

Egli emise un sospiro profondo e strinse ancora più forte lo strumento.

Ho descritto poco fa – più con disprezzo, spero, che con dispiacere – le forze in lotta per l'anima dell'artista nel diciannovesimo secolo e la radicale oppressione subita dall'arte nello Stato di polizia sovietico. Nell'Ottocento il genio non solo sopravvisse ma fiorì, giacché l'opinione pubblica era più forte di qualsiasi zar e giacché, d'altra parte, il buon lettore rifiutava di essere controllato dalle idee utilitaristiche dei critici progressisti. Ai giorni nostri, con l'opinione pubblica russa completamente annientata dal governo, il buon lettore può forse esistere ancora da qualche parte, a Tomsk o ad Atomsk, ma non se ne ode la voce, la sua dieta è controllata, la sua mente è separata dalle menti dei suoi fratelli all'estero. Sì, i suoi fratelli – è questo il punto: perché come la famiglia universale degli scrittori di talento trascende le barriere nazionali, così il lettore di talento è una figura universale, non soggetta a leggi spaziali o temporali. È lui – il buon, eccellente lettore – che sempre e comunque ha salvato l'artista dalla distruzione per mano di imperatori, dittatori, preti, puritani, filistei, moralisti politici, poliziotti, direttori delle poste e saccenti. Lasciatemi definire questo ammirabile lettore. Non appartiene a una nazione o classe sociale specifica. Nessun direttore di coscienza e nessun club del libro può amministrare la sua anima. Il suo approccio a un'opera narrativa non è governato da quelle emozioni adolescenziali che portano il lettore mediocre a identificarsi con questo o quel personaggio e a «saltare le descrizioni». L'ammirabile, buon lettore non si identifica con il ragazzo o la ragazza del libro, ma con la mente che ha concepito e composto quel libro. Il lettore ammirabile non cerca informazioni sulla Russia in un romanzo russo, perché sa che la Russia di Tolstoj o di Čechov non è la Russia della realtà storica bensì un mondo particolare, immaginato e creato dal genio di un singolo individuo. Il lettore ammirabile non si preoccupa delle idee generali: è interessato alla visione particolare. Gli piace il romanzo non perché lo aiuta ad amalgamarsi al gruppo (per usare un diabolico cliché da scuola

progressista); gli piace il romanzo perché egli si imbeve di ogni dettaglio del testo e lo comprende. Gode di ciò che l'autore voleva si godesse, è raggiante dentro e fuori di sé, è eccitato dalle magiche immagini del maestro illusionista, del mago, dell'artista. Davvero: di tutti i personaggi creati da un grande artista, i migliori sono i suoi lettori.

Gettando uno sguardo sentimentale sul passato, il lettore russo di allora mi sembra essere un modello per i lettori tanto quanto gli scrittori russi erano modelli per scrittori di altre lingue. Iniziava la sua fiabesca carriera in tenerissima età e si innamorava perdutamente di Tolstoj o di Čechov quando era ancora nella stanza dei bambini e la bambinaia cercava di portargli via *Anna Karenin* dicendo: «Oh, suvia, lascia che te lo racconti con parole mie» (*Daj-ka, ja tebe rasskažu svoimi slovami* [*slovo* = parola]). In tal modo il buon lettore imparava a guardarsi dai traduttori di capolavori condensati, dai film idiotti sui fratelli Karenin e da tutti gli altri modi di lusingare i pigri e di fare a pezzi i grandi.

E, riassumendo, vorrei sottolinearlo ancora una volta: nel romanzo russo non cerchiamo l'anima della Russia. Cerchiamo il genio individuale. Guardate il capolavoro, non la cornice – e non le facce di quelli che guardano la cornice.

Il lettore russo nella Russia colta d'un tempo era senz'altro orgoglioso di Puškin e di Gogol', ma era altrettanto orgoglioso di Shakespeare, di Dante, di Baudelaire o di Edgar Allan Poe, di Flaubert o di Omero, e questa era la sua forza. Ho un certo interesse personale per la questione, giacché se i miei padri non fossero stati buoni lettori, difficilmente sarei qui oggi a parlare di queste faccende in questa lingua. Sono consapevole che ci sono molte cose importanti tanto quanto il buono scrivere e il buon leggere; ma in tutte le cose è più saggio andare dritti alla quiddità, al testo, alla fonte, all'essenza – e solo allora elaborare qualunque teoria possa attrarre il filosofo, o lo storico, o soltanto essere gradita agli umori del giorno. I lettori sono nati liberi e dovrebbero rimanere liberi; e questa breve poesia di Puškin, con cui chiuderò il mio discorso, si rivolge non solo ai poeti, ma anche a coloro che amano i poeti:

suo odore particolare, che trasmetteva subito alle varie camere in cui si trovava alloggiato), non appartengono del tutto alla medesima categoria di Omuncoli. Con lo stesso Čičikov e i possidenti di campagna ch'egli incontra essi condividono il proscenio del libro, benché parlino poco e non abbiano un'influenza visibile sul corso delle avventure di Čičikov. Tecnicamente parlando, la creazione di personaggi periferici nella pièce dipendeva in primo luogo dalle allusioni che questo o quel personaggio faceva a gente che non emergeva mai da dietro le quinte. In un romanzo, personaggi secondari privi di parola e di azione non potrebbero vivere di vita propria neppure dietro le quinte, giacché qui non c'è una ribalta a sottolineare la loro assenza sul proscenio. Gogol', tuttavia, aveva un altro asso nella manica. I personaggi periferici del suo romanzo vengono generati dalle proposizioni subordinate delle varie metafore, similitudini ed esplosioni liriche in esso contenute. Siamo di fronte a un fenomeno stupefacente per cui mere forme discorsive generano direttamente creature vive. Quello che segue è forse l'esempio più rappresentativo di come ciò accada:

« Il tempo stesso, perfino, giocò molto opportunamente a favore: la giornata era non proprio serena né proprio cupa, ma di quella specie di colore grigiochiaro che hanno solo le vecchie finanziere dei soldati di guarnigione – quel battaglione pacifico d'altronde, ma in parte brillo nei giorni festivi ».

Non è facile rendere le curve di questa sintassi generatrice di vita in un inglese piano, così da colmare lo iato logico, o piuttosto biologico, tra un panorama sbiadito sotto un cielo opaco e un vecchio soldato ubriaco che accosta il lettore con un sonoro singhiozzo sul ciglio festivo che chiude il periodo. Il trucco di Gogol' consiste nell'usare come elemento connettivo la parola *vpročem* (« d'altronde », « peraltro », *d'ailleurs*), che è una connessione solo in senso grammaticale, ma che mima un legame logico. La parola « soldati » da sola, infatti, fornisce un pretesto debole per la giustapposizione con « pacifica » e, non appena il ponte fasullo di *vpročem* ha realizzato la sua magica opera, questi miti guerrieri lo attraversano barcollando e portandosi con il canto in quell'esistenza periferica che ci è già familiare.

da lunga) si profila in tutta la sua strana bellezza attraverso il formidabile sogno del libro. È importante osservare che il seguente passo si colloca tra la partenza finale o, piuttosto, la fuga di Čičikov dalla città (che era stata messa sottosopra dalle chiacchiere sul suo affare) e la descrizione dei suoi primi anni:

«La *brička* nel frattempo aveva svoltato in strade più deserte; ben presto cominciarono a sfilare solo lunghe palizzate di legno [*una palizzata russa è una cosa di un grigio smorto, più o meno seghettata in alto, e in ciò simile alla linea distante di un bosco di abeti russo*] che preannunciavano la fine della città [*nello spazio, non nel tempo*]. Ecco che già terminava anche il selciato, ecco la sbarra [*Šlagbaum: un palo mobile dipinto a strisce bianche e nere*], e la città è alle spalle, e non c'è niente – di nuovo in strada. E di nuovo su entrambi i lati della strada maestra ripresero a scorrere ancora verste, mости di posta, pozzi, carriaggi, villaggi grigi con i samovar, donne, e uno svelto padrone di casa barbuto che corre fuori dalla locanda con l'avena in mano, un viandante con i *lapti* consumati che si trascina da ottocento verste [*fate attenzione a questo costante gioco con le cifre: non cinquecento e non cento, ma ottocento: persino i numeri in Gogol' sono dotati di una loro individualità*], piccole città tirate su alla meglio, con le bottegucce di legno, barili di farina, *lapti* [*le scarpe di corteccia, per il viandante che è appena passato*], focacce e carabattole varie, sbarre screziate, ponti in riparazione [*cioè eternamente in riparazione – uno dei tratti della Russia gogoliana, sgangherata, sonnolenta, fatiscente*], campi a perdita d'occhio da una parte e dall'altra, carrozze padronali, un soldato a cavallo che trasporta una cassa verde con pallini di piombo e la scritta: batteria di artiglieria tale e talaltra, strisce verdi, gialle e rivoltate da poco – nere, balenanti nelle steppe [*Gogol' trova giusto lo spazio necessario, reso possibile dalla sintassi russa, per inserire «rivoltate da poco» prima di «nere», intendendo strisce di terra arata di fresco*], una canzone intonata in lontananza, cime di pini nella nebbia, suono di campane che si perde lontano, corvi come mosche e orizzonte senza fine... Rus'! Rus'! [*nome antico e poetico per Russia*] ti vedo, dalla mia incantevole meravigliosa lontananza vedo te: c'è povertà, scompiglio, desolazione in te; non rallegrano, non spaventano

ordinando ai possidenti terrieri di fare esattamente il contrario (benché suonasse come un grande sacrificio quello che lui chiedeva dalla desolata sommità della sua montagna, nel nome di Dio): lasciate la grande città in cui state scialacquando le vostre precarie rendite e ritornate alle terre che Dio vi ha dato con l'espresso proposito di farvi diventare ricchi quanto la stessa nera terra, con robusti e allegri contadini che, pieni di gratitudine, sgobbano sotto il vostro paterno controllo. «La missione del possidente terriero è divina» – questo era il succo del sermone di Gogol'.

Non si può fare a meno di notare quanto ansioso, quanto esageratamente ansioso egli fosse non solo di far tornare quei possidenti immusoniti e quei funzionari scontenti ai loro uffici di provincia, alle loro terre e ai loro raccolti, ma anche di farsi dare un dettagliato resoconto delle loro impressioni. Si potrebbe quasi supporre che ci fosse qualcosa' altro nei meandri della mente di Gogol', qualcosa, in quella mente – vaso di Pandora, che per lui era più importante delle condizioni di vita morali ed economiche nella Russia rurale: un patetico tentativo di ottenere materiale «autentico» di prima mano per il suo libro. Giacché egli si trovava nella peggiore condizione in cui possa trovarsi uno scrittore, avendo perduto il dono di immaginare i fatti e credendo che i fatti possano esistere in sé stessi.

Il guaio è che i nudi fatti non esistono allo stato di natura, poiché essi non sono mai per davvero del tutto nudi: la traccia bianca lasciata da un orologio da polso, un pezzetto arricciato di cerotto su una spellatura a un calcagno, queste cose non possono essere cancellate nemmeno dal più convinto dei nudisti. Una semplice sequenza di numeri rivelerà l'identità dell'autore della sequenza medesima tanto chiaramente quanto le cifre addomesticate consegnavano il loro tesoro a Poe. Il più scarno *curriculum vitae* gracia e sbatte le ali in uno stile che è peculiare solo di colui che l'ha firmato. Dubito si possa anche solo dare il proprio numero di telefono senza dire qualcosa di sé. Ma Gogol', malgrado tutto quel che diceva sul suo desiderio di conoscere l'umanità in quanto lui amava l'umanità, in realtà non era molto interessato alla personalità di colui che gli dava informazioni su di sé. Voleva che gli comunicassero

trito stratagemma di non fare più riferimento alle specifiche caratteristiche fisiche, nelle scene in cui quel personaggio compare. Non è il modo di procedere di un artista – di un Tolstoj, per esempio – che vede sempre il personaggio nella propria mente e sa con esattezza quale particolare gesto egli sceglierà di fare in questo o quel momento. Ma c'è qualcosa di Dostoevskij che colpisce ancora di più: sembrerebbe essere stato scelto dal destino delle lettere russe per diventare il più grande drammaturgo del paese, ma ha preso la strada sbagliata e ha scritto romanzi. *I fratelli Karamazov* mi è sempre parso un dramma dispersivo, con quel tanto di mobilio e di altri oggetti di scena necessari ai vari attori: un tavolo rotondo con sopra la traccia bagnata, tonda, di un bicchiere; una finestra dipinta di giallo per far sembrare che fuori ci sia il sole; o un cespuglio portato dentro in fretta e furia e lasciato cadere giù di peso da un macchinista di scena.

Permettetemi di accennare a un altro metodo ancora di rapportarsi alla letteratura – il più semplice e, forse, il più importante. Se odiate un libro, potete tuttavia trarre piacere artistico dall'immaginare modi diversi, migliori di guardare alle cose o – il che è lo stesso – di esprimere le cose, rispetto a quelli dell'autore che detestate. Il mediocre, il falso, la *poshlust* – tenete a mente questa parola –¹ possono almeno offrire un piacere maligno ma assai salutare, quando pestate i piedi e gemete scorrendo un libro di second'ordine a cui è stato conferito un premio. Ma anche i libri che vi piacciono devono esser letti con brividi e respiri affannosi. Lasciate che vi dia un suggerimento pratico: la letteratura, la vera letteratura, non dev'essere ingurgitata come una sorta di pozione che può far bene al cuore o al cervello – il cervello, lo stomaco dell'anima. La letteratura dev'essere presa e fatta a pezzetti, sminuzzata, schiacciata

1. « Parole inglesi che esprimono parecchi, benché non tutti, gli aspetti della *poshlust* sono, ad esempio: *cheap* ("dozzinale"), *sham* ("fasullo"), *smutty* ("scurrile"), *pink-and-blue* ("stucchevole"), *high-falutin* ("pretenzioso"), *in bad taste* ("volgare") ». Si veda sotto, il capitolo « Filistei e filisteismo », pp. 403-409.

considerai un libro molto eccitante e di meravigliosa potenza. Lo lessi un'altra volta quando ne avevo diciannove, durante gli orribili anni della guerra civile in Russia, e pensai che fosse tirato per le lunghe, terribilmente sentimentale, e per giunta mal scritto. Lo lessi quando avevo ventotto anni, dovendo occuparmi di Dostoevskij in uno dei miei libri. Rilessi il tutto di nuovo preparandomi a parlare di lui in pubblico nelle università americane. E solo abbastanza di recente ho realizzato che cosa vi sia di così sbagliato nel libro.

Il difetto, la crepa che a mio parere fa sgretolare l'intero edificio sul piano etico ed estetico la si può trovare nella parte decima, al capitolo iv. È all'inizio della scena della redenzione in cui Raskol'nikov, l'assassino, scopre il Nuovo Testamento attraverso la giovinetta Sonja. Lei gli ha letto di Gesù e della risurrezione di Lazzaro. Fin qui tutto bene. Ma poi arriva questa singolare frase, che quanto a pura stupidità non ha quasi eguali nella letteratura di fama mondiale: « Il mozzicone di candela già da un pezzo si stava spegnendo ... illuminando fiocamente, in quella misera stanza, l'assassino e la meretrice che s'erano stranamente legati nella lettura del libro eterno ». « L'assassino e la meretrice » e « il libro eterno » – che bel triangolo. Questa è una frase cruciale, una contorsione tipica della retorica dostoevskiana. Ora, che cos'ha di così tremendamente sbagliato? Perché è così grezza e così priva di arte?

Vorrei suggerire che né un vero artista né un vero moralista – né un buon cristiano né un buon filosofo – né un poeta né un sociologo avrebbero posto fianco a fianco, in un unico respiro, in un'unica folata di falsa eloquenza, un assassino insieme a chi? – a una povera donna di strada, piegando le loro teste così diverse su quel libro sacro. Il Dio cristiano, così com'è inteso da coloro che credono nel Dio cristiano, ha perdonato la meretrice millenovecento anni fa. L'assassino, d'altra parte, dev'essere in primo luogo esaminato sotto il profilo clinico. I due sono su piani del tutto diversi. Il criminale inumano e idiota di Raskol'nikov non può essere neanche lontanamente paragonato alla condizione di una ragazza che oltraggia la dignità umana vendendo il proprio corpo. L'assassino e la meretrice intenti a leggere il libro eterno

- che assurdità. Non c'è nesso retorico tra uno sporco assassino e questa sventurata ragazza. Vi è solo un nesso convenzionale con il romanzo gotico e con il romanzo sentimentale. È un trucchetto letterario di bassa lega, non un capolavoro di pathos e di pietà. In aggiunta, guardate l'assenza di equilibrio artistico. Ci è stato mostrato il crimine di Raskol'nikov nel più sordido dettaglio e ci è anche stata data una mezza dozzina di spiegazioni diverse per quest'impresa. Non ci è mai stata mostrata Sonja nell'esercizio del suo mestiere. La situazione è un cliché nobilitato. Il peccato della meretrice è dato per scontato. Ora, io sostengo che il vero artista è colui che non dà mai nulla per scontato.

Perché Raskol'nikov ha ucciso? La motivazione è quantomai confusa.

Se crediamo a quanto Dostoevskij in modo piuttosto ottimistico vuole farci credere, Raskol'nikov era un bravo giovane, fedele alla famiglia da una parte e ai nobili ideali dall'altra, capace di sacrificare sé stesso, gentile, generoso e sollecito, benché molto orgoglioso e pieno di sé, al punto da ritirarsi del tutto nella sua vita interiore senza sentire il bisogno di relazioni umane sincere. Questo giovane molto bravo, generoso e orgoglioso è desolatamente povero.

Perché Raskol'nikov ha ucciso la vecchia usuraia e la sorella di lei? In apparenza, al fine di salvare la famiglia dalla miseria e di proteggere la propria sorella, che per aiutarlo ad andare avanti negli studi stava per sposare un uomo ricco ma brutale.

Ma ha commesso questo omicidio anche per dimostrare a sé stesso di non essere un uomo ordinario, rispettoso delle leggi morali create da altri, bensì un uomo capace di creare la sua propria legge e portarne il tremendo carico spirituale di responsabilità, di convivere con i tormenti della coscienza e usare un simile mezzo malvagio (l'assassinio) al fine di realizzare un buon proposito (l'assistenza alla sua famiglia, l'istruzione che gli permetterà di diventare un benefattore del genere umano) senza in alcun modo pregiudicare il proprio equilibrio interiore e la propria vita virtuosa.

LEV TOLSTOJ
(1828-1910)

*Anna Karenin*¹
(1877)

Tolstoj è il più grande scrittore russo di narrativa in prosa. Lasciando da parte i suoi precursori Puškin e Lermontov, potremmo catalogare i più grandi artisti della prosa russa in questo modo: primo, Tolstoj; secondo Gogol'; terzo Čechov; quarto Turgenev.² È un po' come valutare gli scritti degli studenti, e di sicuro Dostoevskij e Saltykov-Ščedrin sono in attesa alla porta del mio studio per discutere i loro voti bassi.

Il veleno ideologico, il messaggio – per usare un termine inventato da riformatori cialtroni –, cominciò a conta-

1. «I traduttori hanno patito pene terribili con il nome dell'eroina. In russo, un cognome che finisce in consonante acquista una *a* finale (eccettuato il caso dei nomi indeclinabili) quando designa una donna; ma solo in riferimento a una donna di spettacolo l'inglese dovrebbe femminilizzare un cognome russo (secondo il costume francese: *la Pavlova*). In Inghilterra e in America le mogli di Ivanov e di Karenin sono la signora Ivanov e la signora Karenin, non "la signora Ivanova" o "la signora Karenina". Una volta deciso di scrivere "Karenina", i traduttori si trovarono costretti a chiamare il marito di Anna "il signor Karenina", il che è tanto ridicolo quanto chiamare il marito di Lady Mary "Lord Mary" ». Dalla nota di commento di VN.

2. «Quando si legge Turgenev, si sa che si sta leggendo Turgenev. Quando si legge Tolstoj, si legge perché non ci si riesce a fermare». Nota tra parentesi colllocata altrove in questa sezione del testo.

aveva saputo che suo marito intratteneva una relazione con la governante francese che era stata in casa loro, e aveva annunciato al marito di non poter più vivere con lui nella stessa casa. La situazione andava avanti già da due giorni buoni ed era avvertita in modo penoso dagli stessi coniugi, da tutti i membri della famiglia e dai domestici. Tutti i membri della famiglia e i domestici sentivano che non c'era alcun senso nella loro convivenza e che persone riunite per caso in una qualsiasi locanda erano legate fra loro più di loro stessi, i membri della famiglia e i domestici degli Oblonskij. La moglie non usciva dalle sue stanze, il marito era il terzo giorno che mancava da casa. I bambini correva per tutta la casa, come smarriti; la governante inglese aveva litigato con l'economia e scritto un biglietto a una conoscente, pregandola di cercarle un altro posto; il cuoco se n'era andato via proprio all'ora di pranzo; la sguattera e il cocchiere avevano chiesto di essere liquidati.

« Il terzo giorno dopo il litigio Stepan Arkad'ič Oblonskij – Stiva, come lo chiamavano in società – alla solita ora, ossia alle otto del mattino, si svegliò non nella camera da letto della moglie ma nel suo studio, sul divano di marocchino. Girò sulle molle del divano il suo corpo pieno e ben curato, come desiderando riaddormentarsi a lungo, abbracciò stretto il cuscino dall'altra parte e vi premette sopra una guancia; ma d'un tratto balzò su, sedette sul divano e aprì gli occhi.

« « Sì, sì, com'era? » pensava, riandando al sogno. « Sì, com'era? Sì! Alabin dava un pranzo a Darmstadt [in Germania]; no, non a Darmstadt, qualcosa di americano. Sì, malì Darmstadt era in America. Sì, Alabin dava un pranzo su tavoli di vetro, sì, e i tavoli cantavano: *Il mio tesoro*, no, neanche *Il mio tesoro*, qualcosa di meglio, e poi certe piccole caraffe, e anche loro erano donne ».

Il sogno di Stiva è una di quelle ricostruzioni illogiche messe insieme in fretta dal suo autore. Non dovete immaginare questi tavoli soltanto coperti di vetro, ma fatti tutt'uno di vetro. Caraffe da vino, di cristallo, cantano con voci italiane, e al tempo stesso queste caraffe melodiose sono donne: è una di quelle combinazioni sintetiche che la ge-

stione amatoriale dei nostri sogni impiega spesso. È un sogno piacevole, di fatto così piacevole da essere del tutto in disaccordo con la realtà. Stiva si sveglia non nel letto coniugale ma nell'esilio del suo studio. Non è questo, comunque, il punto più interessante. Il punto interessante è che la sua natura spensierata, trasparente, donnaiola, epicurea è astutamente descritta dall'autore attraverso le immagini di un sogno. È lo stratagemma per introdurre Oblonskij: lo introduce un sogno. E c'è un altro punto: questo sogno con donne che cantano è molto diverso dal sogno sull'omino borbottante che faranno sia Anna, sia Vronskij.

Proseguiamo ora la nostra indagine su quali impressioni vanno a formare il sogno che sia Vronskij, sia Anna fanno in una parte successiva del romanzo. La più rilevante si ha quando lei arriva a Mosca e incontra Vronskij.

« Il giorno dopo, alle undici del mattino, Vronskij andò alla stazione ferroviaria di Pietroburgo a prendere sua madre, e la prima persona in cui si imbatté sui gradini della grande scala fu Oblonskij, che aspettava la sorella con quello stesso treno. [Lei veniva per riconciliare Stiva e la moglie].

« « Oh! Eccellenza! » gridò Oblonskij. « Per chi sei qui? ».

« « Io per mia mamma » ... rispose Vronskij ... « E tu chi aspetti? » chiese.

« « Io? Io, una bella donna » disse Oblonskij.

« « Ah, così! ».

« « Honni soit qui mal y pense! Mia sorella Anna ».

« « Ah, la moglie di Karenin? » disse Vronskij.

« « Tu la conosci, vero? ».

« « Credo di conoscerla. O no... Davvero, non ricordo » rispose distratto Vronskij, figurandosi vagamente, al nome di Karenin, qualcosa di manierato e noioso.

« « Ma Aleksej Aleksandrovič, il mio celebre cognato, lo conosci di sicuro. Lo conosce il mondo intero ».

« « Sì, lo conosco, ma di fama e di vista. So che è intelligente, erudito, un dio o giù di lì... ma lo sai, non è nella mia... not in my line » disse Vronskij ».

«Lëvin camminava a grandi passi sulla strada maestra, prestando ascolto non tanto ai suoi pensieri (non era ancora in grado di distinguerli), quanto a uno stato d'animo che non aveva mai provato prima [*un contadino con cui era rimasto a parlare aveva detto di un altro contadino che questi – l'altro contadino – viveva per la propria pancia, e poi aveva detto che uno non deve vivere per la propria pancia ma per la verità, per Dio, per la propria anima*] ... “Davvero ho trovato la soluzione di tutto, davvero adesso le mie sofferenze sono finite?” pensava Lëvin, camminando sulla strada polverosa ... Sofocava per l'agitazione e, non riuscendo più ad andare avanti, lasciò la strada, entrò nel bosco e sedette all'ombra dei pioppi, sull'erba non falciata. Si tolse il cappello dalla testa sudata e si sdraiò, appoggiandosi a un gomito, sull'erba succosa e piena di lappola del bosco [*che Mrs. Garnett ha calpestato goffamente: non è “piumoso lino delle fate”*].

«“Sì, bisogna riprendersi e riflettere” pensava fissando l'erba intonsa davanti a lui e seguendo i movimenti di un piccolo scarabeo verde che saliva lungo un filo di gramigna ed era disturbato in quella sua salita da una foglia di angelica. “Tutto da capo” si diceva ripiegando la foglia di angelica in modo che non ostacolasse lo scarabeo e curvando un altro filo d'erba, in modo che lo scarabeo potesse andarci sopra. “Che cosa mi dà gioia? Cosa ho scoperto? [riferendosi alla propria condizione spirituale] ... Ho solo riconosciuto quello che già sapevo. Ho capito quella forza che non solo nel passato mi ha dato la vita, ma che mi dà la vita ora. Mi sono liberato dall'inganno, ho riconosciuto il padrone” ».

Ma ciò che dobbiamo osservare non sono tanto le *idee*. Dopotutto dovremmo sempre tenere a mente che la letteratura è un disegno fatto non di *idee* ma di *immagini*. Le *idee* non contano molto in confronto alle immagini e alla magia di un libro. Ciò che ci interessa qui non è cosa pensava Lëvin o cosa pensava Lev, ma quel piccolo insetto che esprime così bene la curva, la svolta, il gesto del pensiero.

Veniamo ora agli ultimi capitoli della linea Lëvin – alla conversione finale di Lëvin – ma, di nuovo, teniamo d'occhio l'insieme delle immagini e lasciamo che le *idee* si ac-

per l'artista. Un tale contrasto è già stato accennato con la fetta di cocomero che Gurov mangia rumorosamente in una stanza d'albergo a Jalta, in un momento così romanzo, sedendosi pesantemente e continuando la sua sonora masticazione. Il contrasto ha un seguito meraviglioso quando alla fine Gurov sbotta d'impulso con un amico, la sera tardi all'uscita dal club: se tu sapessi che donna della pubblica amministrazione, sale sulla sua slitta, i cavalli si muovono, ma all'improvviso si volta e chiama Gurov. Sì, chiede Gurov, in evidente attesa di una qualche reazione a quanto ha appena detto. A proposito, dice l'uomo, avevi ragione. Quel pesce al club puzzava davvero.

È un passaggio naturale alla descrizione del nuovo stato d'animo di Gurov, alla sua sensazione di vivere tra selvaggi per i quali la vita è fatta di carte e cibo. La sua famiglia, la sua banca, l'intero andamento della sua esistenza, tutto gli sembra banale, stupido e privo di senso. Verso Natale dice alla moglie che va a San Pietroburgo in viaggio di lavoro, e invece arriva fino alla remota cittadina sul Volga dove vive la signora.

I critici di Čechov del bel tempo andato, quando in Russia fioriva la mania per le tematiche civili, si adiravano per questo suo modo di descrivere quelle che essi consideravano faccende frivole e inutili, piuttosto che esaminare a fondo e risolvere i problemi del matrimonio borghese. In effetti, non appena Gurov arriva alle prime ore del mattino in quella cittadina e prende la stanza migliore nell'albergo del posto, Čechov, invece di descrivere il suo stato d'animo o accentuare la sua già difficile situazione morale, ci dà qualcosa di artistico nel senso più alto della parola: nota il tappeto grigio, fatto di panno militare, e il calamaio, anch'esso grigio di polvere, con un uomo a cavallo a cui manca la testa, che con la mano sventola un cappello. Questo è tutto: è niente, ma è tutto in termini di letteratura autentica. Sulla stessa linea è da porre la trasformazione fonetica che il portiere dell'albergo impone al nome tedesco Von Dideritz. Venuto a conoscenza dell'indirizzo, Gurov vi si reca e osserva la casa. Di fronte c'è un lungo steccato grigio con chiodi sporgenti. Uno steccato da cui è impossibile fuggire, si dice

Gurov, e qui abbiamo la nota conclusiva di quel motivo di scialleria e grigiore già suggerito dal tappeto, dal calamaio, dall'accento incolto del portiere. Le inattese piccole svolte e la leggerezza dei tocchi sono ciò che colloca Čechov al di sopra di tutti i narratori russi, al livello di Gogol' e di Tolstoj.

Subito dopo Gurov vede una vecchia serva uscire con il familiare cagnolino bianco. Vuole chiamarlo (per una sorta di riflesso condizionato), ma all'improvviso il suo cuore comincia a battere veloce e nell'eccitazione non gli riesce di ricordare il nome del cane – un altro tocco delizioso. Più tardi decide di andare al teatro del posto, dove per la prima volta viene rappresentata l'operetta *La geisha*. In sessanta parole Čechov ci dipinge un quadro completo di un teatro di provincia, senza dimenticare il governatore della città, che con modestia si è nascosto nel suo palco dietro una sontuosa tenda, cosicché sono visibili solo le mani. Poi compare la signora. E Gurov realizza in modo chiarissimo che «per lui nel mondo intero non c'è ora una persona più vicina, più cara e più importante» di quella «piccola donna sperduta in una folla provinciale, senza nulla di notevole, con un volgare occhialotto in mano». Vede il marito e si ricorda che lei l'aveva definito un lacchè – e in effetti assomiglia proprio a un lacchè.

Segue una scena di notevole bellezza, quando Gurov riesce a parlarle, e poi la loro folle, veloce corsa, su per ogni tipo di scala e corridoio, e poi di nuovo giù, e ancora su, tra persone che indossano le diverse uniformi dei funzionari di provincia. Né Čechov dimentica «due studenti che fumavano più su, sul pianerottolo, e guardavano giù».

«Dovete andarvene» continuò Anna Sergeevna in un sussurro. «Mi sentite, Dmitrij Dmitrič? Verrò da voi a Mosca. Io non sono mai stata felice, adesso sono infelice, non sarò mai felice, mai! Allora non mi fate soffrire ancora di più! Ve lo giuro, verrò a Mosca. Ma adesso ci separiamo! Mio amato, tesoro, amore mio, ci separiamo!»

«Gli strinse una mano e cominciò a scendere in fretta le scale, girandosi di continuo a guardarla, e dai suoi occhi si vedeva che davvero non era felice. Gurov restò lì un po', in ascolto, poi, quando si fece silenzio, prese in guardaroba il suo cappotto e uscì dal teatro».

Il quarto e ultimo capitoletto ci restituisce l'atmosfera dei loro incontri clandestini a Mosca. Non appena lei arrivava era solita mandare un fattorino ad avvertire Gurov. Un giorno Gurov si stava dirigendo da lei ed era insieme a sua figlia, che andava a scuola nella sua stessa direzione. Grandi fiocchi di neve bagnata venivano giù piano piano.

Il termometro - stava dicendo Gurov alla figlia - segna qualche grado sopra lo zero, ma ciò nondimeno nevica. La spiegazione è che « il calore vale solo per la superficie della terra, mentre negli strati più alti dell'atmosfera la temperatura è completamente diversa ».

E mentre parlava e camminava, continuava a pensare che non vi era anima viva che sapesse o che avrebbe mai saputo di quegli incontri clandestini.

Ciò che lo disorientava era che tutta la parte falsa della sua vita - la banca, il club, le conversazioni, gli obblighi sociali - tutto ciò era alla luce del sole, mentre la parte vera e interessante era nascosta.

« Aveva due vite: una alla luce del sole, che vedevano e conoscevano tutti coloro ai quali ciò era necessario, piena di convenzionale verità e convenzionale inganno, del tutto simile alla vita dei suoi conoscenti e amici, e un'altra che scorreva in segreto. E per un qualche strano concorso di circostanze, forse casuale, tutto quello che per lui era importante, interessante, indispensabile, in cui era sincero e non ingannava sé stesso, quello che costituiva il nocciolo della sua vita accadeva in segreto dagli altri, mentre tutto quello che costituiva la sua menzogna, il guscio in cui si nascondeva per coprire la realtà, come ad esempio il suo lavoro in banca, le discussioni al club, la sua "razza inferiore", le serate con la moglie ai compleanni degli amici - tutto ciò era alla luce del sole. E basandosi su sé stesso giudicava gli altri, non credeva a quello che vedeva e supponeva sempre che per ogni persona scorresse, sotto il velo del segreto come sotto il velo della notte, la vita vera, la più interessante. Ogni esistenza individuale si regge sul segreto e, forse, è in parte anche per questo che ogni persona civile si dà da fare con tanta apprensione affinché il suo personale segreto venga rispettato ».

La scena finale è piena di quel pathos che è stato suggerito

rito fin dall'inizio. Si incontrano, lei singhiozza, sentono di essere la più unita delle coppie, i più teneri tra gli amici, e lui vede che i capelli cominciano a diventargli grigi e sa che solo la morte metterà fine al loro amore.

« Le spalle su cui erano posate le sue mani erano calde e sussultavano. Provò compassione per quella vita ancora calda e bella, ma evidentemente già vicina al momento in cui avrebbe cominciato a sbiadire e appassire, come la sua stessa vita. Perché lei lo amava tanto? Alle donne sembrava sempre diverso da quello che era, e in lui le donne amavano non quello che era, ma l'uomo che la loro immaginazione creava, e che nella loro vita esse cercavano avidamente; e poi, quando si accorgevano dell'errore, lo amavano lo stesso. E neppure una di loro era stata felice con lui. Il tempo passava, lui faceva una nuova conoscenza, allacciava una relazione, si separava, ma neppure una volta aveva amato; c'era tutto quel che si vuole, ma non amore. E solo adesso, quando la sua testa si era fatta grigia, aveva incominciato ad amare per davvero, sul serio - per la prima volta nella vita ».

Parlano, discutono della loro situazione, di come liberarsi del bisogno di quella sordida clandestinità, di come essere sempre insieme. Non trovano una soluzione e, in maniera tipicamente čechoviana, il racconto si dissolve senza alcun preciso punto di chiusura, con il naturale movimento della vita.

« E sembrava che ancora un po' - e la soluzione si sarebbe trovata, e allora sarebbe incominciata una nuova, bellissima vita; ed era chiaro a entrambi che la fine era ancora ben lontana, e che la parte più difficile, la più complicata, stava appena incominciando ».

Tutte le regole tradizionali della narrazione sono state infrante in questo mirabile racconto di una ventina di pagine. Non c'è nessun problema, nessun climax, nessun punto conclusivo alla fine. Ed è uno dei racconti più grandi che siano mai stati scritti.

Ripercorriamo ora i vari elementi caratteristici di questo e di altri racconti di Čechov.

Primo: la storia è raccontata nel modo più naturale pos-

(« *živopisat'slovom* ») in modo che le cose raffigurate si presentino « tangibili e a tutto tondo, piene di colore e di vita, in ombra o nella luce, in movimento o immobili ».¹ E l'entomologo Nabokov, trattando proprio in termini di « visione » l'evoluzione dell'arte della descrizione nei secoli, immagina il poeta dotato di una sorta di gigantesco occhio composto (« occhio sfaccettato », leggiamo nella lezione su Gogol') che consente di avere, come gli insetti, un campo visivo più esteso e di percepire i colori per tutta la lunghezza d'onda della luce, riuscendo così a cogliere ricchezza cromatica, « sottili sfumature », laddove l'occhio umano vede soltanto colori uniformi, « morti, opachi ».

In un'intervista alla BBC del 1962, interrogato sul legame fra la passione per i lepidotteri e la scrittura, Nabokov dà una risposta che contraddice una volta di più il senso comune: « Penso che in un'opera d'arte avvenga una sorta di fusione tra le due cose, tra la precisione della poesia e l'ebbrezza della scienza pura ».² Il connubio di poesia e scienza, precisione e passione fa dell'arte un potente mezzo di avvicinamento alla realtà, che è per lui « una successione infinita di passi, di gradi di percezione, di doppi fondi », e dunque « inestinguibile, irraggiungibile ».³ In questo percorso di ricerca la metafora si rivela il procedimento artistico più efficace; non a caso nella lezione su Proust l'unica nota a piè di pagina recita: « Scrive Middleton Murry che quando si cerca di essere precisi si finisce inevitabilmente con l'essere metaforici ».⁴ La metafora dilata la percezione della realtà, consentendo di cogliere « la stretta associazione di ciò che si vede con ciò che si ode, dell'ombra della luce con l'ombra del suono, dell'udito con la vista » si legge, sempre nella lezione su Proust, a proposito di una metafora di *Guerra e pace*. In Tolstoj, del resto, Nabokov vede un precursore dell'autore della *Recherche* proprio per la sua meta-

fora « a strati » – differente da quella di Gogol' che, diramandosi, vira verso il grottesco.¹ E proprio della metafora Nabokov tratta ampiamente anche nell'analizzare *Anna Karenina* e *La morte di Ivan Il'ič*, inscrivendola nel metodo esclusivamente tolstoiano di ricerca della massima precisione nella descrizione e ri-creazione della realtà. Un metodo per il quale conia la definizione di « purismo a tentoni »: lo scrittore « segue i contorni del pensiero, dell'emozione o dell'oggetto fino a che non è perfettamente soddisfatto della propria ri-creazione, della propria resa ». Le numerose, caratteristiche ripetizioni segnano la traccia di questa spirale di tentativi (e dunque, aggiungiamo, vanno rigorosamente rispettate in traduzione): si tratta infatti di « ripetizioni creative ... che si susseguono l'una dopo l'altra, ciascuna sempre più espressiva, ciascuna sempre più vicina al senso inteso da Tolstoj ». In *Anna Karenina*, poi, il tentativo di penetrare a fondo nella realtà del personaggio segue anche la linea dei sogni, o meglio, del « doppio incubo » di Anna e Vronskij, che crea un disegno tutto interno alla struttura del testo e complessi legami di senso attraverso l'intreccio e la fusione dei motivi del ferro, della passione che divora i personaggi e degli elementi naturali (la bufera, il gelo), dai quali emerge il senso metafisico del romanzo. Mentre nella *Morte di Ivan Il'ič* cerchi concentrici dei medesimi motivi (verità e amore) trovano uno sbocco nella formula tolstoiana: « La morte è la nascita dell'anima ».

Nella lezione su Čechov, invece, l'immortale *Signora col cagnolino* si costruisce su un succedersi di « movimenti » o, ancora, su un « sistema di onde »: formula, quest'ultima, estensibile all'intera opera čechoviana, dove abbiamo un mondo fatto non di molecole, di particelle di materia, ma di onde, il che – aggiunge Nabokov, sempre aperto alle molteplici sfere del sapere – « è un approccio più vicino alla moderna comprensione scientifica dell'universo ». È, in fondo, la metafora di un mondo dominato dall'instabilità, estesa nella lezione su Proust, a ulteriore conferma dello stretto dialogo fra le due raccolte di lezioni nabokoviane, da considerarsi a tutti gli effetti un unico testo.

1. Vjačeslav Ivanov, *Mysli o simvolizme*, in *Sobranie sočinenij*, 4 voll., Foyer Oriental Chrétien, Bruxelles, 1971-1987, vol. II, p. 605.

2. Nabokov, *Intransigenze*, cit., p. 27.

3. *Loc. cit.*

4. Nabokov, *Lezioni di letteratura*, cit., p. 302.