjurik ja u vas» (p. 276; Io sono per voi *Rjurik*) riferita a Švedov sta a significare il ruolo di guida, di capo, che egli sembra avere fra le persone che frequenta, e la elevatezza intellettuale che lo fa emergere sugli altri.

Del padre di Švedov si sa soltanto che ha abbandonato tutto e tutti e se ne è andato via senza lasciar traccia; questo modo di comportarsi non è estraneo alla mentalità del figlio che vede nel genitore un «naivnyj variant» (p. 276; variante ingenua) di se stesso.

Quanto alla madre, il narratore fa parlare direttamente il figlio, che formula alcune considerazioni su di lei e ricorda un episodio fondamentale nella vita di lui diciassettenne. La madre è descritta come una persona che vive soltanto per se stessa, pronta a fare accordi e priva di qualsiasi forma di sentimentalismo. L'episodio che segna in maniera definitiva i rapporti fra madre e figlio separandoli per sempre, si svolge il giorno in cui ella, dopo aver conosciuto il futuro marito, torna a casa e Švedov diciassettenne, bisognoso ancora dell'affetto materno, desideroso di essere accarezzato e abbracciato dalla madre, si rende conto che se l'avesse accarezzata, avrebbe accarezzato non la madre, ma una donna. Il ragazzo reagisce prendendo un sassofono e intonando la canzone americana *My baby* di grande moda fra i giovani di quegli anni. Il suono dello strumento con il ritmo coinvolgente «ta-ti-ta-ta» si diffonde per tutto l'appartamento e per tutta la strada. La madre e il figlio si scambiano due battute brevi, offensive, costruite secondo lo schema 'soggetto – predicato nominale espresso da sostantivo':

«[...] ona mne skazala: “Ty – podonok, ty – skotina!”».

«[...] ella mi disse: “Tu sei una feccia, tu sei una bestia!”».

«A ja: “Ty – koška, šljucha”»
(p. 277).

«Ed io le dissi: “Tu sei una gatta, una troia”».

La replica del figlio termina con una amara constatazione: «[...] U menja net bol'she materi» (p. 277; Non ho più una madre).

Questo violento scontro verbale, provocato da un profondo dissidio, li allontana (dopo essersi accordati che la stanza sarebbe rimasta al figlio e dopo l'ipocrita assicurazione della madre che Švedov avrebbe sempre trovato un piatto di minestra in casa di lei!).

Le canzoni americane, che negli anni '60 si diffondono fra la gioventù russa, rappresentano l'apertura ad una cultura diversa che diventa un modello di vita e il sassofono è lo strumento che rappresenta il nuovo, il diverso a cui guardano i giovani. Švedov ama questa musica e vi si rifugia per sfogare l'amarrezza di non avvertire più vicino a sé la presenza della madre. Uno strumento, 'il sassofono' (*saksofon*), ed il titolo di una canzone, *My baby*, che nel testo è riportato nella forma della sua pronuncia in russo *Maj Bèbi*, assumono una valenza semantica che va oltre il significato delle parole: Švedov non nasconde di fare parte di questo mondo, diverso da quello da cui è condizionata la madre.

Nello scambio di offese fra i due personaggi i termini *podonok* e *skotina* con i quali la madre apostrofa il figlio e gli appellativi di *koška* e *šljucha* usati dal figlio nei confronti della madre sono connotati stilisticamente come parole volgari, dispregiative, che esprimono il loro stato d'animo.

In questo episodio si nota, da un lato, l'uso di parole di per sé prive di una particolare connotazione semantica, che ad esse viene conferita dal contesto in cui ricorrono e, dall'altro, l'uso di parole con una forte carica semantica in sintonia con la situazione in cui sono pronunciate. In esso inoltre per la prima volta Švedov è definito «una feccia» (*podonok*) e così si ha la chiave di lettura del titolo del racconto *Podonok*.

Costrutti sintattici normativi e varietà lessicale danno vita ad un tessuto narrativo di grande spessore nel quale il personaggio principale si muove come singolo e come rappresentante della cultura degli anni '60.

La stanza abitata da Švedov, priva di qualsiasi comfort, è uguale alle stanze di tanti altri giovani: il mobilio consiste in un tavolo, in un divano, in una lampada polverosa. Sul tavolo la sera c'è del formaggio, del pane, un pacco di tè e un coltello e la stanza si anima di persone che la frequentano perché essa è diventata un luogo di incontri, di conversazioni, di dibattiti dove tutto è possibile e si avverte una vera animazione. L'interesse per questo luogo è legato soprattutto alla figura di Švedov con la sua profonda cultura, con i suoi interessi, con la sua ampia visione del mondo. Il narratore usa parole alte per questo personaggio: per indicare la sua vita è usato il termine *žitie*, che ricorre nell'antica tradizione russa quando si scriveva la vita di un santo o di un principe, inoltre sono frequenti parole slavo-ecclesiastiche, ad esempio *blagodejanija* (benefici). L'immagine della stanza, come spazio dove le persone si ritrovano e parlano, corrisponde alla vita di allora e ancora una volta caratterizza il protagonista del racconto che riesce a catalizzare l'interesse di molti su persone e argomenti diversi. C'è il filologo che parla dello *Slovo o polku Igoreve* (Il canto sulla schiera di Igor'), sostenendo la tesi che quest'opera è un falso, c'è il filosofo che è convinto dell'esistenza di Dio, c'è il giovane che fa propaganda della musica jazz (p. 278). Fra le persone presenti c'è rispetto e si presta attenzione a tutti quelli che parlano.

La figura che emerge sugli altri, è quella di Švedov (vestito in modo informale con una camicia nera e le maniche rimboccate) il quale in un colloquio con il filosofo asserisce che «*Prosveščenie v Rossii – čěrnoknižie*» (p. 278; L'istruzione in Russia è magia nera). L'importanza dell'asserzione, che è un atto di denuncia e di condanna del tipo d'istruzione impartita nella Russia del tempo, è evidenziata dall'opposizione 'luce (cfr. la radice *svet-* alla base del lessema *prosveščenie*) – nero (cfr. la radice *čěrn-* presente nel termine *čěrnoknižie*), ovvero buio, oscurità'.

Segue una specie di decalogo formato da affermazioni del protagonista o da interventi del narratore che introducono le parole di Švedov. Si tratta di tredici frasi presentate in modo diverso sul piano grafico: la frase è segnata dal trattino – quando il narratore riporta le parole del protagonista e dalle virgolette « » quando il protagonista parla in prima persona:

– On skazal: “Ja ne choču
chotet’ ”.

– Egli disse: “Io non voglio
volere”.

– Švedov pridumal novoe slovo – “*panzverizm*”.

– “Naša obščaja rodina – naše vremja”.[...]

– Švedov po utram čitaet molitvu: “Az esm’! Az esm’! Az esm’!” (p. 279).

– Švedov inventò una parola nuova – “*panbestialismo*”.

– “La nostra patria comune è il nostro tempo”.

– Švedov ogni mattina recita la preghiera: “Io sono! Io sono! Io sono!”

Il brano, che ha come sfondo la stanza di Švedov, termina con la scena di una notte quando in presenza di poche persone con una risata egli dice: «My doverennye lica Iisusa Christa ...» (p. 279; Siamo persone di fiducia di Gesù Cristo ...).

Il decalogo contiene materiale importante sia per la figura del protagonista sia per la lingua. Švedov ha un carattere deciso, idee chiare, il comportamento di chi è consapevole del proprio ruolo, si interessa di tutto e si esprime con frasi di intonazione filosofica che sembrano sentenze, aforismi, slogan. Ciò che egli afferma ha un significato profondo e riguarda lui personalmente oppure contiene un giudizio su questioni di carattere generale, ad esempio la democrazia, la verità, l’amicizia, la morale.

Il decalogo inizia con la proclamazione della libertà («Io non voglio volere») e finisce con la preghiera dell’asserzione della propria esistenza («Io sono! Io sono! Io sono!»); al suo interno si nega l’esistenza della verità (*istina*) riconoscendo che il problema fondamentale è se l’uomo sta bene o male, si nega che la democrazia sia il parlare a voce alta o con il megafono, si sostiene che il comandamento «*Ne ubij*» (Non uccidere) è un invito a non uccidere nessuno: né i buoni né i cattivi, si riconosce che il tempo presente è un tempo importante per tutti gli *šestidesjatniki* («La nostra patria comune è il nostro tempo»). Alcune frasi hanno un tono ironico: «*Znat’ svoich družej – znat’, v kakich slučajach oni tebe zvonjat*» (Conoscere i propri amici è sapere in quali occasioni ti telefonano), «*Est’ odno besplatnoe udovol’stvie – smotret’ na ženščin*» (C’è un piacere gratuito: guardare le donne). Si riporta la nuova parola inventata da Švedov *panzverizm* con la quale si intende il totale dominio delle bestie nel senso che il comportarsi da bestie è un’usanza diffusa nella società.

Interessanti sono le strutture delle frasi, i legami e le contrapposizioni fra le parole, il neologismo coniato dal protagonista. Boris Ivanov utilizza tutte le potenzialità della lingua russa creando un quadro che ha un grande impatto sul lettore. La frase di apertura del decalogo contrassegnata dalla ripetizione del verbo *chotet’* (volere) alla prima persona del presente e all’infinito, preceduta dalla negazione *ne choču chotet’*, esprime un forte «non volere»; la struttura semplice della frase ‘soggetto – predicato – complemento oggetto’ e le parole usate in queste tre posizioni danno origine ad un’affermazione assai significativa grazie anche all’espressione tautologica *choču chotet’* (voglio volere).

La voce *panzverizm*, che ricalca uno dei modelli di formazione delle parole (si veda, ad esempio, la voce *panslavizm*, panslavismo), comprende tre elementi: la radice *pan-* ricorrente nelle parole composte che significa totalità, dominio assoluto, la radice *zver'* – nell'accezione di bestia, fiera e il suffisso *-izm* che forma sostantivi astratti. Con questo neologismo Švedov definisce una caratteristica della società russa del tempo.

La frase «*Naša obščaja rodina – naše vremja*» formata da 'soggetto e predicato nominale', entrambi espressi dal nesso 'pronomi + sostantivo', ha la struttura degli slogan dell'epoca sovietica nei quali l'uso del pronome possessivo di prima persona plurale (nostro) è assai frequente.

Un vero e proprio slogan è l'espressione «*Ot paupera – k nevrotiku*» nella quale il costruito 'ot + genitivo – k + dativo' indica in modo conciso il cammino da un punto ad un altro. Interessanti sono i termini che segnano i due estremi di questo cammino. Il punto di partenza *ot paupera* è individuato nella figura del *pauper*, voce che, a nostro avviso, è un prestito dal latino *pauper*, povero in senso materiale e forse spirituale, il punto di arrivo è il nevrotico (*k nevrotiku*). Il cammino non è quello dal socialismo al comunismo comunemente indicato dal regime, ma quello «dal povero al nevrotico», dalla povertà alla nevrosi in sintonia con la situazione reale della vita russa.

«*Istiny net, chorošo čeloveku ili plocho – vot v čëm sut' vsjakoj problemy. Ostal'noe – akvarel'*». Questa frase formata da due parti, la prima che è un'asserzione e la seconda che è un'aggiunta, quasi un commento a quanto è stato asserito, inizia con la parola *istiny* (da *istina*, verità). Il termine, che risale all'antica tradizione lessicale russa, ha una grande valenza semantica: indica la verità assoluta che non può essere messa in dubbio. In russo vi è un altro termine per verità ovvero *pravda*, che significa la verità che è il frutto dell'esperienza umana. Alla fine della frase ricorre il termine *akvarel'* (acquerello) che indica un oggetto legato alla vita quotidiana ed è contrapposto semanticamente ad *istina*. L'opposizione *istina – akvarel'*, i termini che segnano i confini dell'asserzione, determina l'andamento della frase da un tono alto ad un tono basso: «La verità non esiste, l'uomo sta bene o male: ecco in che cosa consiste l'essenza di ogni problema. Il resto è acquerello».

La preghiera che viene recitata ogni giorno consiste in un'esclamazione ripetuta tre volte: «*Az esm'! Az esm'! Az esm'!*» realizzata con l'uso della variante slavo-ecclesiastica del pronome di prima persona singolare *az* (l'antica forma russa corrispondente è *jaz* da cui deriva l'attuale pronome *ja*, io) e con l'uso della prima persona singolare *esm'* del verbo *byt'*, essere, esistere. Si tratta di un'esclamazione forte con la quale si afferma la propria esistenza. La presenza della variante slavo-ecclesiastica del pronome di prima persona singolare conferisce all'esclamazione un'intonazione alta e dimostra la conoscenza da parte del protagonista dell'antica tradizione linguistica slavo-ecclesiastica.

«*Az esm'!*» risuona come una reminiscenza biblica allo stesso modo dell'invito a non uccidere «*Ne ubij*» (Non uccidere) che rimanda al co-

mandamento corrispondente, citato a proposito durante l'incontro del protagonista con un tolstoiano (*tolstovec*).

Dal decalogo, così significativo per la caratterizzazione di Švedov, si evince il ruolo che in esso svolge la lingua, la quale varia a seconda delle situazioni, accosta elementi appartenenti a tradizioni linguistiche diverse, usa strutture sintattiche diversificate nel riprodurre slogan, sentenze, preghiere.

Il personaggio del pittore Evseev è una testimonianza che anche nel campo della pittura c'è un fermento che propone qualcosa di 'altro' rispetto alla pittura ufficiale; il suo modo di dipingere e i soggetti dei suoi quadri hanno delle particolarità che destano interesse. Evseev fa parte degli *šestidesjatniki* ed ha un rapporto con Švedov, che capisce la sua arte.

L'abitazione di Evseev è una soffitta (*čerdak*), concessa dall'Unione degli Scrittori, consistente in una parte dove ci sono scaffali fatti di assi rubate di notte in cantieri edili, mobili rabberciati e fili per tendere la biancheria. Al di là di un sottile paravento c'è la sua stanza, il regno dove egli pensa, lavora, dorme, intona delle canzoni. Le figure che dipinge sono mostri, scheletri, corpi nudi con la bocca spalancata per gridare, sono simili a dei folli, a dei martiri. Evseev definisce lo stile della sua pittura in un modo insolito, originale: «Duchi vyšli iz veščej» (p. 280; Gli spiriti sono usciti dagli oggetti). Questa definizione corrisponde all'idea che gli oggetti mettono a nudo lo spirito delle persone che li hanno creati, che tutto è realizzato secondo la sensibilità di ogni individuo. Questo stile di Evseev arriva fino al grottesco nei quadri in cui egli raffigura i morti con il sorriso dei re e i re con la smorfia dei defunti.

Diversa è la reazione del narratore e di Švedov a questo tipo di arte basata sugli «spiriti degli oggetti». Il narratore si sente «assediato» dagli oggetti e gli sembra che tutto si rompa: la ruota dell'automobile, la cinghia della scala mobile della metropolitana, o che un albergo di venti piani sia inclinato a sinistra. A Švedov invece non *sembra* che tutto ciò possa accadere ed egli è sicuro che tutto sia così. Gli «spiriti degli oggetti» lo perseguitano a tal punto da fargli preferire lo spazio vuoto allo spazio occupato da oggetti.

In questo brano colpisce la frase «Duchi vyšli iz veščej», definita dallo stesso Evseev uno scioglilingua, nel quale significativi sono i suoni che contraddistinguono le parole *vyšli* e *veščej*. Un fenomeno che ricorre più volte per provare la veridicità della concezione dell'arte del pittore è l'abbinamento 'sostantivo espresso da un sostantivo inanimato + predicato espresso da un verbo che indica un'azione'. Si vedano, ad esempio, le frasi «[...] steny domov, gazety, [...] ručki pačkalis'» ([...] le pareti delle case, i giornali [...] le penne si sono sporcate), «magazinnye pakety rvalis'» (p. 281; i pacchetti dei negozi si sono rotti).

Sul piano lessicale le parole usate appartengono ad ambiti e a registri stilistici diversi e si alternano nelle frasi creando un'atmosfera grottesca simile a quella che, come è stato già osservato, si ritrova nelle figure dipinte da Evseev. Da un lato ci sono voci come *čerdak* (soffitta), *mebel'* (mobili),

gostinica (albergo), *avtobus* (autobus), *plitki* (mattonelle), *peregorodka* (paravento), *chaltura* (abborracciatura, cosa abborracciata, termine colloquiale), dall'altro si incontrano *bezumie* (follia), *blagopolučie* (benessere), *bezobrazie* (bruttezza), *duchi* (spiriti), *mučenički* (martiri), *carstvo* (regno).

Una frase, a nostro avviso, aiuta a capire il mondo di Evseev e la sua arte: «Vsjudu bylo čto-to nedomazano, nedokrašeno, nedodelano, no kakto lovko, v kakom-to edinom stile» (p. 280; Dappertutto c'era qualcosa che non era stato finito di dipingere, di pitturare, di fare, ma in modo piuttosto disinvolto, in un unico stile). Le forme indefinite con la particella *-to* e le forme verbali predicative con il prefisso *nedo-* che indica un'azione non portata a compimento, creano l'immagine di uno spazio, ovvero la soffitta del pittore, occupato da qualcosa di non finito, ma realizzato in un unico stile che Švedov chiama *čudoviščnyj* (mostruoso).

La soffitta è il luogo dove prende forma l'arte di Evseev, dove si incontrano studenti ed altre persone, dove si parla di Švedov e si raccontano fatti della sua vita.

Gli episodi, illustrati da Evseev e da personaggi del mondo studentesco, inquadrano il protagonista in diverse situazioni dalle quali si percepisce la sua propensione a distinguersi dagli altri svolgendo il ruolo di guida, di capo, e si avverte che il suo comportamento non è gradito alle autorità, creando un'atmosfera di sospetto nei suoi confronti.

In un episodio Švedov è il capo (*vožak*) di una banda di figli di persone altolocate che hanno il loro quartiere generale nello scantinato di una chiesa. Ha il soprannome di *Korol'* (Re) ed è uscito da poco dalla prigione. Tale soprannome si ricollega all'etimologia del cognome di Švedov di cui si è parlato precedentemente e avvalorata il suo ruolo di capo come quello di Rjurik, capo, principe degli slavi.

Il termine russo per banda è *šajka*, voce colloquiale dispregiativa che significa 'gruppo di persone criminali, malavitose'. Vi è un contrasto quindi fra Švedov capo di una banda e Švedov soprannominato Re.

La parola *otsidka* significa 'periodo trascorso in prigione, reclusione' ed è usata senza un'ulteriore specificazione, risultando una voce densa sul piano semantico e comprensibile al lettore russo. Qui essa rimanda ad una realtà della vita russa di allora: vengono reclusi non soltanto i criminali ma anche le persone di cultura.

In questo episodio si intersecano esperienze di vita diverse che si concretizzano nei termini *vožak – šajka – Korol' – otsidka*. Così si legge nel testo:

Posle vojny v gorode pojavilas' šajka – vse synov'ja vysokopostavlennych roditel'ej [...]. Klička u vožaka byla Korol'. Tak vot čto Švedov i est' Korol', on nedavno vyšel posle otsidki (p. 201).

Dopo la guerra in città comparve una banda, tutti figli di genitori altolocati [...]. Il capo aveva il soprannome di Re. Così ecco Švedov è proprio il Re, poco tempo prima egli era uscito dalla prigione.

Švedov, già chiamato il Battista, una persona di fiducia di Gesù Cristo, qui è paragonato allo «Spirito Santo che soffia dove vuole», «Duch Svjatoj – veet gde chočet» (p. 281).

In un altro episodio il protagonista è impegnato a scrivere un componimento di carattere letterario che insieme a prove in altre materie costituisce uno degli esami da superare per iscriversi alla Facoltà di Fisica; nessuno dei temi indicati desta il suo interesse, mentre forte è l'interesse che suscita in lui una ricercatrice (*aspirantka*) che fa assistenza durante lo svolgimento dell'esame. Lo scritto di Švedov è una lettera d'amore di dieci pagine composta secondo le regole dello stile epistolare del XIX secolo. Al protagonista è contrapposta la figura di un redattore, un uomo raffinato, un «parolaio» (*krasnobaj*, termine che indica colui che ama parlare molto e a vuoto), in questo modo si crea l'opposizione 'uomo colto che usa parole appropriate – uomo con un lavoro di responsabilità che usa parole vuote'.

Questa opposizione è presente in forme diverse in tutto il racconto per sottolineare le qualità che caratterizzano gli 'uomini degli anni Sessanta' rispetto agli uomini di potere esponenti di una non-cultura.

Švedov, eletto in Facoltà dagli studenti in tutte le organizzazioni e le commissioni, vede quello che non funziona: alla mensa il vitto è scadente e insufficiente, le addette alla cucina rubano, i comitati del *komsomol* sono stati eletti nonostante che mancasse il *quorum* e quindi le decisioni prese da loro sono arbitrarie. Con poche frasi è descritto un mondo corrotto dove regnano la disonestà e l'inganno e dove le persone perbene spesso sono frustrate.

Parole colloquiali si alternano a parole alte sul piano stilistico, periodi con frasi subordinate si alternano a frasi pronunciate da singoli personaggi caratterizzate da costrutti tipici della lingua parlata. La scrittura, che registra esperienze linguistiche diverse, riflette il modo in cui il narratore ricorda, ragiona, descrive, saltando apparentemente da un argomento ad un altro, da un'immagine ad un'altra. La scrittura non è omogenea e segue il flusso di quello che viene in mente al narratore, che scrive senza fermarsi.

Nello studio di Evseev si viene a sapere che Švedov è conosciuto in America grazie alla pubblicazione della sua rivista «Lotos»³ e si ha la prima descrizione di una ragazza con un gelato in mano, per la quale, a quanto si dice, Švedov ha un debole: i capelli sono chiari, indossa un golf giallo con una gonna, le scarpe non sono nuove, le labbra sono leggermente increspate e lo sguardo è distratto, ha qualcosa di insolito che suscita interesse. Questo ritratto, che in russo è conciso e puntuale, termina con l'affermazione «Èto byla Zoja» (p. 284; Era Zoja). In questo modo si introduce il personaggio femminile che ha un ruolo importante nella vita di Švedov.

Con estrema concisione vengono elencati tre avvenimenti importanti della vita del protagonista durante gli studi universitari, che rispecchiano situazioni reali 'degli uomini degli anni Sessanta':

Na vtorom kurse Švedov vypustil žurnal “Lotos”, na tret'em – ženilsja, a na četvërtom, zimoj, ego predupredili, što èkzamenatory polučili ukazanie “posadit’” ego (p. 284).

Durante il secondo corso dell'università Švedov pubblicò la rivista “Lotos”, durante il terzo corso si sposò e durante il quarto, d'inverno, fu avvisato che gli esaminatori avevano avuto l'ordine di metterlo in prigione.

Due sono le espressioni russe rilevanti sul piano semantico che rispecchiano il linguaggio degli organi di controllo: *polučili ukazanie* e *posadit'*. *Polučili ukazanie* che alla lettera significa ‘ricevettero la direttiva’, è la formula corrente con la quale dall'alto viene data una disposizione che deve essere eseguita senza discutere. *Posadit'*, far sedere, è il verbo usuale che significa ‘mettere in prigione’, formato con la stessa radice *sid-* del sostantivo *otsidka*, reclusione (cfr. pp. 8-9 del nostro lavoro).

Si delinea un nesso fra la pubblicazione della rivista che non è vista di buon occhio da chi detiene il potere e la decisione di mettere in prigione il responsabile della rivista. La pubblicazione di una rivista letteraria apprezzata in Russia e all'estero è considerata un reato che deve essere punito: la rivista viene chiusa e il suo redattore è invitato ad un colloquio con un «neizvestnoe, no črezvyčajno važnoe lico» (p. 285; persona sconosciuta, ma estremamente importante).

Le pagine di *Podonok* nelle quali si descrive il colloquio fra la persona importante e Švedov offrono uno spaccato interessante sul comportamento dei rappresentanti del partito con gli *intelligenty* promotori di iniziative culturali considerate azioni illecite e sobillatrici. Le situazioni, i protagonisti, il lessico, tutto concorre ad illustrare una pratica ricorrente per limitare la libertà di parola e di pensiero.

Questa parte comincia con la pubblicazione di «Lotos» che si svolge come secondo un copione: la rivista è letta e gli autori sono lodati. Un vecchio accademico per definirla usa addirittura un francesismo *Šarman!* (charmant). Ma ecco che qualcuno da qualche parte dice che alla Facoltà di Fisica gira una *podpol'naja literatura*. Questa espressione che significa ‘letteratura del sottosuolo’, indica le opere letterarie che circolano clandestinamente senza una autorizzazione ufficiale. Quindi nelle alte sfere si decide di intervenire per «estirpare le cause delle possibili conseguenze dell'arbitrio di Švedov» invitandolo ad un colloquio-interrogatorio con una persona importante per trovare un pretesto per arrestarlo. Quest'uomo è assai più alto di Švedov ed è vestito con grande cura, come se «fosse stato preparato dai costumisti di un teatro per andare in Presidenza [della Facoltà]», commenta con ironia il narratore.

Il colloquio fra i due si svolge alla presenza del Preside. La persona importante chiede a Švedov se è lui il redattore di questo «lavoro mediocre» (*strjapnja*, termine colloquiale). Švedov dopo aver risposto affermativamente si dice sorpreso del modo volgare di parlare del suo interlocutore che non

conosce le più elementari regole di cortesia. La persona importante reagisce assumendo un atteggiamento più amichevole come si usa fra compagni: gli mette una mano sulla spalla, passa al 'tu' e lo fa sedere in poltrona per continuare il colloquio sulla rivista e sulle sue poesie. La persona importante mostra di non sapere parlare in modo corretto quando a proposito delle poesie definite 'decadenti' usa il termine improprio *upàdočnyje* al posto di quello corretto *upàdničeskie*, come gli fa notare Švedov. Questi due aggettivi indicano la differenza di cultura e di comportamento fra i due uomini, dei quali uno, indifferente alla poesia, ne parla per dovere d'ufficio, l'altro, amante della poesia, scrive versi quando è in preda alla solitudine o quando non crede più che la vita abbia un senso.

Durante il colloquio Švedov parla di se stesso e dei suoi stati d'animo, la persona importante invece non dice niente di personale, non parla mai a nome proprio e nei suoi interventi fa sempre riferimento al *narod*⁴ (popolo) insinuando anche che il popolo si aspetta qualcosa dalla generazione più giovane, ovvero dagli *šestidesjatkini*.

Švedov per difendere la propria individualità decide di chiarire che cosa è il popolo. Egli sostiene che il popolo è la persona importante, è Švedov, è il preside. Se si indicano con una lettera dell'alfabeto a, b, c, d... tutti gli abitanti di un paese, il popolo (*narod*) è la «somma» di tutti gli individui, cioè di a, b, c, d... Se Švedov con il suo umore buono o cattivo è 's', fa parte di questa «somma», mentre la persona importante vuole dimostrare che in questa «somma» 's' non esiste e che Švedov con il suo stato d'animo non ha il diritto di esistere. Se Švedov non condividerà il punto di vista del suo interlocutore, questi limiterà la «somma» alla lettera 's', lo caccierà fuori dall'università o prenderà una soluzione più radicale. La persona importante raggiunge il suo scopo usando le parole «noi», «il popolo»: «noi vogliamo», «il popolo esige» senza tener conto di Švedov, del *malen'kij* (piccolo s). Dopo questa difesa di se stesso e di ogni singolo individuo il protagonista del racconto afferma che non è un segno di modestia l'osservazione dell'interlocutore che lui e i partecipanti alla rivista «Lotos» scrivono in ogni verso «io, io, io...». Lo stato d'animo di un individuo non può essere confuso con quello di un altro ed egli non può scrivere né a nome del popolo, né a nome del suo interlocutore. Se invece la persona importante dovesse scrivere delle poesie, lo farebbe a nome del popolo obbedendo ad un ordine. Ciò fa capire, constata con amarezza Švedov, che l'ordine viene prima dell'arte e che in questa ottica in «Lotos» non c'è poesia. La differenza fra la persona importante e Švedov consiste nel fatto che il primo non scrive versi e interpreta la poesia dal suo punto di vista e che il secondo non interpreta la poesia, non riceve nessun ordine, ma scrive versi. Ricordando che la pubblicazione di «Lotos» ha suscitato molto scalpore e che la rivista è conosciuta anche in America, Švedov non capisce perché in Russia egli sia accusato di non scrivere a nome del popolo e in America sia lodato per aver espresso lo stato d'animo della gioventù di tutto il paese, e, stanco di questo gioco con la parola 'popolo', manda al diavolo la persona importante citando un verso del poema di Majakovskij *La nuvola*

in calzoni: «Ja uchožu, votknuv monoklem solnce v široko rastopyrennyj glaz» (mi allontanerò, il sole a monocolo incastrando nel mio occhio divaricato⁵). Così termina la scena del colloquio fra la persona importante e Švedov, che da quel momento è mandato via da tutte le commissioni, da tutti i comitati o, come si dice comunemente in questi casi, è dispensato da tutti gli incarichi. Il verbo russo usato è *osvobodit'* (liberare, dispensare), che non significa un'azione fatta per libera scelta, ma un'azione voluta da altri senza la possibilità di opporsi.

In tutto il brano ricorrono parole e espressioni usate dai rappresentanti della polizia segreta, il KGB, durante i colloqui con gli *intelligenty* ritenuti pericolosi per le loro idee e posizioni contrarie a quelle del regime.

Emblematico, a nostro avviso, è l'uso martellante del termine *narod* con il quale si annienta la personalità del singolo. L'interpretazione che Švedov dà di questa parola mira a distinguere tutti i singoli individui che la compongono, così come sono diverse le lettere dell'alfabeto a cui essi sono paragonati. La spiegazione della voce *narod* (popolo) è supportata dalla sua etimologia caratterizzata dalla radice *rod-* (stirpe) che ricorre nel verbo *rodit'* (generare, mettere alla luce) e dal prefisso *na-* che indica una grande quantità. *Narod* è da intendersi come una grande quantità di esseri generati (si veda più avanti la affermazione che *narod* sono «te, kto narodilis'» quelli che sono nati in grande quantità, p. 317).

Il brano con cui si conclude la narrazione di episodi della vita di Švedov ci riporta alla scena iniziale del suo funerale a cui mette fine il lancio di un pugno di terra sulla bara. Il ritrovamento fra una pila di vecchie riviste di alcuni «grossi quaderni» (*tolstye tetradi*) del protagonista, uno dei quali viene preso dal narratore nonostante il desiderio della madre di tenerli tutti per sé, segna il confine fra il racconto del narratore in terza persona e la riproduzione del «quaderno» ovvero del «diario di Švedov» (*Tetrad' Švedova*), scritto in prima persona e stampato in corsivo. Cambia il punto di vista e tutto, riflessioni, ragionamenti, ricordi, emozioni, episodi di vita, è descritto da Švedov che mette a nudo se stesso. Il «diario» è interrotto da interventi del narratore stampati con caratteri in tondo che ritornano ancora una volta nella parte finale di *Podonok*, quando terminata la trascrizione degli appunti di Švedov il narratore parla dell'ultimo periodo della sua vita, che si conclude con l'esecuzione della sentenza capitale.

Il «diario» inizia con una sentenza stilisticamente marcata da termini elevati «Každyu ugotovan put'⁶» (p. 288; A ciascuno è stato preparato un cammino) che contiene la chiave di lettura del primo brano. Il cammino di Švedov è quello di essere libero, di non avere vincoli, come, a nostro avviso, indica la semplice e chiara affermazione «U menja net doma» (Non ho una casa). A questa riflessione segue la scena in cui Švedov si trova in una stazione (*vokzal*) piena di passeggeri con l'altoparlante che annuncia la partenza dei treni e osserva tutto con molta attenzione. L'idea del *put'* (cammino) si concretizza nelle immagini della stazione, del treno, dei passeggeri ciascuno dei quali ha una sua destinazione (*traektorija* traiettoria, *neizvestnyj finiš* traguardo sconosciuto). Ma, e questo è l'augurio di Švedov,

è importante che nonostante l'andare in varie direzioni i passeggeri siano disponibili a ritrovarsi appena sentono un grido di aiuto. La vista della gente genera in lui una riflessione sulle *čelovečeskie duši* (anime umane): quelle delle donne, dei bambini e quella dell'alcolizzato, riflessione accompagnata dall'affermazione che «mirovaja duša, dolžno byt', est'» (p. 288; probabilmente un'anima del mondo esiste). In questo brano Švedov partendo dall'idea del «cammino» passa all'immagine della «stazione», il luogo che metaforicamente rappresenta il mondo dove si incontrano, riposano, partono gli uomini, con l'augurio che essi siano pronti ad aiutare gli altri. Non è importante se questi altri sono russi o tatars, belli o brutti, membri del sindacato o esclusi dal sindacato. Importante è reagire al grido di aiuto e non vi è nessun luogo come la stazione dove sia possibile «sdelat' takoe naputstvje» (p. 289; fare un simile augurio di buon viaggio).

I pensieri di Švedov si susseguono con un alternarsi di immagini concrete e di immagini astratte e si concretizzano con l'uso di lessemi appartenenti a registri stilistici diversi: anima (*duša*), umanesimo (*gumanizm*), disponibilità (*otzyvčivost'*), cammino (*put'*), benedire (*blagoslovljat'*), indifferenza (*bezrazličie*), sindacato (*profsojuz*), sala di attesa (*zal ožidanija*), passeggero (*passažir*), piccolo uomo con il berretto rosso (*krasnofuražečnik*), bestia – porco (*skotina*). Le frasi sono scandite da virgole, doppi punti, trattini, punti di sospensione, punti interrogativi, punti esclamativi che mettono in luce lo stato d'animo dell'autore del «diario». Švedov si presenta come un uomo profondo, attento osservatore della vita umana, il cui «cammino» procede in mezzo agli altri. Il brano di apertura del «diario» contiene quindi una serie di indicazioni sul carattere e sulla personalità del suo autore che, senza tralasciare niente di ciò che lo circonda, fa partecipe il lettore delle sue riflessioni.

Il brano successivo, che segue dopo un piccolo spazio bianco secondo uno schema che ricorre in tutta la *tetrad'* di Švedov separando le parti che la compongono, riporta un episodio concreto descrivendone i momenti più significativi, accompagnati da considerazioni personali. Si tratta dell'incontro con Vera Šimanskaja, un'ex-attrice in casa della quale va ad abitare Švedov, che prova per lei una grande attrazione. L'inizio del brano, conciso e senza preamboli, presenta al lettore direttamente l'anticamera dell'appartamento della donna. La frase di apertura ha una struttura sintattica semplice costituita da due costrutti coordinati fra loro con i predicati riferiti allo stesso soggetto: «Vera Šimanskaja vpustila v prichožuju i vključila svet» (p. 289; Vera Šimanskaja [mi] fece entrare nell'anticamera e accese la luce). Significative sono le due forme verbali semanticamente distinte, ma affini a livello fonico *vpustila* e *vključila* e la presenza del suono consonantico *v* in molte parole, che sembra creare uno stretto legame fra di esse. Alla figura di Vera si contrappone quella di Švedov uno dei mille passanti per la strada, un *uličnyj tip* (p. 289; tipo da strada) con nessun segno particolare, con una giacchetta grigia, con una valigia in una mano e con una macchina da scrivere nell'altra, che sta fermo in modo che la padrona di casa possa vederlo bene. Švedov è consapevole che, se oltrepasserà la

soglia, prima o poi ella si innamorerà di lui. Vera lo scruta per individuare qualcosa di strano, di incomprensibile, di attraente, ma senza trovare niente di tutto questo perde ogni certezza e, commenta l'autore del «diario», «Èta poterja uverenosti i byla toj dver'ju, v kotoruju ja vošël, čtoby žit' dal'se» (p. 289; Questa mancanza di certezza è stata proprio quella porta, in cui sono entrato per continuare a vivere). Vera con i movimenti belli delle mani, con un aspetto altero, con i capelli legati con un nastro, dimostra di avere un carattere fiero e di essere una persona interessante. Con il desiderio di fare vedere a Švedov come ella vive, gli mostra la cucina ed una stanza con delle tende pesanti dove, nella semi-oscurità, gli parla del «rifugio» (*obitel'*) per conservare il quale ella ha dovuto lottare con i rappresentanti dell'amministrazione cittadina: l'ufficio della casa, il comitato esecutivo rionale e i pretendenti a questo spazio abitativo. Qui inoltre si è consumato il suo dramma: Saša, l'ex-marito, «ušël k Larise» (p. 290; se ne è andato da Larisa). A sentire questa notizia Švedov si immagina che Saša abbia deciso di diventare un vizir orientale e lo descrive seduto sul sedile posteriore della macchina della nuova moglie e a casa di sera con una vestaglia di seta intento a preparare l'esame per ottenere il titolo di *kandidat nauk* (candidato in scienze), affermando che in questo non ci vede un dramma («Ja ne vižu v ètom dramy») (p. 290). Vera predice che Saša tornerà perché è una persona debole ed ha bisogno di «fare il galletto» (*popetušit'sja*, verbo colloquiale che significa 'comportarsi in modo disinvolto per attirare l'attenzione su di sé'). La tragica fine di Saša non fa parte del «diario di Švedov», ma è descritta dal narratore il quale riporta dei particolari apparentemente insignificanti che rendono la scena assai più drammatica: Saša, che non è diventato un vizir, torna a casa da Vera e l'ultimo dell'anno si impicca nella toilette la cui porta, all'epoca in cui vi abitava Švedov, era senza il gancetto e doveva essere tenuta chiusa con la mano. La storia di Vera e Saša è raccontata da Vera, da Švedov e dal narratore con poche frasi dalle quali si evincono il dispiacere di Vera per essere stata abbandonata dal marito, il desiderio di Saša di farsi una vita bella, comoda, al di fuori degli standard dell'epoca, e il suo fallimento con la decisione di mettere fine a tutto. In questo caso la parte in corsivo del racconto di Boris Ivanov, cioè il «diario di Švedov», e la parte in tondo, cioè quella del narratore, si completano nel tratteggiare il tragico personaggio di Saša.

Nell'episodio di Vera Šimanskaja Švedov riserva molto spazio a se stesso riportando varie osservazioni che riguardano il suo rapporto con lei, commentando il distacco di Saša da Vera e trascrivendo dei versi composti da lui, alcuni di intonazione folclorica, altri di intonazione epica nei quali sono menzionati Achille con il suo scudo e Ettore.

Questi versi, dice il narratore, non sono tali da considerare Švedov un poeta e la sua prosa non può essere definita un diario (*dnevnik*) o un racconto (*povest'*), ma una raccolta di appunti (*zapisi*). Questo genere letterario fornisce una spiegazione del carattere frammentario ed eterogeneo della *Tetrad'* di Švedov.

Il modo di scrivere di Švedov consiste nell'alternare osservazioni, riflessioni, pensieri, alla descrizione di episodi e personaggi per lui molto importanti, esponendo tutto il materiale secondo una propria logica e dando ampio spazio all'introspezione psicologica.

Švedov riporta le parole che vorrebbe che fossero scritte sulla sua tomba «On žil ožidanijami – doždalsja smerti» (p. 292; È vissuto di attese – ha atteso finché è arrivata la morte). Queste parole, scandite dalla ripetizione del suono consonantico *ž*, sono l'amara sintesi di una vita vissuta senza vedere realizzate le proprie speranze e aspettative. Il protagonista riporta anche la lettera scritta ad amici, conoscenti e signori con il post scriptum «[...] ja ušel. Menja net doma. Menja nikogda net doma» (p. 293; [...] io sono andato via. Io non sono a casa. Io non sono mai a casa) con il quale afferma la sua scelta di essere libero.

Nel suo quaderno Švedov scrive anche delle parabole (*pritiči*) con un loro messaggio specifico. Una di queste ha come protagonista la sua conoscente Marianna Tamkevič, la cui vita è segnata da sofferenze e da successi. Un giorno gli abitanti di un paese vengono a sapere che non ci sarà più l'infelicità, non ci saranno più le guerre e i giorni passeranno felici se una delle loro ragazze partorirà un figlio. Trovata questa ragazza le chiedono di mettere alla luce un salvatore (*spasitelja*, p. 296). Si avvicina il momento del parto. Da tutto il paese arrivano persone per assistere alla nascita del bimbo, incuranti del sole e della pioggia. In cima al colle si sentono dei lamenti. Appare la ragazza, è debole, si regge a fatica, il suo viso sofferente brilla. Ella tende le mani, la gente ridendo e piangendo si getta a baciarle l'orlo del vestito. Ma nelle mani ella non tiene il salvatore, bensì il libretto degli esami «s četvërkoj po materializmu⁷» (p. 296; con quattro in materialismo). Il riferimento biblico della parabola è chiaro; ma essa si basa sulla contrapposizione fra le aspettative degli uomini alla ricerca della felicità e una realtà fatta di cose materiali che distrugge qualsiasi illusione. Essa fornisce una chiave di lettura della situazione degli *šestidesjatniki* pieni di speranze che qualcosa possa cambiare, i quali invece si scontrano con una dottrina che limita la libertà e non permette nessun cambiamento. La parabola è formata da semplici frasi brevi che forniscono una rappresentazione efficace dei vari momenti del racconto, nel quale l'apparizione della *začetka* (libretto d'esami) al posto del salvatore rappresenta il finale grottesco. Švedov, che usa tecniche scritte diverse a seconda del contesto e del messaggio in esso contenuto, qui dimostra di sapere comporre parabole come si addice ad un nuovo Battista, ad un uomo di fiducia di Gesù Cristo.

Švedov dà importanza alla parola *soprotivlenie* (resistenza) presente in una frase del «quaderno» che, come una sentenza, è posta all'inizio di un paragrafo: «Est' prekrasnoe slovo – SOPROTIVLENIE» (p. 303; C'è una bellissima parola – RESISTENZA). Essa sintetizza il suo modo di pensare, di comportarsi, di agire, che non cede davanti alle difficoltà, ai tentativi di porre un limite alla sua libertà. Un caso significativo di «resistenza», che condiziona la vita successiva di Švedov, è legato al suo rifiuto di pre-

parare per la stampa un articolo del rettore sulla pedagogia. In questo articolo l'autore espone l'idea, formulata negli anni '20 da Makarenko⁸, che l'educazione dei bambini deve rispondere ai bisogni della società e essere in sintonia con la dottrina politica. Il rifiuto di Švedov è dovuto al fatto che egli non condivide la concezione pedagogica del rettore, come risulta da un suo articolo in cui sostiene che al centro dell'attenzione dei pedagoghi ci devono essere i bambini e non questioni sociali o politiche e che non ci devono essere interferenze fra la pedagogia e la politica. Švedov si rende conto che la sua situazione all'istituto è diventata difficile e decide di andarsene, per principio, dal lavoro, piuttosto che battersi, per principio, per il suo posto. Egli fa domanda di licenziamento con le necessarie argomentazioni. Ma l'ufficio del personale la respinge dicendo di volere semplicemente la seguente dichiarazione «prošu uvolit' po sobstvennomu želaniju» (p. 309; prego di licenziarmi per mio proprio desiderio); Švedov, da parte sua, risponde di essere stato costretto a licenziarsi. Questo episodio, a nostro avviso, è un esempio di *soprotivlenie* del protagonista al modo in cui viene strumentalizzato il suo rifiuto di preparare alla stampa l'articolo del rettore, il suo non accondiscendere al volere delle autorità. Ancora una volta Švedov si presenta come un uomo libero, con le proprie idee che rifugge qualsiasi compromesso, anche se ciò a poco a poco lo isola da tutti ed egli rimane solo.

Nel «quaderno» di Švedov la parola *podonok* ricorre due volte. Si tratta della scena in cui Sonja, sua moglie, prima della separazione, lo accusa di aver lasciato lei e il figlio affermando che così può fare soltanto una feccia: «[...] ty brosil nas, kak možet sdelat' tol'ko podonok» (p. 305; [...] tu ci hai abbandonato così come può fare soltanto una feccia). Si ripete la stessa ingiuria che gli aveva rivolto sua madre e che è ricordata in questo brano: «Sonja nazvala menja podonkom, kak kogda-to mat'» (p. 306; Sonja mi chiamò feccia, come aveva fatto una volta mia madre). Questo termine assume un valore particolare di cui è consapevole Švedov, che alla fine del racconto usa in prima persona questo epiteto riferito a se stesso. Davanti a Zoja, la donna amata con passione, che piange, egli domanda: «Neuželi u teba nikogo net, krome menja, poslednego podonka?» (p. 323; Come è mai possibile che tu non abbia nessun altro, eccetto me, ultima feccia?). Per quello che riguarda la voce *podonok* si assiste ad una dilatazione del termine che, usato inizialmente in ambito familiare, passa a connotare un uomo nei suoi rapporti con una società che non lo stima e non lo rispetta.

Nell'ultimo brano del «quaderno» Švedov fa un'amara considerazione sulle parole, molte delle quali pur essendo ancora in uso, sono cambiate: «non hanno più un significato o ne hanno un altro» e che «non è più possibile dire come si dicevano dieci e perfino cinque anni fa. E la cosa importante è che si tratta non di parole marginali della lingua, ma di parole del suo nucleo vitale, di parole sull'unità umana: *Bog* (Dio), *ljubov'* (amore), *sem'ja* (famiglia), *Rodina* (patria)» (p. 315). Si tratta di osservazioni che riguardano la lingua degli anni vissuti dal protagonista e le parole citate sono emblematiche di trasformazioni che ha forzatamente subito la società.

Esse rappresentano dei valori importanti per l'uomo, che sono stati modificati ed hanno assunto un altro significato: 'Dio' non è più quell'Entità a cui ci si rivolge per chiedere aiuto, sostegno, in cui si crede e si spera e che è di conforto nel dolore, ed è stato bandito dal materialismo. La parola 'amore' non fa parte del linguaggio dei rappresentanti del potere e ricorre soltanto nell'ambito familiare e nei rapporti fra l'uomo e la donna. La 'famiglia' è affiancata dal *komsomol* nel compito dell'educazione dei figli e la 'patria', la terra in cui si è nati, è citata spesso come il luogo dove sono intenzionalmente proclamate libertà, uguaglianza, giustizia ed è esaltato il lavoro fisico. Le parole devono corrispondere all'ideale di vita propagandato dal partito che con l'accusa di parassitismo (*tunejanstvo*) è pronto a mandare al confino gli uomini degli anni Sessanta, traduttori, poeti, scrittori, i quali 'lavorano' con le parole. Nel racconto di Ivanov il termine *tunejanec* (parassita) è usato per Švedov quando il narratore parlando degli ultimi anni della sua vita ricorda che «ego isključili iz universiteta i vnov' vosstanovili, on skryvalsja ot milicii to kak tunejanec, to kak neplatel'sčik kvartplaty» (p. 319; era stato espulso dall'università e di nuovo era stato reintegrato, si nascondeva alla polizia ora come un parassita, ora come un moroso della pigione).

Švedov afferma che ci sono anche «parole dimenticate» (*zabytye slova*, p. 316) che appena vengono pronunciate fanno aprire la bocca dalla meraviglia e, come esempio di questa affermazione, riporta tre frasi:

“Ja sčital vas blagorodnym človekom, no otnyne ne podam vam ruki”.

“Vy trus, a ja predpolagal, čto imeju delo s mužčinoj”.

“Ja sčitaju, čto otnošenija s vami portjat moju reputaciju čestnogo človeka” (p. 316).

“Io vi ritenevo un uomo nobile, ma d'ora in poi non vi darò più la mano”.

“Voi siete un vigliacco, io invece credevo di avere a che fare con un uomo”.

“Io ritengo che i rapporti con voi rovinino la mia reputazione di uomo onesto”.

La nobiltà d'animo, l'onestà, il coraggio come l'opposto della vigliaccheria, sono qualità non più comuni, così rare da essere ormai desuete, dimenticate e da suscitare la meraviglia di chi ne sente parlare o le sperimenta. In questi tre microcontesti è assai marcata la distanza fra lo *ja*-Švedov e il *vy*-l'interlocutore, il rappresentante del partito, il burocrate, il funzionario della polizia segreta, ovvero l'altro' ignobile, disonesto, vigliacco, con il quale lo *ja*-Švedov non vuole avere niente a che fare.

Negli ultimi anni Švedov, dopo aver trascorso un anno nell'estremo nord oltre il circolo polare, riprende a scrivere articoli e racconti e coltiva l'idea di un'«editoria dattiloscritta» ([...] *mašinopisnogo izdatel'stva*, p. 318) per riprodurre un gran numero di libri proibiti, consapevole che finito il 'disgelo', l'epoca delle speranze, non è possibile utilizzare le case editrici

per pubblicare gli scritti degli *šestidesjatniki* e le opere nelle quali i temi affrontati e i valori umani descritti sono diversi da quelli propagandati dal regime. Egli sente il bisogno di agire, rendendosi conto nello stesso tempo che la situazione è cambiata e non è stato sfruttato il momento giusto. Persone brave scrivono dei dossier, raccolgono le accuse del tempo, le testimonianze di privati, i ritratti di criminali storici (p. 318), ma la «schifezza storica» (*istoričeskaja gadost'*) e gli «inganni» (*obmany*) non possono essere oggetto di studio. Essi, Švedov e gli *šestidesjatniki*, non soltanto non devono ripetere questi «inganni», ma devono essere pronti a fermarli anche con il proprio corpo. Il giudizio del protagonista sulla storia del suo paese è molto forte, così come forte è l'impegno a non commettere in nessun modo gli stessi errori, fino al punto di sacrificare la propria vita. Questo impegno è formulato con l'uso di due forme di futuro: un futuro imperfettivo con la negazione («my ne budem èti merzosti povtorjat' i prodolžat'», noi non ripeteremo e non continueremo queste schifezze, p. 318) e un futuro perfettivo («ostanovim ich [...] svoim telom», li fermeremo [...] con il proprio corpo, p. 318) che esprimono la certezza che le azioni espresse dai verbi si realizzeranno. Il linguaggio del protagonista, espressivo sul piano lessicale e corretto sul piano grammaticale, rispecchia quello della sua generazione, che parla in modo irreprensibile.

Lo stato d'animo dell'ultimo Švedov esprime l'amarezza sua e dei suoi compagni per aver sperato di cambiare qualcosa, per aver creduto in qualcosa che non si è avverato, di aver atteso invano chi avrebbe potuto realizzare le loro aspettative: «Bylo vremja, kotoroe my upustili. My byli glupy i ždali messiju» (p. 320; C'è stato un tempo che ci siamo lasciato sfuggire. Noi eravamo stupidi e aspettavamo un messia). In lui si sente ancora fuggacemente l'idea della necessità di riportare alla luce i valori veri, contando soltanto sulle proprie forze («Teper' dolžny obnaruzit'sja my», adesso siamo noi che dobbiamo venire allo scoperto, p. 320). Ma a loro si oppongono 'gli altri', 'essi', che hanno rovinato tutto: le idee, le leggi, la parola stessa, e hanno trasformato la loro vita in un fatto privato:

“Oni diskreditirovali sebja. Delali stavku na chamov, i chami izgadili vse idej, zakony, samo slovo. Oni prevratili našu žizn' v častnuju dejatel'nost'” (p. 320).

“Essi hanno discredito se stessi. Hanno puntato su i cafoni, e i cafoni hanno rovinato tutte le idee, le leggi, la parola stessa. Essi hanno trasformato la nostra vita in un'attività privata”.

Ancora una volta assai marcata è la contrapposizione fra *my* (noi, ovvero Švedov e gli *šestidesjatniki*) e *oni* (essi, gli uomini di potere e i cafoni) responsabili della trasformazione radicale del vivere sociale e del modo di parlare. E la vita degli *intelligenty* è stata talmente condizionata da essere ridotta a un caso che deve essere risolto privatamente fra le autorità e il singolo individuo.

Adesso Švedov, che prima era sempre circondato da molte persone, è solo, abbandonato da tutti; prima cercava la solitudine, adesso è immerso nella solitudine perché ciascuno ha fatto una scelta ed ha preso la propria strada: uno scrive racconti fantastici, un altro fa i preparativi per andare in Israele, un altro legge libri di teologia, un altro ancora si mette in viaggio alla ricerca della «antica verità» (*staroj pravdy*, p. 322) e dell'«icona russa» (*russkoj ikony*, p. 322). Švedov non cambia la propria strada perché vuole continuare il cammino intrapreso, anche se davanti a sé vede solo ombre e avverte che la fine è ormai vicina.

Le persone con le quali egli si incontra e parla al termine del suo 'viaggio', sono Zoja e il narratore. Zoja è una *velikaja ženščina* (grande donna) che tuttavia non è riuscita a cambiarlo («ty ne možeš' sdelat' odnogo – zamenit' vo mne menja», una cosa tu non puoi fare: cambiare me in me, p. 323) e nei suoi confronti, come già è stato detto, Švedov si definisce una feccia (*podonok*) per non essere stato capace di renderla felice. Il narratore, che fa sentire con forza la sua presenza accanto a Švedov, riporta alcune sue frasi che contengono riflessioni su se stesso, sul suo rapporto con Zoja, sull'impossibilità di cambiare, sulla difficoltà ad andare avanti, sull'avvicinarsi della fine (pp. 322-324). Švedov è consapevole, ad esempio, che nella vita, che scorre come sulla punta di uno spillo, la cosa principale è il rapporto che si ha con una sola persona. Per quello che lo riguarda, quando questa persona non c'è, egli non si sente più libero, e ferito da una punta affilata, è come se vivesse per nessuno, mentre in realtà vive proprio per lei. Abbandonato da tutti Švedov avverte l'inutilità della sua esistenza a cui sembra dare ancora un senso Zoja il cui nome non viene fatto apertamente, come se egli volesse estraniare il narratore dal suo mondo. Non è un caso infatti che la riflessione sull'importanza che nella vita ha una sola persona, inizia e termina con il verbo *žit'* (vivere) alla seconda persona singolare *živěš'* (tu vivi), che non indica un destinatario concreto, ma un destinatario generico, indefinito: «Živěš' kak na ostrie špil'ki [...] Živěš' budto by ni dlja kogo, a na dele – radi odnogo čeloveka» (p. 322; Vivi come sulla punta di una forcina [...] È come se tu vivessi per nessuno, ma in realtà vivi per una sola persona).

Nell'ultimo incontro a tre fra il narratore, Zoja e Švedov, quest'ultimo è un uomo sopraffatto che potrebbe anche ricominciare tutto da capo, ma si sente vuoto, è in un vicolo cieco, non ha più la forza di andare avanti, non crede in niente, si sente inutile. Le prime parole che pronuncia, sono formulate in un modo drammaticamente semplice: «U menja – neožidanno progovoril on – net sil žit'» (p. 322; Io, disse improvvisamente, non ho la forza di vivere). I suoi microinterventi sulla possibilità di riprendere a fare la vita di prima, sul suo comportamento da «feccia» con Zoja e una miniriflessione su se stesso sono caratterizzati da frasi brevi, intervallate da punti interrogativi ed esclamativi, punti di sospensione, trattini, che stanno ad indicare lo stato di agitazione e confusione in cui si trova Švedov. Significativa a questo proposito è la replica a Zoja che dice di aver portato una bottiglia di vino:

Postav' "Staruju šljapu", – Švedov pokazal na proigryvatel'. – Ni vo čto ne verju, nikomu ne nužen. Čto uderživaet na poverchnosti? ... Ja ne ljublju stradanij – vot i vsë. Mne menea vsego chočetsja prinosit' sebja v žertvu vo imja čego-to i kogo-to. Est', čitat', spat'? ... No večerom ja ne mogu vspomnit', čto el na obed, a knigi ... vse oni ne o tom ... (p. 323).

Metti "Il vecchio cappello", – Švedov mostrò il giradischi. – Non credo in niente, non sono utile a nessuno. Che cosa mantiene in superficie? ... Io non amo le sofferenze – ecco tutto. Meno di tutto desidero sacrificarmi in nome di qualcosa e di qualcuno. Mangiare, leggere, dormire? ... Ma la sera non ricordo che cosa ho mangiato a pranzo, e i libri ... tutti non sono su quell'argomento.

Questo discorso di Švedov non ha una sua logica, ma è composto da una sequenza di segmenti verbali nei quali si fa riferimento a fatti e stati d'animo diversi, enunciati in successione senza un legame che li accomuni. Il protagonista sembra aver perso la lucidità di mente che lo aveva caratterizzato e, in quello che dice, parla della sua solitudine, della sua inutilità, dei suoi turbamenti, della monotonia della vita quotidiana. Egli non ripete più la frase «Poživëm – uvidim» (p. 324; Chi vivrà, vedrà) con la quale affrontava il domani continuando il suo cammino, e le parole che adesso risuonano sono altre da quelle pronunciate nella prima parte della vita: *konec* (fine), *tupik* (vicolo cieco), *proezd zakryt* (il passaggio è chiuso). L'estraneità di Švedov da tutto e da tutti, il suo essere una feccia gli fanno dire l'ultima frase: «Menja ne nado ljubit'» (p. 324; Non bisogna amarmi) con la quale ha fine il racconto della sua vita.

Il narratore che all'inizio di *Podonok* parla di Švedov omicida, condannato alla fucilazione, nelle ultime pagine ci presenta un uomo che, dopo aver vissuto intensamente più della metà degli anni '60, è solo, privo di speranza, deluso, senza uno scopo, senza la forza di andare avanti.

Il racconto termina quando ormai Švedov è stato fucilato e il narratore, anche lui uno degli anni Sessanta, fa una considerazione personale su Švedov e spiega cosa bisogna fare per non arrendersi e continuare a vivere. Davanti all'immagine di Švedov vivo e di Švedov morto, della testa che la mattina teneva sulle ginocchia una donna e la testa trafitta da una pallottola, il narratore afferma che Švedov è vivo in lui e non prova compassione per la sua morte. Egli sente un legame profondo con l'amico e si trova a combattere contro le stesse *teni* (ombre) con le quali lottava Švedov. Le ombre sono le difficoltà, le sconfitte, le angosce, le delusioni che si incontrano sul cammino della vita, generano paura e rappresentano degli ostacoli. Ma le ombre spariscono con la luce che emana la lanterna, ovvero il *fonar'* che il narratore vuole tenere davanti a sé per vincere la paura e non vedere la propria ombra. La vittoria della paura con la luce contribuisce a mantenere vivo il desiderio di «[...] videt' i delat' mir lučše, čem on

est'» (p. 324; vedere e rendere il mondo migliore di quello che è). Il narratore conclude il proprio intervento finale con la preghiera, recitata nei momenti di solitudine, che questo desiderio sia sempre presente in lui e negli altri *šestidesjatniki*.

In questa parte conclusiva di *Podonok* dietro lo *ja* narrante si avverte la presenza dell'autore del racconto, che non si ferma davanti alla sconfitta e alla morte di Švedov e esorta a continuare ad andare avanti impegnandosi a migliorare il mondo secondo il modello di vita dell'amico scomparso.

Il racconto di Boris Ivanov, come abbiamo cercato di mettere in evidenza, ci presenta uno spaccato interessante della vita degli *šestidesjatniki* che nel 1968, anno della stesura del testo, affrontano il momento drammatico dei primi processi a scrittori e poeti e assistono alla limitazione della libertà concessa fino a questa data. Ivanov tuttavia trova parole di incoraggiamento perché non vada perduta l'esperienza maturatasi negli anni precedenti e non si spenga la speranza nel futuro.

Švedov, il protagonista, è il rappresentante di questa generazione che dopo aver provato e fatto proprio alla luce del giorno il 'nuovo' che con il disgelo investe il mondo russo (la musica jazz, le canzoni americane, i dibattiti su argomenti filosofici, religiosi, un nuovo tipo di pittura), è costretta a rinunciare o decide di andare avanti su questa strada nuova ritrovandosi in luoghi appartati fuori dalla sorveglianza degli organi di potere. Egli si impegna a contrastare la malafede dei funzionari governativi che fanno l'impossibile per coglierlo in fallo e costringerlo ad accettare le loro decisioni, ed agisce senza compromessi, fedele ai suoi principi. Dopo anni trascorsi secondo le proprie convinzioni e il proprio modo di pensare, Švedov si chiude in se stesso troncando ogni rapporto con il mondo esterno, convinto di essere una «feccia», un reietto, come gradatamente è riconosciuto da molte persone e dalle autorità. Nella sua morte, sentenziata per aver commesso un omicidio, si può vedere un'analogia con la fine della generazione degli anni '60 voluta dagli organi di potere.

Boris Ivanov organizza il racconto in due parti scritte con caratteri grafici diversi, ma complementari fra di loro: quella caratterizzata dalla presenza dell'io narrante e quella in cui si riporta il «quaderno» di Švedov, il cui contenuto è intramezzato da interventi del narratore. Il narratore, che è un amico del protagonista, racconta episodi della sua vita di cui è stato testimone, spesso cita direttamente le sue parole per non alterarne il significato, formula giudizi, dice le proprie opinioni. Švedov parla della sua esistenza, delle sue esperienze, ragiona su problemi di vario genere, riflette svelando i lati più nascosti della sua personalità. Švedov e il narratore sono entrambi degli *šestidesjatniki* che vivono con grande partecipazione il loro tempo. Sono persone colte, istruite che si esprimono con un linguaggio non comune, appropriato agli argomenti trattati, ricco di parole che esprimono idee e concetti. Tale linguaggio non è artificioso e corrisponde al modo di parlare di questa generazione con il suo bagaglio di conoscenze che spaziano dal campo della letteratura a quello della filosofia e della religione.

Lo scrittore offre un esempio del livello di cultura di questi giovani *intelligenty* che vivono senza distinguere fra il pubblico e il privato, utilizzando in ogni situazione lo stesso tipo di linguaggio perché considerano la vita come un insieme inscindibile. Il linguaggio del narratore non si distingue da quello di Švedov: entrambi fanno delle riflessioni, esprimono i loro ragionamenti, le loro idee, i loro stati d'animo, raccontano alcuni episodi, attingono allo stesso bagaglio lessicale e costruiscono le frasi con gli stessi costrutti sintattici. A questa identità di linguaggi corrisponde l'identità di interessi e di ideali dei due personaggi.

Gli anni '60 a Leningrado con la svolta epocale del 1968 rappresentano dunque un momento importante del mondo russo quando i suoi rappresentanti vivono senza pregiudizi, liberi nelle loro azioni e nel loro modo di parlare dando testimonianza di una cultura diversa da quella ufficiale, vivace e aperta a discussioni e dibattiti. È Švedov, la feccia della società, è il personaggio centrale del racconto di Boris Ivanov, che incarna le speranze, le aspettative della sua generazione e sperimenta l'abbandono da tutti, la solitudine, la delusione della sconfitta, la fine di un cammino senza sbocco.

Note

* Le indicazioni delle pagine che si incontrano nel corso del saggio rimandano al racconto *Podonok*, pubblicato nel primo volume della raccolta di prosa leningradese degli anni '60 a cura di Boris Ivanov, già citato.

¹ Boris Ivanovič Ivanov, nato a Leningrado nel 1928, laureato in Giornalismo alla Facoltà di Filologia dell'Università statale di Leningrado, nel 1965 pubblica una raccolta di racconti *Dver' ostaëtsja otkrytoj* (La porta rimane aperta). Autore, insieme ad altri, nel 1968 della lettera di protesta contro la condanna di A. Ginzburg e Ju. Galanskov per la pubblicazione della *Belaja kniga* (Libro bianco) sul processo di Ju. Daniel' e A. Sinjavskij, è espulso dal partito ed è licenziato dal posto di lavoro. Pubblica nel *samizdat* il giornale «Zusammen». Nel 1976 mette in circolazione la rivista dattiloscritta «Časy» (L'orologio) di cui è redattore fino al 1990. Nel 1979 organizza la prima e la seconda conferenza del movimento culturale non ufficiale. È uno degli ideatori del Club-81 e dei curatori e autori della *Istorija leningradskoj nepodcenzurnoj literatury: 1950-1980-e gody* (Storia della letteratura libera a Leningrado. Anni 1950-1980) del 2000. È suo il progetto di pubblicare la enciclopedia *Samizdat Leningrada: 1950-1980-e gody* (Il *samizdat* a Leningrado negli anni 1950-1980) alla quale partecipa attivamente.

² Nel 1954 sul n. 5 della rivista «Znamja» è pubblicato il racconto di I. Erenburg *Ottepel'* (Il disgelo) il cui titolo è usato per indicare gli anni dopo la morte di Stalin, quando si allenta il controllo sulla vita della società e sulla letteratura.

³ È chiaro il riferimento ai giornali, alle riviste e agli almanacchi letterari che a partire dalla metà degli anni '50 studenti della Facoltà di Filologia e di altri Istituti di istruzione superiori e giovani scrittori e poeti stampano a Leningrado. La prima rivista pubblicata dagli studenti della Facoltà di Filologia nel novembre del 1955 è il «Goluboj buton». Secondo quanto ha affermato Boris Ivanov stesso, la rivista «Lotos» di Švedov richiama il «Goluboj buton».

⁴ Nell'epoca sovietica la parola «popolo» ricorre con una grande frequenza nel linguaggio ufficiale. Tutto viene fatto nell'interesse e per il bene del popolo rispetto al quale il singolo ha un ruolo del tutto secondario e può esser anche sacrificato.

⁵ Cfr. V. Majakovskij, *La nuvola in calzoni*, in Id., *Opere*, a cura di I. Ambrogio, vol. 5, Editori Riuniti, Roma 1972, p. 20.

⁶ *Ugotovan* dal verbo antiquato *ugotovit'* (preparare) è un termine elevato riferito alla parola astratta *put'*, il 'cammino' che percorre ogni individuo. Le due parole conferiscono alla sentenza una coloritura stilistica alta.

⁷ In Russia il sistema scolastico e quello universitario usano la votazione da uno a cinque.

⁸ Anton Semënovič Makarenko, di professione pedagogo, è autore della *Pedagogičeskaja poëma* (Il poema pedagogico) iniziata nel 1925 e terminata nel 1934, in cui sostiene l'idea che l'educazione dei bambini deve avvenire tramite il lavoro.

⁹ Questa frase rispecchia la situazione degli *intelligenty* che non accettano le limitazioni imposte dal sistema universitario e cercano di stare alla larga dalla polizia, pronta a fermarli con il pretesto che essi vivono alle spalle di altri, sono dei parassiti o non pagano il fitto dell'appartamento.

Bibliografia

- Chimik V. V., *Bol'shoj slovar' russkoj razgovornoj reči* (Grande dizionario della lingua russa parlata), Norint, Sankt-Peterburg 2004.
- Dolinin V. E. et al. (a cura di), *Samizdat Leningrada. 1950-e – 1980-e. Literaturnaja ènciklopedija* (Il samizdat a Leningrado. Anni 1950-1980. Enciclopedia letteraria), Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2003.
- Ivanov B. I., Roginskij B. A. (a cura di), *Istorija leningradskoj nepodcenzurnoj literatury: 1950-1980-e gody* (Storia della letteratura libera a Leningrado. Anni 1950-1980), izd. Dean, Sankt-Peterburg 2000.
- Ivanov B. I. (a cura di), *Kollekcija: peterburgskaja proza (leningradskij period). 1960-e* (Una collezione: la prosa pietroburghese [il periodo leningradese]). Gli anni 1960), izd. Ivana Limbaka, Sankt-Peterburg 2002.
- , *Podonok*, in Id. (a cura di), *Kollekcija: peterburgskaja proza (leningradskij period). 1960-e* (Una collezione: la prosa pietroburghese [il periodo leningradese]). Gli anni 1960), izd. Ivana Limbaka, Sankt-Peterburg 2002, pp. 273-324.
- Kumpan E., *Bližnij podstup k legende* (Avvicinarsi alla leggenda), izd. Zvezda, Sankt-Peterburg 2005.
- Majakovskij V., *Una nuvola in calzoni*, in Id., *Opere*, a cura di I. Ambrogio, vol. 5, Editori Riuniti, Roma 1972.
- Ožegov S. I., Švedova N. Ju., *Tolkovyj slovar' russkogo jazyka* (Dizionario della lingua russa), Az" Ltd., Moskva 1992.
- Piretto G. P., *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Einaudi, Torino 2001.
- Sindalovskij N. A., *Slovar' peterburžca* (Dizionario del pietroburghese), Norint, Sankt-Peterburg 2002.
- Zubova L. V., *Svoboda jazyka – vychod iz vremeni* (La libertà della lingua è la fuoriuscita dal tempo), in B. I. Ivanov, B. A. Roginskij (a cura di), *Istorija leningradskoj nepodcenzurnoj literatury: 1950-1980-e gody* (Storia della letteratura libera a Leningrado. Anni 1950-1980), izd. Dean, Sankt-Peterburg 2000, pp. 159-168.
- , *Sovremennaja russkaja poèzija v kontekste istorii jazyka* (La poesia russa contemporanea nel contesto della storia della lingua), Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2000.

KUZNEČNYJ PEREULOK, 5/2:
L'ULTIMA DIMORA DI F.M. DOSTOEVSKIJ A PIETROBURGO

Irina Dvizova

1. La Pietroburgo di Dostoevskij

Chi conosce Pietroburgo meglio di
Dostoevskij? Chi più di lui la odia e
avverte una fortissima 'repulsione'?
D. Merežkovskij

Abitare a Pietroburgo è una sventura
vera e propria.
F. M. Dostoevskij

Dostoevskij e Pietroburgo. È un tema ben approfondito, a partire dagli studi di N. P. Anciferov¹, che fu il primo a tracciare negli anni Venti del secolo scorso la toponomastica della Pietroburgo romanzata e lo specchiarsi del *genius loci* nelle pagine scritte dai grandi narratori russi. Le idee e soprattutto gli strumenti metodologici, proposti da N. P. Anciferov per imparare a comprendere il linguaggio di una città, hanno trasformato l'antica riflessione sui rapporti spirituali tra l'artista e il luogo in uno studio semiologico, permettendo in seguito di formulare le intuizioni attraverso i nessi, sintagmatici e paradigmatici, sull'asse autore-città-opera².

La città «più astratta e più premeditata del pianeta»³ o meglio, la sua immagine, è presente – in veste di un personaggio vero e proprio oppure come sfondo della narrazione – in venti opere di Dostoevskij su di un totale che supera di poco le trenta, ma è anche (o soprattutto?) la città della sua giovinezza, dell'ascesa letteraria e degli ultimi anni di vita.

Il sedicenne Fëdor Dostoevskij giunge per la prima volta nella 'Palmira del Nord' assieme al fratello maggiore Michail nella primavera del 1837. I due fratelli sono accompagnati dal padre, Michail Andreevič Dostoevskij, intenzionato, dopo la morte della moglie, Marija Fëdorovna Nečaeva, a iscriverli alla Scuola superiore di ingegneria militare di San Pietroburgo. Il ricordo di questo viaggio riaffiorerà, ormai dopo decenni, nelle pagine del *Diario di uno scrittore*:

Era il mese di maggio, faceva caldo. Andavamo in una carrozza da nolo, quasi al passo, e ci fermavamo due o tre ore alle stazioni. Mi ricordo come alla fine eravamo stufi di questo viaggio, che durò quasi



una settimana. Mio fratello e io aspiravamo allora a una nuova vita, sognavamo terribilmente chissà cosa, tutto ciò che è “bello e elevato”; allora questa parolina era ancora fresca e si pronunciava senza ironia. [...] Avevamo una fede ardente in qualcosa di indefinibile e sebbene tutti e due sapessimo perfettamente quanto si richiedeva allora per l'esame di matematica, sognavamo soltanto la poesia e i poeti. Mio fratello scriveva versi, tre poesie al giorno, anche durante il viaggio, mentre io ininterrottamente componevo nel pensiero un romanzo di vita veneziana⁴.

Questo lungo viaggio era sicuramente segnato anche da pensieri mesti, legati alla recente perdita della madre, all'abbandono della vita moscovita e all'ingresso nella vita adulta. Il caso volle che l'incontro tra il futuro scrittore, allora appassionato lettore di Schiller, Hoffmann e di romanzi cavallereschi, e la futura protagonista delle sue opere, dal volto eternamente mutabile, avvenisse alla vigilia delle notti bianche, il periodo più incantevole e misterioso della breve estate Pietroburghese.

Scrivo in una lettera al padre: «Verrà da noi Šidlovskij, così andremo insieme a lui a vagare per Pietroburgo e a visitarne le cose curiose»⁵. Dostoevskij conobbe Ivan Šidlovskij, poeta romantico e probabile prototipo del principe Myškin e di Aleksej Karamazov, già i primi giorni del soggiorno a Pietroburgo: alloggiava nello stesso albergo⁶. Durante questi 'vagabondaggi', in compagnia o da solo, Dostoevskij scopre l'aspetto duplice della città-fantasma, smarrendosi nei luoghi e perdendo la percezione del tempo come il sognatore delle *Notti bianche*: «Camminai tanto a lungo da riuscire a dimenticarmi, come spesso mi accadeva, dove fossi»⁷.

Eppure il 'vagabondare' di Dostoevskij assumeva delle mete ben precise, quando a definire Pietroburgo non erano più epiteti negativi come 'cupa, strana, deprimente, noiosa' e simili, ma specificazioni di valenza diversa, come, ad esempio, 'la città decantata da Puškin', poeta non solo amato da Dostoevskij, ma profondamente conosciuto già nell'adolescenza. Secondo le testimonianze del fratello minore, Andrej, Dostoevskij all'età di sedici anni sapeva a memoria quasi tutto Puškin. La scomparsa del 'sole della poesia russa' (la notizia della morte di Puškin giunse nella casa moscovita dei Dostoevskij qualche mese dopo la perdita della madre) fu vissuta da Fëdor come un dolore personale.

Rivolgiamoci di nuovo ai ricordi dello scrittore inerenti sempre all'anno 1837, fissati nel *Diario di uno scrittore*:

Puškin era morto soltanto da due mesi, e con mio fratello, durante il viaggio, avevamo deciso che, appena arrivati a Pietroburgo, saremmo andati sul luogo del duello e avremmo cercato di entrare in quello che era stato l'appartamento di Puškin, per vedere la camera dov'era spirato⁸.

La percezione romantico-sentimentale della città evanescente viene presto oscurata sia dalla cupezza dell'imponente Michajlovskij zamok⁹, sede della Scuola superiore di ingegneria militare, dove Dostoevskij pas-

serà lunghi anni di studio, ricordati come anni di sofferta solitudine (il fratello Michail non fu ammesso alla Scuola per motivi di salute, mentre con i compagni di studi Dostoevskij non legò mai), sia dai contrasti della città stessa. «In una notte bianca il mesto apparire di Pietroburgo illuminò in un istante l'anima di Dostoevskij»¹⁰. In questo periodo scrive spesso al fratello Michail, scrive soprattutto del suo stato d'animo:

Ho un progetto: diventare matto ... Fratello mio, è triste vivere senza speranza. Guardo in avanti e il futuro mi fa rabbrivire ... Mi trovo sospeso in una strana atmosfera fredda, polare, dove non è mai entrato, nemmeno di striscio, un raggio solare; da troppo tempo non vivo più le esplosioni di ispirazione ... Invece mi trovo spesso investito da un umore paragonabile ai sentimenti del prigioniero del castello di Chillon dopo la morte dei fratelli nella prigione¹¹.

Il 12 agosto 1843 Fëdor Michajlovič Dostoevskij si diploma, ma rinuncia senza indugi alla carriera militare in favore dell'attività letteraria. E nell'anno 1846 arriva il primo e alquanto inatteso successo con l'uscita di *Povera gente*.

In quegli anni lo scrittore cambia più volte alloggio. E spesso, secondo le testimonianze, senza badare a spese.

Finiti gli studi ebbe inizio la vita da scapolo di Fedor Michajlovič: zingaresca e piena di privazioni. Sarebbe sbagliato dire che non era una persona agiata ... Il fatto è che era estremamente poco pratico, il denaro gli scivolava tra le dita con una incredibile rapidità¹².

Andrej Michajlovič Dostoevskij, trasferitosi dal fratello maggiore a Pietroburgo, ricorda il suo alloggio in via Karavannaja come un appartamento cupo e dai soffitti bassi. All'inizio dell'anno 1842 Dostoevskij trova una nuova sistemazione traslocando nella casa di Prjaničnikov, situata nel vicolo Grafskij, vicino alla chiesa Vladimirskaja. Il nuovo appartamento, sempre secondo la testimonianza di Andrej Michajlovič, era «molto luminoso e allegro; era composto di tre stanze, un'anticamera e una cucina»¹³. Di questa casa ci è giunto un altro ricordo, quello del pittore e grafico Konstantin Aleksandrovič Trutovskij:

Il suo appartamento si trovava al secondo piano [...]. Nella camera di misure strette che occupava e dove Fëdor Michajlovič lavorava e dormiva, c'erano una scrivania, un divano che gli serviva da letto e qualche sedia. Sulla scrivania, sulle sedie e sul pavimento stavano libri e fogli di carta riempiti di parole¹⁴.

Dostoevskij affittava appartamenti all'interno di un *dochodnye doma* (case con appartamenti in affitto) nei quartieri pietroburghesi più modesti senza mai fermarsi a lungo in ognuno di essi. E anche il *dochodnyj dom* diventa un protagonista *sui generis* dei suoi romanzi.

Quest'edificio era costituito da minuscoli appartamenti, e ognuno di essi era abitato da artigiani, sarti, fabbri, cuoche, tedeschi vari, fanciulle che vivevano da sole, piccoli impiegati e gente simile¹⁵.

Attraversai la stanza buia, aprii la porta e mi trovai nel suo studio. Ma poteva chiamarsi studio questa cameretta povera, posta all'angolo di una piccola dependance, dove viveva e lavorava uno degli artisti più ispirati e profondi del nostro tempo? Di fronte a me, accanto alla finestra, stava una comune vecchia scrivania, sulla quale erano accese due candele e si trovavano qualche giornale e qualche libro [...] c'erano un vecchio calamaio, poco costoso, una scatola in latta con il tabacco e i bocchini in cartone. Accanto alla scrivania un piccolo armadio, sulla parete di fronte un divano, comprato al mercato e rivestito di pessimo cordonato rossiccio; questo divano serviva a Fëdor Michajlovič anche come letto, ed è proprio il divano, rivestito sempre dalla stessa stoffa rossiccia, ormai sbiadita completamente, che notai otto anni dopo, durante la prima messa di commemorazione ... Poi c'erano anche delle sedie rigide, una scrivania e nient'altro¹⁶.

La povertà e la miseria plasmano un artista? Un'idea di Dostoevskij, formulata nelle prime opere, *Povera gente* e *Netočka Nezvanova*, paradossale e cara all'*intelligencija russa*¹⁷, che indubbiamente meriterebbe un approfondimento nel contesto contemporaneo. È vero che le difficoltà materiali impediscono il completo abbandono al pensiero, è vero che le lamentele di Dostoevskij riguardo alla perenne mancanza di denaro accompagnarono da sempre la sua attività creativa, ma è pur vero che la sua scrivania – «lo specchio più esigente» – non cambiò mai il suo posto: cambiavano le case, ma essa si trovava sempre al centro della stanza. E sempre in ordine. Dostoevskij, che non si trattene mai in una casa per un periodo superiore a tre anni, conservava l'assetto del suo studio in modo pressoché immutabile:

“Sulla sua scrivania regnava un grandissimo ordine. I giornali, le scatole con le *papirosy*, le lettere che gli arrivavano, i libri presi in consultazione, tutto doveva rimanere al proprio posto. Un minimo disordine irritava mio padre”, – testimonia la figlia dello scrittore, Ljubov' Fëdorovna Dostoevskaja¹⁸.

Un ordine significativo, che può essere interpretato proprio come costruzione di un ordine interiore per contrastare la dimensione caotica e imprevedibile dell'esistenza umana. A questa osservazione si potrebbe ricondurre anche un altro tratto curioso dei 'pellegrinaggi' dostoevskijani a Pietroburgo: le case che sceglieva per abitarvi si trovavano (come aveva già notato a suo tempo Anciferov) quasi sempre all'angolo di due strade o a un incrocio, spesso in vicinanza di una chiesa o una cattedrale¹⁹.

Tra i molteplici indirizzi di questi alloggi ricordiamo: la casa del mercante Kunin²⁰ «all'angolo della via Grebeckaja (oggi Jamskaja) e del vicolo Kuznečnyj, vicino alla chiesa Vladimirskaja»²¹. Anche questo è un edificio

comune per l'architettura urbana dell'epoca, ma investito di un significato particolare: qui Dostoevskij ha vissuto; qui ha abitato per un breve periodo già nel 1846, anno del lavoro sul primo romanzo *Povera gente*. Tornò qui nell'ottobre del 1878, ormai con la famiglia: la seconda moglie, Anna Grigor'evna Snitkina, e i due figli, Ljubov' e Fëdor. È l'ultima dimora pietroburghese dello scrittore: da questa casa, all'indirizzo vicolo Kuznečnyj 5, partirà, dopo la morte improvvisa dello scrittore, il corteo funebre organizzato in modo spontaneo²².

L'inizio e la fine del cammino artistico sono confluiti (assumendo, per il volere del Caso, un significato simbolico) in un unico punto nello spazio. Tra queste mura aveva lavorato su una delle prime *povest'*, il *Sosia* (1846), qui aveva scritto il suo ultimo romanzo *I fratelli Karamazov* (1879-1880). Sempre qui aveva lavorato al famoso *Discorso su Puškin*, pronunciato l'8 giugno 1880 a Mosca, nella seduta solenne della Società degli amici della letteratura russa, davanti a un pubblico numeroso.

Racchiusa tra queste due date estreme, che segnano l'inizio e la fine del ciclo vitale, rimane sospesa tutta la vita, ma soprattutto quell'addio alla vita vissuto da Dostoevskij nello spiazzo Sëmenovskij il 22 dicembre (2 gennaio) del 1849 in attesa della fucilazione, quando la revoca della pena capitale, mutata in lavori forzati, fu annunciata ai condannati soltanto sul patibolo.

La vita è un dono, la vita è felicità, ogni minuto deve essere un secolo di felicità. Fratello! Ti giuro che non smarrirò la speranza e saprò conservare sia il mio spirito sia il mio cuore nella purezza. Rinascero per il meglio. Solo in questo c'è la mia speranza, la mia consolazione!²³

Così scriveva il ventisettenne scrittore al fratello Michail, partendo nella notte di Natale dell'anno 1849 per la Siberia.

Diceva addio ad ogni casa, ad ogni strada, ad ogni piazza ed osservava le finestre illuminate a festa ... La slitta intanto procedeva, e lo allontanava dalle cose che fino a quel momento avevano alimentato la sua vita. Passavano le finestre, i recinti, gli edifici, volavano via luoghi ed anditi carichi di memorie ... Ecco via Vladimirskaja, la panetteria, dove andava di mattina a comprare i panini ... Ed ancora apparivano le masse notturne dei palazzi, scorrevano le piazze solennemente spalancate, le grate di ghisa e gli archi tesi di ponti.

E poi, infine, la barriera. La stanga zebrata si levò e s'abbassò lentamente. Addio, Pietroburgo, addio!²⁴

Dovranno passare dieci anni prima che Dostoevskij, 'rinato', torni a Pietroburgo, alla fine del 1859. Rimasto tagliato fuori dalla vita letteraria per lunghi anni, ricomincia tutto. Lo studio o, meglio, la scrivania, pur se in appartamenti diversi, è ormai l'epicentro degli anni a venire: nel 1860 escono le *Opere* di Dostoevskij in due volumi.

Semplice e austero era anche lo studio allestito nell'ultima dimora, che ospita oggi il Museo Letterario Memoriale Fëdor Michajlovič Dostoevskij, anche se l'appartamento fu di gran lunga più spazioso e comodo dei suoi innumerevoli 'predecessori': la situazione finanziaria di Dostoevskij, ormai uno scrittore di fama, si era stabilizzata, non senza gli sforzi della seconda moglie, Anna Grigor'evna Snitkina.

L'appartamento era composto da sei stanze, un enorme ripostiglio per i libri, un'anticamera e una cucina, e si trovava al secondo piano. Sette delle finestre davano sul vicolo Kuznečnyj, mentre lo studio di mio marito si trovava là dove è stata messa attualmente la lapide di marmo [...]²⁵.

ricordava Anna Grigor'evna²⁶.

I diari stenografici, i ricordi e i taccuini di Anna Grigor'evna Dostoevskaja riflettono gli istanti racchiusi tra il primo incontro di lavoro, avvenuto il 4 ottobre 1866²⁷, fino all'ultimo respiro dello scrittore che si spense il 28 gennaio 1881, alle ore 8 e 36 minuti di sera²⁸.

2. Il Museo come spazio libero della memoria

Ricordo Dostoevskij nei suoi ultimi anni.
Tanta gente correva allora da lui al vicolo Kuznečnyj, esattamente come ancora di recente i villeggianti oziosi in bicicletta cercavano Čechov ad Autka, come quelli che venivano e continuano a venire a Jasnaja Poljana ... Io, per mancanza di ambizione letteraria ho evitato la tentazione di guardare la carta da parati delle celebrità e sono riuscito a conservare l'illusione di un poeta-stella ...

Ho visto Dostoevskij soltanto sul palcoscenico e poi nella bara. Ma io l'ho sentito. Negli ultimi anni amava leggere tutti e due i "Profeti"; in particolar modo quello puškiniano.

Innokentij Annenskij,
Discorso commemorativo pronunciato
nel ginnasio di Carskoe Selo nel 1905

È mai possibile che l'imbianchino ricopra di vernice anche il telaio delle finestre, e il colore meraviglioso di quercia naturale si trasformi in una tinta grigiastrea e biancastra? Che peccato.

Lettera di F. M. Dostoevskij
a A. G. Dostoevskaja,
10-22 agosto 1879, Ems

Subito dopo la scomparsa di Dostoevskij, sulla stampa apparvero delle richieste di commemorare lo scrittore inaugurando nella sua casa pietroburchese un museo. Il Museo verrà inaugurato, ma soltanto nell'anno 1971.

La storia della fondazione del Museo è innanzitutto la storia delle vicissitudini delle opere, o meglio, del pensiero del 'genio maligno del popolo russo', come ha definito Dostoevskij il padre del socialismo realista nella letteratura, Maksim Gor'kij.

Dico semplicemente che l'anima russa, il genio del popolo russo, sono forse i più idonei, fra quelli di tutti i popoli, a racchiudere in sé l'idea dell'unione di tutta l'umanità, dell'amore fraterno, e la sana concezione di perdonare al nemico, e di distinguere e di scusare le disuguaglianze e appianare per quanto si può le contraddizioni.

commenta Dostoevskij il suo *Discorso su Puškin* nella premessa alla stampa nel 1880²⁹.

Quale 'imbastitura demagogica' era in grado di ricondurre idee simili a servizio di una lotta ideologica? E anche se ufficialmente la letteratura sovietica aveva elevato sin dall'inizio lo scrittore Fëdor Michajlovič Dostoevskij al rango di un classico, il suo mondo artistico e le sue idee non collimavano con l'ideologia ufficiale.

Eppure nel primo decennio dello Stato sovietico ed esattamente il giorno della nascita dello scrittore, l'11 novembre 1928, venne inaugurato a Mosca il primo Museo dedicato a Dostoevskij nella sua casa natia: nell'ala nord dell'Ospedale Mariinskij (dove prestava servizio medico il padre del futuro scrittore, Michail Andreevič Dostoevskij), situato nello storico quartiere dei poveri Božedomka, veniva allestito un appartamento memoriale. Nel 1929 il nuovo Museo accolse la collezione donata a suo tempo da Anna Grigor'evna Dostoevskaja al Museo storico³⁰.

Il museo pietroburchese invece avrà una storia più travagliata e complessa. Natal'ja Ašimbaeva, Direttrice del Museo, crede che:

In questo c'è una logica ben definita e una regolarità dell'epoca. Il museo moscovita era dedicato ai primi anni di vita di Dostoevskij; qui nacque, qui passarono gli anni d'infanzia del futuro cantore degli 'offesi e umiliati'. Infatti, proprio in questa veste Dostoevskij fu annoverato tra i classici della letteratura russa. Ma l'autore dei *Demoni* e i *Fratelli Karamazov*, il grande artista e pensatore religioso, riconosciuto come tale ancora in vita, era scomodo e persino, dal punto di vista del potere, assolutamente sconsigliabile per il lettore sovietico. E se effettivamente non c'era un divieto diretto, la divulgazione di Dostoevskij e l'apertura di un museo, che avrebbe inevitabilmente messo in luce il tardo Dostoevskij, non corrispondevano alla posizione del potere riguardo all'eredità dello scrittore³¹.

A questa constatazione se ne può aggiungere un'altra. Le relazioni tra la scienza e la cultura, da un lato, e l'ideologia del partito e la strategia politica di Stato, dall'altro, imperniate sul sistema di gestione amministrativa sono stati (e sono) talmente complesse che difficilmente si codificano facilmente in schemi univoci. In linea generale, nei primi decenni della costruzione dello Stato socialista le relazioni tra letteratura e potere erano piuttosto caotiche, sporadiche e di conseguenza mutevoli. Il processo di ristrutturazione, atto a unire sotto un'unica guida le forze creative, veniva avviato nel 1932 attraverso la risoluzione del Comitato Centrale del Partito Comunista *Sulla perestrojka delle organizzazioni artistico-letterarie*.

Le trasformazioni investono anche il lavoro di ricerca e di editoria dell'Istituto di letteratura russa dell'Accademia delle Scienze (il celeberrimo Puškinskij Dom) che viene subordinato alla metodologia di Marx e Lenin³². È curioso che, sempre nel 1932, ne venga nominato Direttore A. V. Lunačarskij, il primo commissario del popolo per l'istruzione. L'attività scientifica si focalizza sui problemi 'teorici', mentre la tradizionale attività di editoria rallenta notevolmente. Nel 1935-1936 a guidare l'Istituto in qualità di Direttore, anche se per un breve periodo, è Maksim Gor'kij: si insedia all'indomani del Primo Congresso dell'Unione degli scrittori (1934), nel quale egli stesso aveva formulato il principio della 'partiticità comunista' nella letteratura.

Il potere attua la gestione dall'alto, colpendo/eliminando un singolo o un gruppo, ma non può togliere all'uomo la libertà del pensiero. Quella libertà che costituisce, secondo N. A. Berdjaev, il fulcro della visione del mondo dostoevskijana: il destino dell'uomo, le sue passioni e i suoi pellegrinaggi sono definiti dalla sua libertà. Sarebbe erroneo e semplicistico affermare che l'emarginazione del pensatore Dostoevskij nell'epoca sovietica, attuata su indicazione della nomenclatura del partito, abbia portato alla sua cancellazione totale. Le autorità, politiche e 'umanistiche', non potendo non riconoscere la grandezza dello scrittore (lo stesso Maksim Gor'kij paragonava il suo talento a quello di Shakespeare), trovarono l'espedito della contraddizione (basandosi sul principio dialettico di Hegel prontamente adottato dai filosofi marxisti-leninisti) per spiegare l'aspetto profondamente reazionario di alcune sue opere.

Dopo aver iniziato la sua carriera sotto l'influenza delle idee progressiste democratiche degli anni Quaranta e del pensiero di Belinskij, condannato nella giovinezza ai lavori forzati per aver frequentato i circoli socialisti dei *petraševcy*, Dostoevskij in seguito si allontana dagli esponenti del movimento russo per la liberazione. Negli anni Sessanta e Settanta agiva come un avversario dei grandi rivoluzionari democratici russi, come un predicatore dell'ubbidienza e della rassegnazione³³.

Il potere può bollare o censurare un'opera letteraria, ma può un provvedimento fermare la circolazione delle idee? Impedire il libero arbitrio?

Avevo letto Dostoevskij per tutto l'inverno passato. Nel corso sulla letteratura del XIX secolo, che si teneva all'Istituto, tale scrittore, si può dire, era inesistente. [...] Nella lezione introduttiva il nostro professore D. [...] ci ricordò, parlando per poco e senza alcun interesse, usando alcune frasi generiche, la scissione di Dostoevskij dal pensiero sociale progressista, la concezione reazionaria, decadente e oscurantista della natura umana, la predicazione della teocrazia, che distorcevano le sue opere e ci pregava, nel caso avessimo letto queste opere (qui il suo piccolo volto rugoso si trasformò in una smorfia di scontento) di ripulire la verità, oggettivamente in esse racchiusa, da tutto ciò che trasformava l'autore in un prigioniero del vecchio mondo. Comunque leggere e ripulire non era affatto obbligatorio: i biglietti dell'esame contenevano una sola domanda: "L'opera del compagno V. V. Ermilov sugli errori nella concezione di Dostoevskij"³⁴.

E se il critico V. V. Ermilov passerà alla storia come 'anti-idolo' delle generazioni giovani, per usare l'espressione di Vladimir Lakšin, autore del capitolo su Dostoevskij nella *Letteratura russa* di cui abbiamo citato un frammento iniziale, chi avrebbe giocato un ruolo fondamentale nel portar avanti gli studi dostoevskijani sarà Georgij Michajlovič Fridlender, membro dell'Accademia delle Scienze, autore di studi monografici³⁵, nonché uno dei promotori della edizione delle *Opere complete* di Dostoevskij in 30 volumi (pubblicati fra il 1974 e il 1988).

Anni dopo lo studioso parlò con rammarico di alcune affermazioni formulate secondo l'orientamento ideologico del tempo, ma sottolineò anche che quel capitolo era «la prima occasione per poter parlare di tutte le opere di Dostoevskij»³⁶. Adottò la stessa 'strategia' in seguito quando a Mosca si decideva il destino sulla pubblicazione delle *Opere complete* di Dostoevskij senza tagli di censura. Convocato assieme ad altri membri della redazione a Mosca dal Segretario dell'Accademia delle Scienze M. B. Chrapčenko, Fridlender dichiarò che la pubblicazione di tutte le opere di Dostoevskij avrebbe non solo alzato il prestigio sovietico agli occhi dell'Occidente, da un lato, ma avrebbe dato la possibilità ai filologi sovietici di commentarle in modo adeguato³⁷.

Tornando alla storia della restituzione della memoria di Dostoevskij alla città di Pietroburgo e alla Russia, vorremmo precisare che nemmeno essa può essere ricondotta a un'esposizione lineare. L'idea di dedicare uno spazio memoriale a Dostoevskij era sempre viva nei cuori dei pietroburghesi. Tra i promotori più attivi nel periodo del dopoguerra ci fu il nipote di Dostoevskij, Andrej Fëdorovič (1908-1968) che non ha mai smesso di sostenere l'idea di creare un museo. E anche se non vide mai il sogno realizzarsi, riuscì a trovare non pochi e preziosissimi oggetti che costituiscono il nucleo dell'esposizione attuale.

Nel 1956 il Dipartimento di Cultura della città di Leningrado decide di aprire un museo e incarica il Puškinskij Dom di elaborare una lista degli indirizzi degli alloggi di Dostoevskij a Pietroburgo. Tra tutte le case viene individuata come luogo ideale per istituirci il museo proprio l'ultima dimora di Dostoevskij a Pietroburgo, la casa nel vicolo Kuznečnyj. Ma l'edificio,

sopravvissuto ai bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale, si trovava in uno stato di semidemolizione ed era assolutamente inagibile.

Passarono altri anni prima che l'11 gennaio 1968 il Comitato esecutivo del Consiglio cittadino dei deputati del popolo di Leningrado approvasse la nascita del Museo memoriale letterario nei locali dell'ultima abitazione, in occasione dei 150 anni dalla nascita di Fëdor Michajlovič Dostoevskij³⁸. Ad accelerare la lunga gestazione fu un impulso esterno: il 1971 fu proclamato dall'UNESCO l'anno di Dostoevskij e, indubbiamente, ciò ebbe un ruolo decisivo per un'adeguata attenzione in patria verso il grande scrittore. Anche se, come ricorda Nina Perlina³⁹, l'Unione Sovietica si preparava a celebrare un altro anniversario – il centenario dalla nascita di Vladimir Il'ič Lenin (1970).

Nel frattempo il primo Direttore del Museo, Boris Varfolomeevič Fedorenko, e i collaboratori-ricercatori N. M. Perlina, oggi professore di Slavistica presso Indiana University, N. T. Ašimbaeva, attuale Direttrice del Museo, B. Ju. Ulanovskaja, studiosa e scrittrice, scomparsa nel 2005, T. G. Frankruft, insegnate di lingua e letteratura russa, tutti coinvolti all'inizio del 1969, si riunirono per trovare delle soluzioni ai problemi impellenti. Del progetto architettonico del futuro Museo si occupava l'Istituto di ricerca scientifica Giproteatr con a capo Georgij Vladimirovič Piontek: «una natura artistica, un po' stramba e un poeta nell'animo»⁴⁰, come ricorda Natal'ja Ašimbaeva. Ad occuparsi del progetto artistico fu invitata Tat'jana Nikolaevna Voronichina, autrice dell'allestimento dell'esposizione del Museo Puškin a Carskoe Selo.

Ricorda Nina Perlina:

La storia stessa della creazione del Museo è lunga, complessa, drammatica e clandestina in maniera dostoevskijana. Ci avevano assegnato una cantina in via Marat, dove ci mettemmo a tagliare un abito per il nostro re. Ma l'abito doveva essere visibile e questo non era affatto semplice⁴¹.

E Natal'ja Ašimbaeva:

Nel 1969 fu assegnato ai collaboratori, come luogo di lavoro, un locale provvisorio: una cantina poco attraente e buia in via Marat, 35. Il Museo come tale non esisteva ancora: l'edificio principale rappresentava uno scatolone con delle voragini al posto dei pianerottoli. Ma il piccolo collettivo, composto dal Direttore e i giovani collaboratori, laureati presso la Facoltà di Lettere dell'Università statale di Leningrado e dell'Istituto Pedagogico, costituivano già un 'Museo'⁴².

E ancora la testimonianza di Nina Perlina e poi di nuovo quella di Natal'ja Ašimbaeva:

Nel Museo affluivano le persone in qualche modo 'ossessionate' da Dostoevskij⁴³.

Nella cantina si affacciavano conoscenti, amici universitari, poeti e scrittori allora poco conosciuti e che all'epoca non immaginavano

nemmeno né la propria gloria né il proprio destino. Tra quelli, che venivano a trovarci nella cantina, possiamo nominare Sergej Dovatov, Viktor Krivulin, Lev Vasil'ev, Andrej Ar'ev, Sergej Stratanovskij, Vladimir Sergeev, un bibliografo-bibliofilo grazie al quale il museo aveva ricevuto molti libri preziosi, Fëdor Čirskov, che presto diventò anche lui (1971) un collaboratore del Museo⁴⁴.

L'atmosfera particolare di questa stranissima cantina, che non ricordava per niente l'idea di un museo, fu descritta da V. Krivulin nel suo libro *Ochota na mamonta* (La caccia al mammut):

Nel 1971 la nomenclatura del partito e della letteratura comprese, con tristezza, che stava per arrivare l'anniversario dell'autore dei *Demoni*, i 150 anni dalla nascita, e che tutta l'umanità progressista, guidata dall'UNESCO, si preparava a celebrare solennemente questa data. Il comitato regionale di Leningrado, dopo lunghe indecisioni, permise di allestire il Museo letterario nell'ultimo appartamento di F.M. Dostoevskij. Il Museo doveva essere inaugurato nel mese di novembre, ma a giugno, negli spazi della *kommunalka*⁴⁵ rimasta vuota dopo lo sfratto degli abitanti ancora si aggirava libero il vento, mentre gli oggetti della futura esposizione si trovavano accumulati in una cantina umida nelle vicinanze, in via Marat. Tra i collaboratori del futuro museo ho trovato molti dei miei conoscenti: filologi e poeti. I filologi faticavano sui piani delle esposizioni, mentre i poeti facevano i guardiani della cantina oppure, in qualità di manovali, trascinavano qualcosa da qualche parte. L'atmosfera era domestica e commovente, la muffa della cantina invitava a lunghe sedute bevendo il tè e a conversazioni intime. [...] Nella cantina, grazie alla bontà della misericordiosa guardiana, si insediò un corvo con l'ala rotta, molto spelacchiato ma allegro. Non si intrometteva mai nelle nostre conversazioni [...]⁴⁶.

È una descrizione fedele del clima che regnava nella cantina, anche se i fatti peccano talvolta di imprecisione. Natalja Ašimbaeva mette in evidenza che l'interesse dell'opinione pubblica per la creazione del Museo era palpabile e «confermava l'ormai maturata necessità di una sua concretizzazione»⁴⁷.

Inizialmente si credeva di ricostruire una piccola parte dell'appartamento e di allestire due o tre stanze, ma gli autori del progetto riuscirono a far prevalere l'idea di una ricostruzione totale e della creazione di una mostra letteraria e di una sala per la proiezione di filmati – un'impresa ardua, se si pensa che l'alloggio di sei stanze ricordato da Anna Grigor'evna si era trasformato in una comunissima, se pur epica, *kommunalka*.

Come testimonia Nina Perlina, molte erano le soluzioni ingegnose. Ad esempio, l'architetto G. V. Piontek e il direttore B. V. Fedorenko proposero di scalare le mura dell'edificio in rovina fino all'appartamento di Dostoevskij e di staccare la carta da parati, per individuare lo strato che ricopriva le pareti durante il soggiorno dello scrittore nell'appartamento. La chiave per la ricerca era costituita dai vecchi giornali sui quali normalmente venivano attaccati i fogli della carta da parati. G. L. Bograd precisa che per arrivare

all'anno 1878, anno di trasloco della famiglia dei Dostoevskij, si dovettero staccare fino a 20 strati. I frammenti rinvenuti servirono in seguito da campione per una delle fabbriche di carta da parati leningradesi⁴⁸.

All'appartamento memoriale si accede salendo la stessa scala da cui saliva Dostoevskij. Nella ricostruzione dell'ambiente la stanza più fedele è lo studio, che fu immortalato dal fotografo V. Taube su richiesta di A. G. Dostoevskaja un mese dopo la morte dello scrittore. Inoltre è stato fedelmente ricostruito anche un angolo del salotto – un tavolo ovale e un divano circondati da poltrone e sedie – grazie a un disegno fatto per mano della nipote di Dostoevskij, M. V. Savost'janova. Il resto si basa sulla ricostruzione delle abitudini dello scrittore negli ultimi anni e della cultura materiale dell'epoca. Il risultato è che la presenza di Fëdor Michajlovič si percepisce in ogni stanza, anche se mancano gli oggetti personali e l'arredo. Infatti, dopo la Rivoluzione d'Ottobre del 1917 Anna Grigor'evna Dostoevskaja, prima di abbandonare Pietroburgo, consegnò tutti gli oggetti, un tempo serviti alla famiglia e che si trovavano all'interno della casa, al deposito in via Novgorodskaja, poi espropriato nel 1918.

Eppure, grazie alla collaborazione del Museo Russo, del Puškinskij Dom, del Museo delle Arti figurative, e altri istituti, furono raccolti i materiali necessari per l'allestimento dell'esposizione. Alcuni preziosi oggetti furono donati da A. F. Dostoevskij e da M. V. Sevast'janova.

La seconda parte del Museo comprende l'esposizione letteraria. La prima mostra fu allestita a cura di Nina Perlina, rimanendo intatta fino agli anni Novanta. Il contenuto della mostra era il risultato di studi seri e approfonditi: i primi collaboratori erano o allievi di D. E. Maksimov, curatore del cosiddetto Seminario su Blok, o di A. Dolinin, editore e curatore di quattro volumi dei carteggi di Dostoevskij. Ma di nuovo nel lavoro scientifico bisognava 'ingegnarsi' per poter presentare alcuni momenti cruciali dell'opera dostoevskijana, in primo luogo il suo romanzo *I demoni*. La sezione 'Dostoevskij e i tempi moderni' non poteva essere allestita senza menzionare i nomi dei filosofi religiosi emigrati, come D. Merežkovskij, N. Berdjaev, S. Bulgakov, ma i loro nomi potevano essere menzionati solo se accompagnati da epiteti negativi. Un altro problema di carattere ideologico sorse con l'esposizione dell'icona *Madre Divina di Tutti gli Addolorati*, uno dei pochi oggetti autentici appartenenti a Dostoevskij, che stava appesa nell'angolo destro del suo studio. Ricorda di nuovo Natal'ja Ašimbaeva che questi ostacoli, ridicoli agli occhi di oggi, erano estremamente seri. Ma anche qui la direzione trovò un espediente: la mancata inclusione di alcuni aspetti della vita e dell'opera di Dostoevskij veniva colmata con il racconto orale delle guide.

Un vero aspetto innovativo per la concezione di un'esposizione museale, dal punto di vista artistico, fu il lavoro di T. N. Voronichina: il suo linguaggio artistico, laconico e espressivo, riproduceva l'atmosfera stessa dei romanzi di Dostoevskij.

Il lungo e intenso periodo di lavori per la creazione del Museo trova ricompensa con l'inaugurazione, il giorno 13 novembre 1971. Dal momento della sua apertura ufficiale diventa non solo un luogo di memoria, una dimensione spazio-temporale capace di far tornare alla vita degli eventi del passato, ma soprattutto un autonomo centro di studi sulla vita e sull'opera di Dostoevskij⁴⁹.

La presentazione e la discussione dei risultati delle ricerche si è immediatamente distinta per libertà di opinione: il Museo è diventato un luogo importante per la vita intellettuale di Leningrado negli anni del 'ristagno'. Lì si organizzano conferenze, che si tengono tradizionalmente in novembre, in occasione della nascita dello scrittore. La prima seduta, infatti, risale all'11 novembre 1972, quando fu presentata la relazione di G. M. Fridlender, *Novità scientifiche su Dostoevskij*⁵⁰.

Rimane da aggiungere, avvalendosi nuovamente dei ricordi di Nina Perlina, che il Museo non era considerato altrettanto importante dalle autorità che gli avevano assegnato:

[...] la più bassa categoria museale, numero quattro, in quanto F(ëdor) M(ichajlovič) D(ostoevskij) non si era guadagnato da loro né la classe né il grado. Non solo, subito dopo l'apertura del Museo il suo direttore fu mandato in pensione: al suo posto fu assegnata una persona fidata della nomenclatura. Ma quel periodo inglorioso di ristagno non merita di essere menzionato⁵¹.

Comunque, prima di essere licenziato, B. F. Fedorenko aveva assunto Vera Biron, oggi Vice-Direttore del Museo e Curatrice letteraria del *Belyj Teatr* (Teatro Bianco), il primo teatro creato presso un Museo.

Sono venuta al Museo all'età di 17 anni (su raccomandazione del Comitato per la cultura), appena ottenuta la maturità. A scuola, avevo studiato la letteratura in modo approfondito. Allora conoscevo praticamente tutte le opere del grande scrittore, ho superato brillantemente il colloquio e mi aspettavo un posto da studiosa.

Invece mi hanno proposto il lavoro in biglietteria (!)

Ho strappato i biglietti di ingresso per sei mesi.

Poi sono seguiti i cinque anni di studio alla Facoltà di critica teatrale. Mi sono specializzata nel tema *Dostoevskij e il teatro*. Dopo la laurea, dal 1977, ho continuato a lavorare nel Museo come ricercatrice⁵².

La storia del *Belyj Teatr* è una pagina importante della vita del Museo, che sin dai primi anni della sua fondazione aveva aperto i propri spazi al teatro: il salone da concerti e le sale da esposizione di tanto in tanto si trasformavano nel palcoscenico. Nel 1998 il Museo stringe una collaborazione con il teatro pietroburghese *Belyj teatr* (Direttore artistico Michajl Čavčavadze)⁵³. Il lavoro congiunto per la messa in scena delle opere di Dostoevskij porta all'istituzione di un vero e proprio Teatro presso il Museo. Molti sono ormai gli spettacoli prodotti e non mancano le iniziative originali come i laboratori teatrali, ma un'idea merita una menzione particolare: si tratta del progetto *Na puti k svobode* (In cammino verso la libertà), realizzato nel 2003 con il sostegno della *Fondazione Penal Reform International*. In una delle colonie per detenuti minorenni nei pressi di San Pietroburgo fu realizzato uno spettacolo dedicato al 150° anniversario della pubblicazione del romanzo di Fëdor Dostoevskij *Le memorie di una casa*

di morti e del racconto *Il fanciullo presso Gesù per l'albero di Natale*. La presentazione ha avuto luogo sul palcoscenico del Museo Dostoevskij.

La vita di oggi del Museo riflette la dedizione di coloro che sono riusciti a conservare lo spirito libero, anche nei momenti di dubbio.

[...] se Dostoevskij [...] si levasse dalla bara e venisse nel museo a lui dedicato, quale ferreo calcione ci darebbe il nostro scrittore a tutti noi, convenuti in suo nome, se egli girasse per l'appartamento che abbiamo amorosamente allestito per lui, il colore della vergogna copre i nostri volti, ma chi siamo noi, poveri impostori, se mai leggesse tutto ciò che abbiamo scritto su di lui, oppure se si perdesse nella nostra visita guidata⁵⁴.

Vorrei concludere questo tentativo di racconto (di una storia di cui non sono stata né protagonista né testimone, ma che mi vede comunque coinvolta: primo, perché sono un prodotto di quell'epoca – gli anni Settanta/Ottanta sono stati gli anni della mia formazione e i 30 volumi di Dostoevskij ne fanno parte; secondo, perché il Museo Dostoevskij è stato il primo luogo che ho visitato tornando dopo tanti anni di assenza a Pietroburgo), con un profondo ringraziamento che rivolgo ad Alla Zeide, per l'incoraggiamento e il sostegno, a Natal'ja Ašimbaeva, Nina Perlina e Vera Biron per i loro contributi e le fondamentali testimonianze, ad Anastasija Knjazeva, giovane ricercatrice del Museo, per il prezioso aiuto.

Note

¹ N. P. Anciferov, *Duša Peterburga. Peterburg Dostoevskogo. Byl' i mif Peterburga* (L'anima di Pietroburgo. La Pietroburgo di Dostoevskij. Il passato e il mito di Pietroburgo), Izdatel'stvo Brokgauz-Efron, Sankt-Peterburg 1923.

² Ci limitiamo a ricordare alcuni tra i nomi eminenti della corrente semiologica, in particolare Ju. M. Lotman, V. N. Toporov, B. A. Uspenskij.

³ F. M. Dostoevskij, *Memorie dal sottosuolo*, trad. it. di M. Martinelli, BUR, Milano 1995, p. 31.

⁴ Id., *Diario di uno scrittore*, trad. it. e cura di E. Lo Gatto, Sansoni, Firenze 1963, p. 244.

⁵ Id., *Polnoe sobranie sočinenij v 30 tomach* (Opere complete in 30 volumi), Nauka, Moskva 1972-1989, 28, I, p. 37.

⁶ Vsevolod Solov'ev (1849-1903), autore di alcuni articoli critici e delle memorie su Dostoevskij, ricorda che lo scrittore lo aveva pregato di menzionare il nome di Šidlovskij: «Non importa, se non lo conosce nessuno e se non lascia, dietro di sé, un nome letterario. [...] Lo menzioni: per me è stato un uomo importante, e merita che il suo nome non svanisca». Solov'ev aggiunge anche che Dostoevskij aveva definito Šidlovskij un uomo di smisurate controversie. Il suo talento non si è mai incarnato nella parola scritta. Cfr. V. S. Solov'ev, *Vospominanija o F. M. Dostoevskom*, in V.V. Grigorenko et al. (a cura di), *F. M. Dostoevskij v vospominanijah sovremennikov* (F. M. Dostoevskij nei ricordi dei contemporanei), Chudožestvennaja literatura, Moskva 1964, vol. 2, pp. 190-191.

⁷ F. M. Dostoevskij, *Notti bianche*, trad. it. e cura di G. Gigante, Einaudi, Torino 1996, p. 13.

⁸ Id., *Diario di uno scrittore*, cit., p. 244.

⁹ Il castello Michajlovskij, ricordato nell'ode di Puškin *Libertà* come «reggia devota all'oblio», divenne, nella notte fra l'11 e il 12 marzo del 1800, lo scenario della uccisione, in una congiura, dell'imperatore Paolo I.

¹⁰ N. P. Anciferov, *Duša Peterburga. Peterburg Dostoevskogo. Byl' i mif Peterburga* (L'anima di Pietroburgo. La Pietroburgo di Dostoevskij. Il passato e il mito di Pietroburgo), cit., p. 44.

¹¹ F. M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij v 30 tomach* (Opere complete in 30 volumi), Nauka, Leningrad, 1985, vol. 28, I, p. 54.

¹² Citato in E. Solov'eva, *F. Dostoevskij. Ego žizn' i literaturnaja dejatel'nost' Biografičeskij očerk* (F. Dostoevskij. La vita e attività letteraria. Saggio biografico), Sankt-Peterburg 1891, Edizione di LIO Redaktor, Sankt-Peterburg, 1996, p. 30.

¹³ A. M. Dostoevskij, *Iz Vospominanij* (Dai ricordi), in *F. M. Dostoevskij v vospominanijach sovremennikov*, cit., vol. I, p. 40.

¹⁴ Ivi, p. 107.

¹⁵ F. M. Dostoevskij, *Delitto e castigo*, a cura di S. Prina, Mondadori, Milano 1994, p. 7.

¹⁶ V. S. Solov'ev, *Dostoevskij v vospominanijach sovremennikov* (Dostoevskij nei ricordi dei contemporanei), cit., pp. 188-189.

¹⁷ Ju. G. Kudrjavcev, *Tri kruga Dostoevskogo. Sobytnjoe. Vremennoe. Večnoe* (Tre cerchie di Dostoevskij. I fatti. Il tempo. L'eternità), Izdatel'stvo MGU, Moskva 1991.

¹⁸ La citazione è tratta dal dépliant *Sem' muzeev Dostoevskogo* (I sette musei di Dostoevskij), Sankt-Peterburg 2000, p. 10.

¹⁹ Gli indirizzi degli alloggi di F. M. Dostoevskij a Pietroburgo sono fedelmente riportati da Vera Biron in *Peterburg Dostoevskogo* (La Pietroburgo di Dostoevskij), Tovariščestvo Sveča, Leningrad 1990, pp. 46-47.

²⁰ In realtà il nome del mercante, stampato erroneamente nell'edizione originaria, è Kuč'in. Cfr. l'allegato alla edizione anastatica N. P. Anciferov, *Duša Peterburga. Peterburg Dostoevskogo. Byl' i mif Peterburga* (L'anima di Pietroburgo. La Pietroburgo di Dostoevskij. Il passato e il mito di Pietroburgo), cit., p. 18.

²¹ Oggi la già Grebeckaja e, in seguito Jamskaja porta il nome di Dostoevskij.

²² La messa funebre fu celebrata nella chiesa di Santo Spirito, all'interno della Lavra di Aleksandr Nevskij; qui, nel cimitero Tichvinskoe, riposa Dostoevskij vicino alle tombe di Žukovskij, Karamzin, Del'vig.

²³ F. M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij v 30 tomach* (Opere complete in 30 volumi), cit., vol. 28, I, p. 164.

²⁴ M. Nikitin, *Qui visse Dostoevskij*, trad. it. autorizzata di R. Picchio, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1957, pp. 44-45.

²⁵ La lapide, affissa nel 1909 su decisione della Duma cittadina, recava la scritta: «In questa casa visse e morì nel 1881 Fëdor Michajlovič Dostoevskij». Secondo le testimonianze degli abitanti della casa, la lapide fu rimossa alla fine degli anni Trenta.

²⁶ La citazione è tratta dal dépliant *Sem' muzeev Dostoevskogo* (I sette musei di Dostoevskij), cit., p. 11.

²⁷ Nell'ottobre del 1866 Dostoevskij, alle strette per le scadenze della consegna dei manoscritti, si rivolse all'assistenza stenografica della giovanissima Anna Grigor'evna Snitkina, prima per dettare il romanzo *Il giocatore*, in seguito *Delitto e castigo*. La giovane diventa presto l'angelo-custode dello scrittore: il 25 febbraio 1867 nella cattedrale Troickij (Izmajlovskij) si celebrarono le nozze.

²⁸ Sul fondo della scatola delle sigarette, che si trovava sulla scrivania dello scrittore, è rimasta la scritta autografa della figlia undicenne, Ljubov': «Il 26 gennaio 1881 è morto il papà alle otto e tre quarti».

²⁹ F. M. Dostoevskij, *Diario di uno scrittore*, cit., pp. 1254-1255.

³⁰ Nel 1906 presso il Museo Storico a Mosca fu allestita, grazie all'iniziativa di Anna Grigor'evna Dostoevskaja, una stanza in memoria dello scrittore. La vedova regalò al museo i manoscritti, le lettere, i documenti e le fotografie.

³¹ N. Ašimbaeva, *Muzej v kontekste vremeni (Literaturno-memorial'nomu Muzeju F. M. Dostoevskogo v Sankt-Peterburge – 30 let)*, Il Museo nel contesto del tempo (Il Museo memoriale letterario di F.M.Dostoevskij a San Pietroburgo compie 30

anni), in Ead., *Dostoevskij. Kontekst vremeni i tvorčestva* (Il Contesto del tempo e della creazione), Serebrjanyj vek, Sankt-Peterburg 2005, p. 269.

³² Nel 1930 venne istituito presso il Puškinskij Dom un nuovo Dipartimento, quello di Letteratura contemporanea, rinominato poco dopo (nel 1931) Dipartimento dell'Epoca della dittatura del proletariato.

³³ G. M. Fridlender, *Istorija russkoj literatury* (Storia della letteratura russa), Tom IX, čast' vtoraja, *Literatura 70-80-h godov* (La letteratura degli anni Settanta e Ottanta), Izdatel'stvo AN SSSR, Moskva Leningrad 1956, p. 7.

³⁴ V. Porudominskij, *Častnye uroki* (Lezioni private), <www/magazines.russ.su/kreschatik/2007/4/po21html>.

³⁵ Ci riferiamo a G. M. Fridlender, *Poetika russkogo realizma* (Poetica del realismo russo), Nauka, Moskva-Leningrad 1971, e *Realizm Dostoevskogo* (Il realismo di Dostoevskij), 1974.

³⁶ R. Pope, N. Lary, *G.M. Friedlender and the Academy Edition of Dostoevskij*, in autore?, *Slavic and East European Journal*, vol. 37, 1, 1993, p. 26.

³⁷ Ivi, p. 28.

³⁸ Sempre nel 1968 i resti di Anna Grigor'evna Dostoevskaja furono trasferiti al cimitero della Lavra di Aleksandr Nevskij per essere sepolti vicino alla tomba del marito: dopo la Rivoluzione d'ottobre Anna Grigor'jevna si era ritirata nella tenuta di famiglia in Crimea. Mori a Yalta nel 1918 in assoluta solitudine.

³⁹ Nina Perlina, attualmente Professore di Slavistica presso la Indiana University, ha gentilmente risposto alle mie domande in una lettera privata, a cui farò riferimento anche in seguito.

⁴⁰ N. Ašimbaeva, *Dostoevskij. Kontekst vremeni i tvorčestva* (Dostoevskij. Il contesto del tempo e della creazione), cit., p. 270.

⁴¹ Lettera privata.

⁴² N. Ašimbaeva, *Dostoevskij. Kontekst vremeni i tvorčestva* (Dostoevskij. Il contesto del tempo e della creazione), cit., p. 271.

⁴³ Lettera privata.

⁴⁴ Ivi, p. 274.

⁴⁵ Appartamento plurifamiliare con servizi e cucina in comune.

⁴⁶ V. Krivulin, *Ochota na mamonta* (La caccia al mammut), Blic, Sankt-Peterburg 1998, pp. 182-183. Cit. in N. Ašimbaeva, *Dostoevskij. Kontekst vremeni i tvorčestva* (Dostoevskij. Il contesto del tempo e della creazione), cit., p. 272.

⁴⁷ N. Ašimbaeva, *Dostoevskij. Kontekst vremeni i tvorčestva* (Dostoevskij. Il contesto del tempo e della creazione), cit., p. 274.

⁴⁸ G. L. Bograd, *Literaturno-memorial'nyj muzej F.M. Dostoevskogo v Leningrade* (1971-1980), (Il museo letterario-memorale di F.M. Dostoevskij a Leningrado), in *Dostoevskij. Materialy i issledovanija* (Dostoevskij. Materiali e ricerche), Nauka, Leningrad 1983, pp. 237-238.

⁴⁹ Oggi il Museo dispone di una ricca biblioteca, che conta attualmente circa 24000 volumi, e di una sezione di manoscritti.

⁵⁰ A partire dal 1974 il Museo organizza con una cadenza regolare le conferenze *Dostoevskij e la cultura mondiale*.

⁵¹ Lettera privata.

⁵² Dalla lettera privata di Vera Biron, a cui proprio in questi giorni è stato conferito un titolo di benemerenda culturale.

⁵³ Il primo spettacolo, messo in scena da G. Vasil'ev nel 1995 e ispirato al 'poema' di Venedikt Erofeev *Moskva-Petuški*, è diventato un evento nella ormai ricca vita teatrale Pietroburghese. Il successo torna anche l'anno dopo, con la presentazione di *Mramor* (Marmo) di Iosif Brodskij. Negli anni successivi il Teatro Bianco si dedica alla produzione delle opere dostoevskiane, la prima tra queste - *Večnyj muž* (L'eterno marito).

⁵⁴ I. Ulanovskaja, *Viaggio a Kašgar e altre storie*, trad. it. di P. Galvagni, Manni editore, San Cesario di Lecce 2003, pp. 10-11.

Bibliografia

- Anciferov, N. P., *Duša Peterburga. Peterburg Dostoevskogo. Byl' i mif Peterburga* (L'anima di Pietroburgo. La Pietroburgo di Dostoevskij. Il passato e il mito di Pietroburgo), Edizione anastatica delle pubblicazioni del 1922, 1923, 1924, Kniga, Moskva 1991.
- Annenskij, I., *Knigi otraženij* (Libri dei riflessi), Nauka, Moskva 1979.
- Ašimbaeva, N., *Dostoevskij. Kontekst vremeni i tvorčestva* (Dostoevskij. Il contesto del tempo e della creazione), Serebrjanyj vek, Sankt-Peterburg 2005.
- Baskakov, V. N., *Puškinskij Dom* (Casa Puškin), Seconda edizione, a cura di D. S. Lichačev, Nauka, Leningrad 1988.
- Berdjaev, N. A., *Mirosozercanie Dostoevskogo* (La concezione del mondo di Dostoevskij), Ymca-Press, Praha 1923.
- Biron, V., *Peterburg Dostoevskogo* (La Pietroburgo di Dostoevskij), Tovariščestvo Sveča, Leningrad 1990.
- Bograd, G. L., *Literaturno-memorial'nyj muzej F.M. Dostoevskogo v Leningrade* (1971-1980) (Il museo letterario-memorale di F.M. Dostoevskij a Leningrado), in *Dostoevskij. Materialy i issledovanija*, Nauka, Leningrad 1983.
- Dostoevskij, F. M., *Dostoevskaja A.G., Perepiska* (Corrispondenza), Nauka, Moskva 1979.
- Dostoevskij, F. M., *Diario di uno scrittore*, trad. it. e cura di E. Lo Gatto, Sansoni, Firenze 1963 .
- , *Notti bianche*, trad. it. e cura di G. Gigante, Einaudi, Torino 1996.
- , *Memorie dal sottosuolo*, trad. it. di M. Martinelli, BUR, Milano 1995.
- Fridlender, G. M., *Istorija ruskoj literatury* (Storia della letteratura russa), Izdatel'stvo AN SSSR, Moskva Leningrad 1956.
- Grigorenko, V. V. et al., *Dostoevskij v vospominanijach sovremennikov* (Dostoevskij nelle memorie dei contemporanei), in due volumi, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1964.
- Kudrjavcev, Ju. G., *Tri kruga Dostoevskogo. Sobytijnoe. Vremennoe. Večnoe* (Tre cerchie di Dostoevskij. I fatti. Il tempo. L'eternità), Izdatel'stvo Moskovskogo Universiteta, Moskva 1991.
- Lakšin, V., *Literaturno-kritičeskie stat'i* (Articoli letterari e critici), Geleos, Moskva 2004.
- Merežkovskij, D. S., *L. Tolstoj i Dostoevskij* (Tolstoj e Dostoevskij), Nauka, Moskva 2000.

Nikitin, M., *Qui visse Dostoevskij*, trad. it. autorizzata di R. Picchio, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1957.

Pope, R., Lary, N., *G. M. Friedlender and the Academy Edition of Dostoevskij*, «Slavic and East European Journal», 37, 1, 1993, pp. 23-33.

Porudominskij, V., *Častnye uroki* (Lezioni private), <www//magazines.russ.su/kreschatik/2007/4/po21html>.

Sem' muzeev Dostoevskogo (I sette musei di Dostoevskij), Sankt-Peterburg 2000.

Solov'eva, E., *F. Dostoevskij. Ego žizn' i literaturnaja dejatel'nost'. Biografičeskij očerk* (F.Dostoevskij. La vita e l'attività letteraria. Saggio biografico), Sankt-Peterburg 1891. Edizione di LIO Redaktor, Sankt-Peterburg, 1996.

Ulanovskaja, I., *Viaggio a Kašgar e altre storie*, trad. it. di P. Galvagni, P. Manni, Manni editore, San Cesario di Lecce 2003.

Sito ufficiale del Museo <<http://www.md.spb.ru/>>.

LA POESIA DI VIKTOR SOSNORA
NELLE RACCOLTE PUBBLICATE NEGLI ANNI '60*

Ljudmila Zubova

La parola 'pubblicate' nel titolo dell'articolo non è superflua. I libri in cui lo stesso Viktor Sosnora ha riunito i suoi versi si differenziano in modo significativo per la composizione dalle sue raccolte pubblicate negli anni '60: *Acquazzone di gennaio* (1962), *Trittico* (1965) e *I cavalieri* (1969). Qui io scrivo dei versi tratti da queste raccolte perché proprio i libri di Sosnora che sono stati pubblicati, sono diventati un avvenimento della vita letteraria degli anni '60 e proprio questi versi hanno forgiato i gusti di molti lettori, per i quali la poesia era qualcosa di necessario. Le persone che si trovavano al di fuori della cerchia degli scrittori potevano leggere – in sostanza – solo quello che era accessibile nelle librerie e nelle biblioteche. Agli inizi degli anni '60 il *samizdat* non aveva ancora la diffusione che avrebbe avuto negli anni '70 e '80.

Viktor Sosnora, pietroburghese, nato nel 1936¹, uno dei migliori poeti contemporanei, si è affacciato alla letteratura negli anni '60 e si è subito affermato come illustre poeta, erede di Chlebnikov, di Majakovskij, di Cvetaeva e di Zabolockij (ma simile a nessuno di loro). Egli ha detto di leggere le sue poesie così come sono state scritte, come dei libri: «Io non scrivo singolarmente poesie, novelle, commedie; o non scrivo affatto o scrivo un libro» (1997, p. 174).

Nella prosa autobiografica *La casa dei giorni* Sosnora fornisce un elenco di 36 libri scritti da lui: 23 libri di poesie (dal 1952 al 1983), 10 libri di prosa (dal 1963 al 1986) e 3 libri di *pièce* degli anni 1961-1965. Intorno agli anni '60 a questo elenco si aggiungono 12 libri di poesie e 3 di *pièce*. Sosnora non ha contrassegnato con un asterisco nessuno di questi 15 libri come pubblicato. Il libro *I cavalieri*, l'unico tra i libri di poesie contrassegnato dall'asterisco, in questo elenco reca la data del 1959, ma fu pubblicato nel 1969 e include le poesie degli anni 1959-1966².

Nel 2001 è uscita la raccolta *Nove libri*, mentre nel 2006 è apparsa la raccolta completa delle opere poetiche *Poesie*. In entrambe le pubblicazioni i testi sono stati redatti secondo la volontà dell'autore. In base alla pubblicazione del 2006, i libri di Sosnora degli anni '60 sono: *I cavalieri* (1959-1966), *Alla ricerca del divertimento* (1960-1962), *Il restauro del mare (scene)* (1961-1963), *Le 12 civette* (1963), *Tietta*³ (1963), *Il libro del Sud* (1963), *Poemi e racconti ritmici* (1963-1964), *Temi* (1965), *Undici poesie* (1966), *Cronaca 67* (1967), *L'angelo ubriaco* (1969). I titoli di questi libri e

*Trad. it. di Sara Martinelli



le loro date in molti casi non coincidono con le date e i titoli dell'elenco menzionato ne *La casa dei giorni*.

È importante osservare che nella raccolta *Poesie*, pubblicata in occasione del settantesimo compleanno del poeta, il *corpus* di opere poetiche degli anni '60 occupa metà del libro: 466 pagine, mentre gli altri anni constano di 380 pagine tra versi e poemi.

Nelle raccolte *Acquazzone di gennaio*, *Trittico* e *I cavalieri* è pubblicata solo una parte molto piccola di ciò che è stato scritto da Sosnora negli anni '60 e che poi è uscito nella raccolta poetica completa. Tuttavia, anche nella raccolta poetica, compilata secondo la volontà dell'autore, non sono incluse tutte le poesie delle prime tre raccolte e questo è del tutto comprensibile: l'autore non voleva inserire nel suo libro più importante i versi che riteneva ingenui, deboli e tanto più quei versi che erano stati scritti in virtù di un compromesso, secondo 'le regole del gioco' stabilite dalla pratica editoriale sovietica.

Nonostante il periodo dell'entusiasmo del 'disgelo', negli anni '60 la censura ideologica era assai severa, per il poeta venticinquenne pubblicare un libro non era affatto semplice, praticamente non era cosa credibile. Tanto più un poeta che non scriveva secondo gli standard ed era lontano dall'ideologia sovietica.

Tuttavia, all'inizio degli anni '60 il clima era ancora relativamente liberale. L'ex compagno di Vladimir Majakovskij, il poeta Nikolaj Aseev (1989-1963), che aveva occupato alte cariche all'interno dell'Unione degli scrittori sovietici, negli ultimi anni della sua vita aveva sostenuto con entusiasmo Viktor Sosnora ed aveva coinvolto in questo sostegno anche l'illustre studioso e filologo Dmitrij Sergeevič Lichačev. Le influenti raccomandazioni di queste due personalità fecero sì che negli anni '60 uscissero proprio le tre raccolte di Sosnora. Certo, sia Aseev che Lichačev, conoscendo benissimo le preferenze ideologiche della politica editoriale, nelle loro premesse a queste raccolte sottolineavano lo status sociale di Sosnora, il quale dopo il servizio di leva aveva lavorato in una industria metalmeccanica in qualità di fabbro. È probabile che proprio la professione operaia del giovane Sosnora abbia contribuito all'uscita delle raccolte, più di quanto abbiano fatto le raccomandazioni del poeta e dello studioso.

Sosnora è entrato nella letteratura come un poeta straordinario. Ciò si può notare persino in quei versi sgraditi al poeta e ai suoi lettori contemporanei, gli stessi versi che l'autore non ha incluso nelle pubblicazioni post-sovietiche. Questo perché nessuna raccolta del giovane poeta, tanto più la prima, poteva essere pubblicata negli anni '60 priva della 'locomotiva'³¹ – così erano chiamati nel periodo sovietico i versi scritti forzatamente secondo i canoni ideologici o almeno su temi 'utili'. La metafora ironica è chiara: 'la locomotiva' trascina con sé gli altri versi, così come la locomotiva reale mette in movimento i vagoni.

Ed ecco le strofe tratte dalla poesia *Siamo padroni ...*, inclusa in *Acquazzone di gennaio*, si tratta di un'evidente 'locomotiva':

Noi, padroni	Мы овладеваем
dell'energia,	токами
con i martelli picchiamo...	и молотками стучаем...
Noi, magari solo tornitori	Но разве мы только токари,
danzanti ⁵	токующие
sopra i mozzi?	над втулками?
[...]	[...]
O forse solo fresatori?	Разве мы фрезеровщики?
Siamo noi, l'umanità (Я-17) ⁶ .	Мы – человечество (Я-17).

In primo luogo, Sosnora qui si oppone al postulato ideologico della supremazia dell'operaio di fabbrica, affermando la priorità dell'appartenenza all'umanità rispetto all'appartenenza sociale.

In secondo luogo, persino in questi versi si mostra come poeta, affascinato dai suoni delle parole, e con questi suoni, come uno strumento, egli riscopre e congiunge i significati delle parole, compromesse dalla propaganda e per questo vuote: *tokami* (energia), *molotkami stukaem* (con i martelli picchiamo), *tokari*, *tokujuščie nad vtulkami* (tornitori danzanti sopra i mozzi). In queste strofe ad essere figurativa non è soltanto la pittura acustica (in esse si percepisce distintamente proprio il rumore del battere), ma anche la grammatica: la forma colloquiale popolare *stukaem* in luogo della forma neutra *stučit* crea l'impressione di un'attività meccanica, che inebetisce e, forse, priva di senso. La metafora *tokujuščie nad vtulkami* deriva dal verbo *tokavat'*, che ha come significato principale i suoni e i movimenti di alcuni uccelli: il gallo cedrone, l'urogallo, nel periodo dell'accoppiamento. In questo periodo è facile cacciare questi animali, perché sono così presi dalla loro occupazione che non si accorgono del pericolo, non sentono niente (per questo vengono detti anche sordi). Secondo l'ideologia sovietica, fare della fantasia ironica sull'entusiasmo del lavoratore era inaccettabile, ma Sosnora con la sua pittura acustica, con l'accostamento delle parole *tok* e *tokavat'*, quindi tramite l'accostamento dell'elemento industriale con la natura, sembra indebolire l'attenzione della censura sul significato delle affermazioni, egli stesso «danza» non sopra i mozzi, ma sui versi e contagia il lettore immergendolo nei suoni. Tuttavia il lettore degli anni '60, che conosceva le 'regole del gioco' ed era abituato ad ignorare la retorica della propaganda, sapeva (o aveva imparato a) estrapolare la verità e la poesia dalla modalità dell'espressione e leggere 'tra le righe'.

Per tutta la vita Sosnora si oppone ad uno standard primitivo con cui percepire il mondo. A questo riguardo, è esemplare la poesia *Betulle* dal libro *Acquazzone di gennaio*. L'immagine della betulla bianca era, e rimane ancora adesso, una delle concezioni principali della coscienza nazionale russa e questa immagine, che aveva proliferato come *clichè* ripetuto nella lirica patriottica, è entrata a far parte della variegata nomenclatura del discorso ideologico sovietico. In Sosnora, invece, l'immagine viene rappresentata così:

Vi sono diverse betulle. Nella radura abbattute – le prime betulle. Ma in primo piano – vizze, curve, come ancore. Vi sono betulle nere, rosso-ruggine color d’inchioostro, color senape e turchinetto ... Ma betulle bianche non ve ne sono.	Бывают разные березы. В повалах – ранние березы. А на переднем плане – дряблые, корявые, как якоря. Бывают черные березы, чугунно-красные, чернильные, горчичные и цвета синьки ... А белых нет берез.
--	---

Le tingono albe, acquazzoni fuggevoli, tormente – distruttive! La gente le inventava bianche. Ma non vi sono betulle bianche (Я-37).	Их красят зори, ливни белые, бураны – оторви да брось! А люди выдумали белые. А белых нет берез (Я-37).
--	---

Lo sguardo acuto rivolto a un oggetto abituale rivela la verità. In effetti Sosnora non è solo un poeta, ma anche un ottimo pittore⁷.

La politica letteraria ufficiale esigeva che il procedimento artistico obbligatorio fosse il realismo. La falsità di questa disposizione consisteva nel fatto che proprio la vera raffigurazione della realtà era inopportuna e agli artisti era imposto l’obbligo non di seguire semplicemente il procedimento del realismo, ma del realismo sovietico, di mostrare la realtà idealizzata, fissata nella coscienza dai *clichè* ideologici. Nella poesia di Sosnora *Betulle* appare un realismo autentico e non falsato.

Nella poesia *I saldatori*, che apre la raccolta *Trittico*, vi sono questi versi:

Dopo il Secolo dell’Edificazione verrà il Secolo della Ricostruzione (Т-9).	Когда за Веком Созиданья настанет Век Восстановленья (Т-9).
---	---

Sia sozidan’e (edificazione) che *vostanovlen’e* (ricostruzione) sono parole solenni, soprattutto quando sono scritte con la lettera maiuscola anche se con il segno debole al posto della ‘и’; ma in questo *pathos* ostentato si legge anche altro: la necessità di ricostruire ciò che è stato distrutto. Ovvero, se nel verso dell’alta propaganda si parla di edificazione, si deve ricordare che il discorso verte in effetti sulla distruzione.

Più avanti Sosnora scrive:

Dicono che intendono resuscitare solo i geniali, solo i «migliori».	Но говорят, что только гениальных, что «самых» только будут воскрешать
Ma non v'è bisogno di far tornare alla vita i «migliori» in assoluto.	И всё же «самых» воскрешать не надо.
Perché Shakespeare? Perché resuscitare Dante?	Зачем Шекспира? Данте воскрешать?
Perché Omero? Mozart? Rublëv?	Зачем Гомера? Моцарта? Рублёва?
Da Vinci? Perché Majakovskij?	Да Винчи? Маяковского зачем?
Questi sono la leggenda del mondo.	Они – легенда мира.
Lasciamo che siano la leggenda del mondo.	Ну и пусть останутся легендой мира.
[...]	[...]
Io, io resusciterei i saldatori.	Я я бы воскресил электросварщиков.
Che insegnino a tenere l'arco elettrico!	Пускай научат уметь держать дугу!
(Т-11, 14)	(Т-11, 14)

In questa dichiarazione si dice, in primo luogo, che vi sono perdite irrimediabili, in secondo luogo, che in questo mondo, costruito secondo il progetto dei dirigenti sovietici, le persone geniali non sono necessarie, e terzo, che in questo nuovo mondo è richiesta innanzi tutto la capacità di resistere all'impeto distruttivo. Così, Sosnora, nell'esaltare i saldatori, ha scritto un testo completamente diverso da quello che i direttori letterari si aspettavano dagli autori ubbidienti.

Nella sua ricerca della verità, Sosnora penetra profondamente nella parola e nelle parole più quotidiane ritrova il senso dimenticato, un senso che talvolta contraddice il loro significato contemporaneo. Come nella poesia *Addio*. Questa, nonostante il titolo⁸, contiene l'insistente ripetizione di «salve!», con la quale inizia e si conclude il testo:

Addio

Salve!

Mattino sul prato.
Gracchiano i corvi.

Mordi l'erba d'assenzio,
l'assenzio-erba
dal sapore amaro.
Non passa alcun mezzo di trasporto.
Silenzio.
L'erba è calda.

Прощанье

Здравствуй!

Над луговиной утро.
Кричат грачи.

Укусишь полынь-травину,
травина-полынь
горчит.
И никакого транспорта.
Тихо.
Трава горяча.

« Salve, salve, sulla riva gracchiano i corvi.	salve!» –	« Здравствуйте, здравствуйте, здравствуйте!» – у моря грачи кричат.
Là, per gli spazi marini Veleggiano tante barche a vela! Schiuma – a cumuli, come fosse neve!		Там, по морским пространствам странствует столько яхт! Пена» – сугробами!
Salve, gioia mia!		Здравствуй, радостная моя!
Mattino. Nebbie torbide si allungano di là dal mare...		Утро. Туманы мутные тянутся за моря...
Salve, mia aurora, mia perduta!		Здравствуй, моя утренняя, утраченная моя!
Così ci siam salutati. Si tuffa il tuo fazzoletto rosso nell'erba ...		Вот и расстались. Нырлет косынка твоя красная в травах ...
Mia ornata! Comunque vada – salve! (Я 24-25)		Моя нарядная! Как бы там ни было – здравствуй! (Я-24–25)

In verità, l'augurio ad essere in buona salute è forse più logico non tanto al momento dell'incontro, come prescrive l'etichetta del discorso, quanto come disposizione – come buon auspicio ('che tu sia sano'). Questo «salve» di Sosnora non è solo ripetuto insistentemente, ma corrisponde a tutta la costruzione fonetica del testo ed è particolarmente espressivo nell'imitazione sonora: «*Zdravstvujte, zdravstvujte, / zdravstvujte!*» – / *u morja grači kričat* («Salve, salve / salve!» – / al mare gracchiano i corvi). Come scrive Vladimir Novikov: «Sosnora, per la sua natura artistica, è un massimalista della sperimentazione della parola. Addentrandosi nella profondità della parola russa, egli abbandona decisamente qualsiasi timore, supera ogni ostacolo della logica usuale» (Novikov, 1990, p. 6). In questo modo «[...] il poeta crea di fatto una propria lingua, con una propria logica e con propri significati attribuiti alle parole, che spetta a noi decifrare» (Šubinskij, 2008, p. 184).

Gli enigmi sono preceduti da una poetica del tutto trasparente, volta alla ricerca dell'espressività artistica. Il senso della parola è sia di uso comune che artistico, e Sosnora nelle prime raccolte lo illustra spesso con la tautologia ed altre ripetizioni, le quali, a prima vista, sembrerebbero non

aggiungere nulla al significato della parola dato dal vocabolario. In realtà, di fatto, aggiungono qualcosa: l'usuale è percepito con un'impressione viva, con un'immagine di senso visivo e uditivo:

e sbatteva il **noce**
con le **noci** (Я-33).

и стучал **орешник**
орехами (Я-33).

Per quasi un anno intero metteva da parte **i soldi** per le pinne, risparmiando copeco su copeco **i soldi**, **i soldi** per il cinema e il pranzo (Т-29).

Он чуть не год копил на ласты **деньги**, копейками выкраивая **деньги**, **из денег** на кино и на обед (Т-29).

È interessante notare che, un anno dopo l'uscita della raccolta *Acquazzone di gennaio*, è apparso lo straordinario libro di A. P. Evgen'eva (1963) sulla poesia del folclore, nel quale sono analizzate dettagliatamente le ripetizioni delle radici delle parole come procedimento artistico. Ovvero, le ricerche sul senso della parola, presentata nella sua incarnazione poetica, sono condotte parallelamente sia negli studi filologici che in poesia. Per questo, la tautologia e la ripetizione delle radici delle parole nelle poesie di Sosnora, nonostante la loro profonda tradizione, hanno spesso colpito per la loro freschezza.

Nella poetica di Sosnora è tipica e assai più profonda la penetrazione nell'essenza della parola, legata alla sua origine e ai legami etimologici dimenticati:

È pesante il colbacco del
monomach!
Voltarsi con i nasi **ghiacciati**,
tacquero **rimproverati** i boiari
(В-26).

Тяжела у мономаха шапка-
ярость!
Покрутив **заледелеными** носами,
приумолкли **пристыженные** бояре
(В-26).

L'accostamento delle immagini del freddo e della vergogna nelle parole *zaledenelymi* (ghiacciati) e *pristyžennye* (rimproverati) crea la percezione di un legame tra i significati di queste parole: i termini etimologicamente affini sono *styd* (vergogna) e *studit'* (gelare) (vd. Larin, 1977, p. 63).

Ed ecco l'analisi semantica del termine che Sosnora offre al lettore, mostrando come il significato della parola nel suo uso quotidiano contraddica l'etimologia della stessa.

Vendita di rose al dettaglio!
All'ingrosso!
Per farne olio alle rose,
in pillole per i nervi!
Le rose servono
«uso pratico».

В розницу розы!
Оптом!
На масло,
в таблетки для нервов!
Нужно же розам
«практическое примененье».

Forse, quest'uso è giusto. Servono le pillole per le malattie, come le nature morte servono a ravvivare la carta da parati (T-76).	Может, и правильно это. Нужны же таблетки от боли, как натюрморты нужны для оживленья обоев (T-76).
--	---

Qui emerge il paradosso, legato all'oblio del significato originale della parola *natjurmort* (traduzione letterale dal francese *nature morte*). Secondo la logica poetica di Sosnora, se il morto è destinato a rivivere, allora, secondo la logica del significato dimenticato, le *rozy* (rose) sono predestinate alla *roznica* (vendita al dettaglio), così come le parole sono simili nel suono.

Tipico di Sosnora è anche l'impiego delle parole fuori dal loro contesto, ovvero la rimozione di una parola dalla sua combinazione abituale:

Mio bosco! Mio folto bonaccione di legno! ⁹ (Я-44)	Мой лес! Мой густой деревянный добряк! (Я-44)
Ecco ha lanciato un grido Rededja – ed esanime è crollato, allargando le braccia nerovillose (B-23).	Вот вскрикнул Редедя – и замертво рухнул, раскинув черноволосые руки (B-23).

In Sosnora sono tipiche le metafore in cui la formazione e l'uso inattesi delle parole congiungono arcaico e moderno, natura e cultura:

Osservavo: il lampone maturava, indicando dalla tana dell'orso dieci quinterni di semafori rossi.	Я наблюдал: малина созревала, сигналя из медвежьего угла десятьюдесятью красных светофоров.
Tutto era in attesa del mattino. Cantavano le spighe , presagio di fertilità! (Я-34)	Все ожидало утра. Рокотали колосья , предвещая плодородье! (Я-34)

In queste strofe della poesia *Fertilità*, inizialmente viene proposta l'interpretazione letterale della combinazione fraseologica *medvežij ugol* ('tana dell'orso', un luogo lontano dalla civilizzazione): la tana dell'orso si trova in un rovetto di lamponi. Poi compare l'uso stilizzato del numerale ed estremamente espressivo *dest' judesjat' ju* (dieci quinterni). Si tratta di un neologismo di Sosnora, creato dall'imitazione dell'antico numerale (in realtà questo numerale non esisteva: il significato corrispondente era espresso, come nella lingua contemporanea, dalla parola *sto*, cento). Lo pseudo-arcaismo nasce

dall'accostamento con l'indicazione tecnica della costruzione di una reale città moderna: *dest'judesjat'ju krasnych svetoforov* (dieci quinterni di semafori rossi), allo stesso tempo i frutti dei lamponi creano un parallelo con i semafori. Come risultato di questo mescolamento di oggetti nello spazio e nel tempo, il lampone diviene il segno della vita eterna e di valori eterni.

Il verbo *rokotali* (cantavano) in questa poesia risale chiaramente ad un frammento de *Il canto dell'impresa di Igor*: «Ma Bojan, fratelli, non dieci falchi lanciava contro lo stormo di cigni; erano le sue poetiche dita che sfioravano le vive corde e queste da sole ai principi **cantavano** la gloria»¹⁰. Nel caso di Sosnora, autore di una straordinaria riduzione di quest'opera, le spighe diventano corde musicali, e la terra, di conseguenza, è lo strumento.

La passione del giovane Viktor Sosnora per l'epos dell'antica Russia era iniziata – secondo un suo racconto a Nina Koroleva – dopo aver sentito pronunciare un nome raro, «Jaroslav»:

Mi aveva mostrato sia il poema, dedicato alla sua Marina sia le prime poesie sul tema de *Il canto*. Io ero stupita di questa deviazione dalla modernità e gli chiesi come fosse accaduto. Egli disse che in tram aveva sentito qualcuno dire: «Jaroslav, dammi il biglietto». E aveva cominciato a girargli in testa: Jaroslav, Jaroslavna, ecc. ... Io gli ho creduto, poiché è così che accade ai poeti: partono da una parola, dalla musica (Koroleva, 2007, 201).

Il richiamo a *Il canto dell'impresa di Igor* influenzò in grande misura il fatto stesso della pubblicazione delle prime tre raccolte di Sosnora, poiché venne guardato con attenzione dall'ideologia sovietica nel contesto del discorso patriottico. Non a caso i frammenti della riduzione de *Il canto* furono inseriti in tutte le raccolte di Sosnora degli anni '60. Nell'introduzione al libro *I cavalieri*, in quel periodo pieno di riferimenti a *Il canto* secondo l'interpretazione artistica di Sosnora, D. S. Lichačev scriveva: «In ciò consiste il fascino di questi versi, che risuonano contemporaneamente di slavo e di russo, di moderno e di antico» (1969, p. 8). Tuttavia, proprio l'accostamento artistico di Sosnora al testo sacralizzato, non riscosse solo approvazione, ma suscitò anche una dura critica (Jugov, 1969).

Sembra che *Il canto dell'impresa di Igor* abbia determinato il destino poetico di Sosnora ed abbia influenzato significativamente sia la struttura poetica del periodo maturo, sia il fatto che nei suoi virtuosi esperimenti linguistici vi sia il riflesso della storia della lingua – non come accettazione standard degli arcaismi consolidati stilisticamente, ma come una tangibile trasformazione dinamica della parola e della forma –, tutto ciò nell'opera di questo poeta divenne un'originale filosofia poetica della lingua (in dettaglio vd.: Zubova, 2004).

Negli anni '60 questo rifiuto di adeguarsi allo standard era prezioso come una boccata d'aria fresca, come una lezione di libertà personale in un non mondo non libero.

Uno degli esempi più rappresentativi di questo muoversi secondo vie personali, consiste nel fatto che Sosnora sostituisca il termine poetico *persty* (dita) de *Il canto dell'impresa di Igor'* con la parola *pal'cy*: «Allora non dieci gèrfalchi / giovani – / dieci dita / rattappite dalle canzonette / sfiorano le corde, / ma le corde / stesse ai principi cantano la gloria» (1969, p. 54).

Oltre alla riduzione de *Il canto dell'impresa di Igor'*, Sosnora negli anni '60 crea numerosi versi sui motivi dell'èpos russo, del folclore e anche di quei testi che rinviano allo spazio arcaico, giocoso e fiabesco della cultura popolare, estremamente attuali per la coscienza della società nell'Unione Sovietica di quel tempo. Ciò che scriveva allora Sosnora in molti casi offrì un punto di riferimento per la resistenza interiore contro una percezione standard della realtà:

L'uvaspina era
più grande del cocomero,
sulla betulla marmorea,
le cornacchie stavano,
le cornacchie stavano,
si baciavano,
un corvo nero,
l'altro bianco,
una cornacchia gracchiava,
l'altra cantava ...
Questo nelle favole. Nella vita
ciò non accade mai.

Был крыжовник
больше арбуза,
на мраморной березе
вóроны сидели,
вóроны сидели,
они целовались,
один ворон черный,
другой ворон белый.
один ворон каркал,
другой кукарекал ...
Это в сказке. В жизни
Такого не бывает.

Nella vita tutto è diverso.
Tutto è ordinario:
piccolo era il pomodoro,
come una bacca,
su due formiche
due cornacchie andavano
per bacche su una sciabola¹¹,
una cornacchia bianca,
l'altra non color lampone,
una cornacchia con le scarpette
per il cielo correva,
di vene marmoree
una ragnatela tessava ...
Questo nella vita. Nelle favole
ciò non accade mai (B-34).

В жизни всё иначе.
Всё обыкновенно:
был помидор,
маленький, как клюква,
на двух муравьях
две вороны ехали,
в клюквах на сабле,
одна ворона белая,
другая не малиновая,
а по небу бегала
ворона в туфельках,
из мраморных жилок
плела паутину ...
Это в жизни. В сказке
Такого не бывает (B-34).

In un'intervista Sosnora ha detto:

L'estetica – ecco quel che temono. Così il mistero teme la chiarezza. Il brutto teme il bello. Il morto teme il vivo. L'estetica è salute. [...] Cosa vuole l'estetica? L'infinita libertà propria della condizione dell'artista

e l'inviolabilità della creazione formale. L'estetica è una questione di stile, è sempre individuale e preclusa a tutti coloro che non ne capiscono l'essenza. Ecco questa apparente incomprensibilità che fa drizzare le orecchie: perché non vi sono grida «pro» o «contro», perché l'autore non scrive di «noi», ma fantastica? Perché questo non è lo scopo né il senso della letteratura. In breve, torniamo alle discussioni della Grecia di 4000 anni fa, sul fatto che lo scopo della poesia non consiste né nella politica, né nel commercio, ma nella creazione della parola, ovvero nella creazione di immagini artistiche. Si scrive per coloro che amano la letteratura, non gli slogan (1989, p. 8).

Questo programma di libertà estetica, Sosnora lo realizza perfettamente nel corso di tutta la vita, e le sue raccolte degli anni '60, per quanto poco rappresentative rispetto all'intero *corpus* dei testi scritti allora, mostrano nella pratica come all'interno di qualsiasi poetica – roboante e sommessata, sociale, pubblicistica o lirica – e riguardo a qualsiasi tematica testuale, sia possibile una resistenza estetica e linguistica alla pressione ideologico-propagandistica e ad una percezione standard del mondo.

Note

¹ Riguardo alle notizie biografiche su Sosnora e ai racconti sulla sua personalità, cfr. A. Ar'ev, *Ničej sovremennik* (Contemporaneo a nessuno), «Voprosy literatury», 3, 2001, pp. 14-30; N. Koroleva, *O Viktorė Sosnora i ego stikach* (Su Viktor Sosnora ed i suoi versi), «Zvezda», 9, Sankt-Peterburg 2007, pp. 199-206.

² Nell'edizione del 2006 di *Stichotvorenija* (Poesie), estremamente fedele alla volontà dell'autore, anche il libro *Vsadniki* (I cavalieri) reca l'indicazione degli anni 1959-1966.

³ Parola di radice ugro-finnica, letteralmente significa 'scienza', 'sapere', 'scuola'. Nella penisola di Kolskij, al Circolo Polare Artico, fu fondata negli anni '30 una stazione geologica con questo nome. Sosnora conosceva questa base per esservi stato in occasione di una spedizione geologica (N.d.T.).

⁴ In russo *parovoz* parola propria dell'*intelligencija* degli anni '60. Per una disamina del termine vd. I. Juganov, F. Juganova *Russkij zhargon 60-90-kh godov. Opyt slovarja* (Il gergo russo degli anni '60-'90. Prova di vocabolario), Pomovskij i partnery, Moskva 1994 (N.d.T.).

⁵ Con l'italiano «danzanti» si è reso il verbo *tokovat'* che letteralmente, come spiega più avanti anche l'autrice, si riferisce ai gesti e ai versi dei galli nel periodo dell'accoppiamento. Intraducibile è il gioco sonoro tra le parole *tokami*, *tokari* e *tokujuščie* che hanno la stessa radice *tok* (N.d.T.).

⁶ Le citazioni dei versi di Sosnora sono corredate dall'indicazione del volume (la prima lettera del titolo) e la pagina del testo.

⁷ Cfr. i suoi quadri: <<http://www.opushka.spb.ru/ris/sosnora>>.

⁸ Nella raccolta *Janvarskij liven'* (Acquazzone di gennaio) manca il sottotitolo *Kater uchodit čerez 15 minut* (Il motoscafo parte tra 15 minuti), cfr. Sosnora, 2006, p. 88.

⁹ Si noti anche la vicinanza fonetica tra le parole *dobryak* (buono, bonaccione) e *debri* (folto) (N.d.A.). Assonanza sonora intraducibile in italiano, per cui ci siamo attenuti alla traduzione letterale del testo (N.d.T.).

¹⁰ *Il canto dell'impresa di Igor'*, trad. it. di E. Bazzarelli, Rizzoli, Milano 1991, p. 41 (N.d.T.).

¹¹ Secondo una conversazione avuta direttamente con l'autrice del saggio questi due versi si offrono a due interpretazioni: la prima, letterale, che è quella scelta per la traduzione italiana e la seconda, in base alla quale V. Sosnora stimola la fantasia del lettore, creando un'associazione tra la parola *kljukvy* (frutti rossi che crescono in zone paludose) con le gocce di sangue e *sablja* (sciabola) che richiama la forma del becco delle cornacchie sopra citate (si potrebbe rendere con: 'col sangue sul becco').

Bibliografia

- Ar'ev A., *Ničej sovremennik* (Contemporaneo a nessuno), «Voprosy literatury», 3, 2001, pp. 14-30.
- Evgen'eva A. P., *Očerki po jazyku russkoj ustnoj poezii v zapisjach XVII-XX secc.* (Saggi sulla lingua della poesia russa orale negli scritti dei secoli XVII-XX), AH CCCP, Moskva Leningrad 1963.
- , *Neskol'ko zamečanij k usloviju i upotrebleniju v russkom literaturnom jazyke slov "rokotat'" i "trepetat'"* (Alcune osservazioni sullo status e l'uso delle parole *rokotat'* e *trepetat'* nella lingua letteraria russa), in D. S. Lichačev (a cura di), *Literatura i obščestvennaja mysl' Drevnej Rusi* (Letteratura e pensiero sociale dell'antica Rus'), «Nauka», XXIV, 1969, *Trudy otdela drevnerusskoj literatury* (Lavori della sezione di letteratura antico-russa), pp. 26-31.
- Koroleva N., *O Viktorė Sosnora i ego stikach* (Su Viktor Sosnora ed i suoi versi), «Zvezda», 9, Sankt-Peterburg 2007, pp. 199-206.
- Jugov A., *Poruganie velikoj poemy* (Oltraggio a un grande poema), «Naš sovremennik», 10, 1969, pp. 123-124.
- Larin B. A., *Iz slavjano-baltijskich leksikologičeskich sopostavlenij (styd-sram)* (*Styd-sram*: Comparazione tra i lessici slavo e baltico), in Id., *Istoria russkogo jazyka i obščee jazykoznanie* (Storia della lingua russa e linguistica generale), Prosveščenie, Moskva 1977, pp. 63-72.
- Lichačev D., *Poet i istorija* (Il poeta e la storia), in V. Sosnora, *Vsadniki* (I cavalieri), Lenizdat, Leningrad 1969, pp. 5-10.
- Novikov V. I., *Protiv tečenja* (V. Sosnora) [Contro corrente (V. Sosnora)], in Id., *Dialog* (Dialogo), Sovremennik, Moskva 1986, pp. 184-195.
- Sosnora V., *Janvarskij liven'* (Acquazzone di gennaio), Sovietskij pisatel', Leningrad 1962.
- , *Triptich* (Trittico), Lenizdat, Leningrad 1965.
- , *Vsadniki* (I cavalieri), Lenizdat, Leningrad 1969.
- , «Estetica – eto to, čego bojatsja ...» («L'estetica – ecco quello che temono ...»), «Leningradskij literator», 4, 22 dicembre 1989.
- , *Devjat' knig* (Nove libri), Novoe literaturnoe Obozrenie, Moskva 2001.
- , *Stichotvorenija* (Poesie), Amfora, Sankt-Peterburg 2006.

Šubinskij V., *Igroki i igrališča: Očerk poetičeskogo jazyka trech leningrad-skich poetov 1960-1970-ch godov* (Brodskij, Sosnora, Aronzon) [Giocatori e giocattoli: un saggio sulla lingua poetica di tre poeti leningradesi (Brodskij, Sosnora, Aronzon)], «Znamja», 2, 2008, pp. 180-188.

Zubova L. V., *Drevnerusskij jazyk v poetičeskom otryženii: Viktor Sosnora* (La lingua russa antica nella riflessione poetica: Viktor Sosnora), in L. A. Verbickaja (a cura di), *Teoritičeskie problemy jazikoznanija. Sbornik statej k 140-letiju kafedry obšego jazikoznanija Filologičeskogo Fakul'teta Sankt-Peterburgogo Gosudarstvennogo Universiteta* (Problemi teoretici di linguistica. Raccolta di articoli per il 140esimo anniversario della Cattedra di Linguistica Generale della Filologičeskij Fakul'tet dell'Università di San Pietroburgo), Filologičeskij Fakul'tet Sankt-Peterburskogo Gosudarstvennogo Universiteta, Sankt-Peterburg 2004, pp. 596-606.

INDICE DEI NOMI

- Abramo 76 n.
Achille 110
Achmatova, A. A. 14, 17, 24, 25, 28,
34, 45, 57, 58, 67, 71 n., 73 n., 74
n., 76 n., 78 n., 81-84
Admoni, V. G. 20, 28
Afanas'ev, P. 16
Agatone 66
Akimov, N. P. 18, 37
Amal'rik, A. A. 38
Ambrogio I. 119 n., 120
Anciferov, N. P. 121, 124, 134 n.,
135 n., 137
Annenskij, I. F. 126, 135 n., 137
Ar'ev, A. Ju. 12, 71 n., 81, 131, 149
n., 151
Aristotele 42, 68, 75 n., 79 n.
Armstrong, L. 30
Aseev, N. N. 140
Ašimbaeva, N. T. 127, 130-132, 134,
135 n., 136 n., 137
Auden, W. H. 30, 65, 68, 75 n., 80
n.
Averincev, S. S. 26

Bach, J. S. 30
Balakirev, M. A. 33
Barthes, R. 26
Baskakov, V. N. 137
Basmanova, M. P. 50, 57
Batjuškov, K. N. 61, 78 n.
Bazzarelli, E. 149 n.
Beatles 30, 74 n.
Belinskij, V. G. 128

Belyj, A. (pseudonimo di B. N. Bu-
gaev) 28
Berdjaev, N. A. 128, 132, 137
Berija, L. P. 14
Berkovskij, N. Ja. 28
Biron, V. S. 133, 134, 135 n., 136
n., 137
Bitov, A. G. 28, 74 n., 81
Blok, A. A. 27, 34, 52, 132
Bobyšev, D. V. 17, 19, 28, 33, 50, 57,
74 n., 81
Bogdanov, A. 16
Bograd, G. L. 132, 136 n.
Bojan 147
Boldini, G. 69
Borges, J. L. 26
Borodin, A. P. 33
Borovkova, T. 63
Brežnev, L. I. 22, 35, 36
Brodskij, A. I. 45, 57
Brodskij, I. A. 13, 15, 17, 19-25, 28, 30,
31, 33, 35, 37-39, 41-55, 57-70, 71
n.-80 n., 81-84, 92, 136 n., 152
Brodsky, J. 71 n., 74 n., 75 n., 77 n.,
78 n., 81-83
Brodsky, M. 78 n.
Bryant, W. 30
Buber, M. 26
Buchštab, B. Ja. 28
Budaragin, V. P. 19
Bulgakov, M. A. 34, 38
Bulgakov, S. N. 132
Buttafava, G. 72 n., 79 n., 81

- Byron, G. G. 43
- Čajkovskij, P. I. 30
- Camus, A. 26, 80 n.
- Capitan Blood 32
- Carena, C. 79 n., 83
- Čavčavadze, M. 133
- Čechov, A. P. 126
- Charms, D. (pseudonimo di D. I. Juvačev) 33, 38
- Chimik, V. V. 120
- Chlebnikov, V. V. 18, 27, 139
- Chmel'nickaja, T. Ju. 28
- Chodasevič, V. F. 28
- Chrapčenko, M. B. 129
- Chruščev, N. S. 22, 23, 35
- Cinzia 58
- Čirskov, F. 131
- Colucci, M. 71 n., 76 n., 81
- Conover, W. 31
- Costantino 55
- Cratilo 77 n.
- Cristo 48-50, 101, 105, 111
- Cronos 64
- Čurilin, A. S. 19
- Cvetaeva, M. I. 17, 34, 58, 66, 139
- D'Annunzio, G. 69
- D'Anvers, C. 69
- Da Vinci, L. 143
- Dante 34, 143
- Daniel', Ju. M. (pseudonimo Nikolaj Aržak) 35, 74 n.
- Danini, M. N. 35
- Dar, D. (pseudonimo di D. Ja. Ryvkin) 20, 21, 28, 29
- Dedjulin, S. V. 82
- Degas, E. 69
- Del'vig, A. A. 135 n.
- Dickens, C. 14
- Dickinson, E. 27
- Dio 47-49, 70, 75 n., 98, 100, 112, 113
- Diotima 66
- Ditjakovskij, G. I. 42
- Djagilev, S. P. 69
- Dolinin, A. 132
- Dolinin, V. E. 20, 71 n., 72 n., 120
- Dostojevskaja, A. G. 126, 127, 132, 135 n., 136 n., 137
- Dostojevskaja, L. F. 124
- Dostojevskij, A. F. 129, 132
- Dostojevskij, A. M. 122, 123, 135 n.
- Dostojevskij, F. F. 125
- Dostojevskij, F. M. 121-134, 134 n.-136 n., 137, 138
- Dostoevskij, M. A. 121, 127
- Dostoevskij, M. M. 121, 123
- Dovlatov, S. D. 15, 28, 35, 71 n., 74 n., 81, 82, 84, 131
- Dreyfuss, A. 69
- Duncan, I. 69
- Duse, E. 69
- Dvizova, I. V. 121
- Efimov, I. M. 21
- Eleonora Sergeevna 95, 96
- Eliot, T. S. 30, 65
- Epitteto 59
- Eraclito 77 n.
- Erëmin, M. F. 19
- Erenburg, I. G. 13, 118 n.
- Èrl', V. (pseudonimo di V. I. Gorbunov) 33
- Ermilov, V. V. 129
- Erofeev, V. V. 38, 136 n.
- Ètkind, E. G. 20, 28, 72 n., 73 n.
- Ettore 110
- Euclide 63, 64
- Evgen'eva, A. P. 145, 151
- Fabričnyj, A. 16
- Faulkner, W. 20
- Fedin, K. A. 38
- Fedorenko, B. F. 133
- Fedorenko, B. V. 130, 131
- Feydeau, G. 69
- Fitzgerald, E. 30
- Florenskij, P. A. 26, 33

- Forti, G. 71 n., 74 n., 77 n., 81, 82
 Francesco d'Assisi (San) 19
 Frankruft, T. G. 130
 Fridlender, G. M. 129, 133, 136 n.,
 137
 Fromm, E. 26
 Frost, R. 30, 45, 79 n.
- Galanskov, Ju. T. 35
 Galič, A. (pseudonimo di A. A.
 Ginzburg) 38
 Galvagni, P. 136 n., 138
 Genis, A. A. 82
 Gesù 49, 77 n., 101, 105, 111, 134
 Gillespie, J. 30
 Ginzburg, A. I. 19, 35, 118 n.
 Ginzburg, E. S. 34
 Ginzburg, L. Ja. 18, 23, 28, 72 n.,
 73 n., 82
 Giotto 14
 Giovanni Battista (San) 97
 Girolamo (San) 49
 Giuda 48, 49
 Giuseppe (San) 77 n.
 Glinka, V. M. 28
 Gnedič, T. G. 20
 Gončarova, N. 82
 Gor, G. S. 28
 Gor'kij, M. (pseudonimo di A. M.
 Peškov) 127, 128
 Gorbovskij, G. Ja. 19, 23
 Gorbunov 11, 15, 25, 38-51, 54-59,
 75 n.-78 n., 81, 84
 Gorčakov 11, 15, 25, 38-51, 54-59, 75
 n.-78 n., 81, 84
 Gordin, Ja. A. 19, 21-23, 28, 35, 44,
 47, 55, 56, 72 n., 73 n., 76 n.-78
 n., 81, 82
 Goričeva, T. M. 26
 Granin, D. A. 21
 Grigorenko, V. V. 137
 Grudinina, N. I. 21
- Hardy, T. 79 n.
- Heaney, S. 78 n.
 Hegel, G. W. F. 128
 Heidegger, M. 26
 Hemingway, E. 20, 27
 Hoffmann, E. T. A. 122
 Husserl, E. 26
- Igor' 100, 147, 148, 149 n.
 Ionin, A. 52, 73 n.
 Isacco 76 n.
 Ivanov, B. I. 26, 35, 71 n.-73 n., 82,
 93-96, 101, 110, 113, 117, 118, 118
 n., 120
 Izzo, C. 80 n.
- Jakobson, R. O. 79 n., 82
 Jakimčuk, N. A. 72 n.
 Juganov, I. 149 n.
 Juganova, F. 149 n.
 Jugov, A. K. 147, 151
- Kafka, F. 27
 Karamazov, A. 122
 Karamzin, N. M. 135 n.
 Kaščenko, P. P. 77 n.
 Kavafis, C. 54, 78 n.
 Kaverin, V. (pseudonimo di V. A.
 Zil'berg) 29, 38
 Kierkegaard, S. 70
 Kipling, R. 69
 Kjuj, C. A. 33
 Klein, G. 39, 75 n.
 Knjazeva, A. I. 134
 Koroleva, N. V. 147, 149 n., 151
 Kosteljanec, B. O. 28
 Kovalëva, I. I. 76 n.
 Krivulin, V. B. 19, 73 n., 77 n., 83,
 131, 136 n.
 Kučin (Kunin) 124, 135 n.
 Kudrjavcev, Ju. G. 135 n., 137
 Kullè, V. A. 57, 77 n., 78 n., 83
 Kumpan, E. A. 19, 27, 28, 72 n., 73
 n., 83, 120
 Kuz'minskij, K. K. 19

- Kuzmin, M. A. 38, 66
 Lakšin, V. Ja. 129, 137
 Larin, B. A. 145, 151
 Lary, N. 136 n., 138
 Laškova, V. 35
 Lautrec, T. 69
 Lenin, V. I. (pseudonimo di V. I. Ul'janov) 128, 130
 Lermontov, M. Ju. 55, 56, 76 n., 94
 Lerner, Ja. 17, 23, 52, 72 n., 73 n.
 Lichačev, D. S. 137, 140, 147, 151
 Lindsay, V. 30
 Lineckaja (Fel'dman-Lineckaja), È. L. 28
 Lo Gatto, E. 134 n., 137
 Lobačevskij, N. I. 62, 63
 London, J. 27
 Longfellow, H. 30
 Losev, L. (L. V. Lifšic) 41, 45, 49, 50, 61, 64, 73 n., 75 n.-80 n., 83
 Lotman, Ju. M. 28, 74 n., 83, 134 n.
 Lotman, M. Ju. 74 n., 83
 Luca (Evangelista) 49, 76 n., 77 n.
 Lunačarskij, A. V. 128

 Maestro (Il) 34, 38
 Majakovskij, V. V. 27, 66, 79 n., 82, 107, 119 n., 120, 139, 140, 143
 Makarenko, A. S. 112, 119 n.
 Maksimov, D. E. 28, 132
 Malcovati, F. 77 n., 81
 Mandel'stam, N. Ja. 75 n.
 Mandel'stam, O. È. 14, 17, 34, 42
 Mann, T. 20
 Manujlov, V. A. 17, 28
 Maramzin, V. (pseudonimo di V. R. Kancel'son) 21, 35, 75 n.
 Marat, J. P. 130, 131
 Marco (Evangelista) 76 n.
 Marco Aurelio 59, 68
 Margherita 34, 38
 Maria (Madre di Cristo) 77 n.
 Mariani, A. 79 n., 84
 Maritain, J. 26
 Marquez, G. G. 20
 Martinelli, M. 134 n., 137
 Martinelli, S. 139
 Marx, K. 128
 Maslov, S. Ju. 37
 Matteo (Evangelista) 76 n.
 Medvedev, M. 17, 52, 73 n.
 Meletinskij, E. M. 28
 Merežkovskij, D. S. 121, 132
 Metter, I. M. 21, 23, 73 n.
 Michele (San) 78 n.
 Miller, A. 35
 Minc, Z. G. 28
 Mironov, A. N. 33
 Mnemosine 77 n., 83
 Mokienko, V. M. 75 n.
 Monomach, V. 24
 Morev, A. (pseudonimo di A. S. Ponomarëv) 33
 Mozart, W. A. 143
 Murav'ëva, I. V. 35
 Musorgskij, M. P. 33
 Myers, A. 78 n.

 Nabokov, V. V. 39
 Nachimovskij, A. 19
 Najman, A. G. 17, 19, 24, 28, 57, 74 n., 83
 Naumov, E. I. 18, 20
 Nečaeva, M. F. 121
 Nevzgljadova, E. V. 72 n.
 Nicola I (Car') 21
 Nicola Taumaturgo (San) 52
 Nikitin, M. A. 135 n., 138
 Nikitina, T. G. 75 n.
 Novikov, V. I. 144, 151

 Olejnikov, N. M. 38
 Olsuf'eva, M. 75 n., 83
 Omero 66, 143
 Orazio 51
 Orwell, G. 38

- Ostrovskij, A. N. 43
 Ovidio 51
 Ožegov, S. I. 120

 Paolo I (Car') 134 n.
 Parker, C. 30
 Pasternak, B. L. 17, 23, 57
 Pavan, S. 11, 74 n., 75 n., 77 n.-79 n., 83
 Pavlova, A. P. 69
 Pazuchin, E. A. 19
 Perlina, N. M. 130-134, 136 n.
 Picchio, R. 135 n., 138
 Piontek, G. V. 130, 131
 Piretto, G. P. 120
 Platone 41, 65, 66, 68, 75 n.-77 n., 79 n., 83
 Platonov, A. (pseudonimo di A. P. Klimentov) 38, 79 n., 81
 Plotino 65
 Polukhina, V. 75 n., 83
 Pope, R. 136 n, 138
 Porudominskij, V. 136 n., 138
 Proffer, C. 39, 41, 75 n., 79 n., 81
 Proffer, E. 39
 Prokof'ev, A. A. 18
 Properzio 58, 78 n.
 Publio 42, 50, 51
 Pupisov, V. 16
 Purcell, H. 30
 Puškin, A. S. 21, 48, 56, 76 n., 77 n., 85, 87, 122, 125, 127, 130, 134 n.

 Rachmanova, N. L. 28
 Rančin, A. M. 77 n., 78 n., 83
 Rejn, E. B. 17, 19, 28, 57, 74 n., 83
 Remarque, E. M. 20, 27
 Rilke, R. M. 70
 Rimskij-Korsakov, N. A. 25, 33
 Rjurik 22, 98, 104
 Robin Hood 32
 Roginskij, B. A. 29, 71 n., 73 n., 82, 120
 Rozanov, V. V. 55

 Sacharov, A. D. 36
 Sachiel 47
 Safronova, N. 76 n., 84
 Saint Exupérie de, A. 20
 Salinger, J. 20
 Sartre, J. P. 26, 52
 Savickij, S. A. 71 n., 84
 Savost'janova, M. V. 132
 Ščerbakov, V. 35
 Schiele, E. 69
 Schiller, F. 122
 Schopenhauer, A. 70
 Seměnov, G. S. 20, 27, 28
 Seneca 59
 Sergeev, A. Ja. 50
 Sergeev, V. 131
 Serpieri, A. 72 n., 84
 Šestov, L. (pseudonimo di L. I. Švarcman) 70
 Severjuchin, D. Ja. 73 n., 84
 Shakespeare, W. 19, 43, 72 n., 84, 128, 143
 Šidlovskij, I. N. 122, 134 n.
 Signorini, S. 93
 Sil'man, T. I. 28
 Šimanskaja, V. 109, 110
 Sindalovskij, N. A. 120
 Sinjavskij, A. D. (pseudonimo A. Terc) 35, 73 n., 74 n., 118 n.
 Siro, E. (Santo) 48, 76 n.
 Sisifo 80 n.
 Šklovskij, V. B. 23
 Šlepakova, N. M. 33
 Slonimskij, M. L. 20
 Služevskaja, I. 73 n., 84
 Šmakov, G. G. 38, 78 n.
 Šmeman, A. (Prot.) 76 n.
 Smirnov, V. 35
 Šnejderman, Ė. M. 19
 Snitkina, A. G. 125, 126, 135 n.
 Socrate 41, 66
 Solov'ev, V. S. 134 n., 135 n., 138
 Solov'eva, E. A. 135 n.
 Solženicyn, A. I. 29, 37, 38, 75 n.

- Sosnora, V. A. 139-149, 149 n., 150 n., 151, 152
 Spender, S. 75 n.
 Stalin, I. V. (pseudonimo di I. V. Džugašvili) 11, 14, 16, 118 n.
 Stasov, V. V. 33
 Stepanov, Ju. S. 73 n., 84
 Štern, L. Ja. 74 n., 84
 Stevens, W. 30
 Strada, V. 79 n., 82
 Stratanovskij, S. G. 19, 131
 Šubinskij, V. 144, 152
 Suchich, I. 71 n.
 Superfin, G. G. 82
 Švarc, E. A. 19
 Švedov 93-95, 97-118, 118 n.
 Švedova, N. Ju 120
 Tajgin, B. (pseudonimo di B. I. Pavlinov) 19
 Tarkovskij, A. A. 57
 Taube, V. 132
 Tchorževskij, S. S. 35
 Telemann, G. P. 30
 Timenčik, R. D. 78 n., 84
 Tolstoj, L. N. 56, 137
 Toporov, V. L. 19
 Toporov, V. N. 71 n., 84, 134 n.
 Trutovskij, K. A. 123
 Tullio 42, 50, 51
 Tvardovskij, A. T. 19, 38
 Ufljand, V. I. 35, 77 n., 84
 Ulanovskaja, B. Ju. 19, 130
 Ulanovskaja, I. M. 136 n., 138
 Updike, J. 20
 Uspenskij, B. A. 134 n.
 Utechin, N. 35
 Utrillo, M. 69
 Vachtin, B. B. 35
 Vaginov, K. K. 33
 Vajl', P. L. 75 n., 83
 Vasil'ev, G. 136 n.
 Vasil'ev, L. 131
 Viesseux, G. P. 75 n., 83
 Vigdorova, F. A. 21, 23, 72 n., 77 n.
 Vin'koveckij, Ja. A. 35
 Virgilio 55
 Vivaldi, A. 30
 Vladimov, G. (pseudonimo di G. N. Volosevič) 29
 Voevodin, E. V. 21, 22
 Volkov, S. M. 46, 73 n.-78 n., 84
 Voronichina, T. N. 130, 132
 Vvedenskij, A. I. 33, 38
 Whitman, W. 30
 Wilde, O. 69
 Yeats, W. B. 64-68, 79 n., 80 n., 84
 Zeide, A. 134
 Živago 23
 Žmaev, A. M. 18, 72 n., 84
 Zoja 94, 98, 105, 112, 115
 Zubova, L. V. 71 n., 76 n., 120, 139, 147, 152
 Žukovskij, V. A. 135 n.

DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA MODERNA
COORDINAMENTO EDITORIALE

OPERE PUBBLICATE

*I titoli qui elencati sono stati proposti alla Firenze University Press
dal Coordinamento editoriale del Dipartimento di Filologia Moderna e
prodotti dal suo Laboratorio editoriale OA*

- Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)
- Rita Svandriik (a cura), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)
- Ornella De Zordo (a cura), *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, 2008. (Strumenti per la didattica e la ricerca)
- Fiorenzo Fantaccini, *W. B. Yeats e la cultura italiana*, 2009. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)
- Arianna Antonielli, *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, 2009. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)
- Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, 2009. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)
- Maria Chiara Mocali, *Testo. Dialogo. Traduzione. Per una analisi del tedesco tra codici e varietà*, 2009. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)
- Stefania Pavan (a cura), *Gli anni Sessanta a Leningrado. Luci e ombre di una Belle Époque*, 2009. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)