



I S E M P R E V E R D E

LEONE GINZBURG



Scrittori russi

ATHENA
EDIZIONI

Athena Edizioni ti regala questo libro in formato cartaceo, stampato e spedito gratuitamente a casa tua. Infatti per ogni libro acquistato dal sito potrai scegliere un libro della collana Sempreverde in omaggio. Visita edizioniathena.it per maggiori informazioni.

Pusckin

1. La donna di picche

Questo non vuol essere un saggio sul Pusckin; ma, piuttosto, l'esposizione di certi fatti e di certe osservazioni critiche, che si ricollegano alle prose del Pusckin, e potrebbero giovare a una piú compiaciuta e penetrante lettura.

Soprattutto una cosa io non vorrei: che in queste prose si badasse solo al «fatto» o, per il pregiudizio che i russi abbian da essere sempre maestri di psicologia, all'«analisi»; tanto piú che allora non ci si troverebbe niente, o ben poco. Se molti critici si sono comportati cosí, si sono poi tratti indietro quasi prima d'aver guardato; e infatti non è da loro che c'è da aspettarsi un elogio giustificato e convinto. Semmai, furono gli artisti a mostrar d'intendere meglio un fascino cosí severo e profondo: il Gogol notava l'ingenua superficialità di chi s'era lasciato indurre in inganno dall'aspetto disadorno di quella ch'era precisione poetica; il Dostojevskij, coll'entusiasmo che il Pusckin suscitava sempre in lui, esclamava: «Comparire con *Il negro di Pietro il Grande* e col *Bjélkin* vuol dire comparire davvero con una geniale parola

nuova, che finora non era stata affatto detta, in nessun luogo né mai». Una speciale finezza di discernimento, una esperienza profonda dell'arte avevano suscitato quei giudizi: il pubblico si disinteressava un poco di queste «opere minori» che ammirava per convenienza, ritornando, con un amore che non si affievoliva, all'*Onjégbin*, al *Boris*, alle liriche. Il fenomeno è curioso solo in apparenza: ricercandone l'origine c'è modo di chiarire anche la natura di queste prose.

Aveva cominciato a trattarle con una certa noncuranza il Pusckin stesso. I *Racconti di Bjélkin* erano stati scritti a trentun anni, nell'autunno del 1830, quand'egli era bloccato dal colera nel villaggio di Boldinò, durante un periodo di felicità creativa che produsse, tra l'altro, due capitoli dell'*Onjégbin* e bozzetti drammatici come *Mozart e Salieri* e *Il cavaliere avaro*; tuttavia, parlandone nelle sue lettere agli amici, il Pusckin non volle mai uscire dalle considerazioni che una speculazione libraria poteva suggerirgli: non avrebbe pubblicato i racconti sotto il suo nome, perché c'era da temere la stroncatura dell'odiato Bulgàrin, però, col rivelarlo al tipografo, si doveva far giungere notizia dell'autore vero ai lettori; il libro andava stampato con quegli accorgimenti che rendessero legittimo un prezzo di copertina elevato (per quanto lo comportavano quei tempi di crisi). A proposito della *Donna di picche*, scritta nel 1834, gli appunti del suo diario, sotto la rubrica del 7 aprile di quell'anno, sono di pura cronaca mondana: «La mia *Donna di picche* è di gran moda. I giocatori

puntano sul tre, il sette e l'asso. A corte hanno trovato una somiglianza tra la vecchia contessa e la principessa Natàlja Petròvna (Golitsyna) e pare che non ce l'abbiano con me». Alla materia trattata nel *Negro di Pietro il Grande*, cominciato e lasciato incompiuto nel 1827, il Pusckin tornò tre anni dopo in un abbozzo di genealogia della sua famiglia, ma, se vi protestava contro chi rimaneva scettico dinanzi alle ostentazioni di aristocrazia, che erano state un po' il movente pratico di questo racconto, a esso non si degnava neppur d'accennare. Forse era il pensiero di opere più vaste a fargli trascurare queste prose che veniva via via componendo: il Gogol riferisce che «l'idea di un romanzo che narrasse una semplice storia senza artifici, di vita davvero russa, non lo lasciava mai negli ultimi tempi».

Altre spiegazioni, meno estrinseche, si possono trovare studiando le prose del Pusckin secondo un criterio storico che le inquadri nella letteratura europea dell'epoca: il gusto letterario russo, che aveva prodotto da poco il sentimentalismo del Karmanzin, non giova per intendere il loro significato quanto un prudente raffronto con certi atteggiamenti del Mérimée e di Stendhal, autori male accettati ai contemporanei. Di Stendhal il Pusckin conobbe almeno *Le Rouge et le Noir*, del Mérimée ebbe a scrivere, nel 1833, ch'era uno «scrittore acuto e originale», le cui opere apparivano «notevolissime nella profonda e pietosa decadenza della moderna letteratura francese»: i rappresentanti genuini del romanticismo gli apparivano così artificiosi e vuoti, che

anche in un articolo scritto poco prima di morire, tra la fine del 1836 e il principio del 1837, parlava del *Cromwell* di Victor Hugo come di «una delle opere più sciocche d'un uomo del resto dotato di talento» e designava il *Cinq-Mars* come «il leccato romanzo» dell'«affettato e manierato conte di Vigny». Stendhal, col suo culto dell'eroe e dell'uomo di azione, col suo entusiasmo per le passioni violente manifestate, il Mérimée, con la sua curiosità per il colore locale e per la patina storica, col suo interessamento per le anime elementari, erano partecipi del gusto letterario romantico; eppure, diversissimi fra loro, scrivevano tutti e due con la pacata e maliziosa esattezza, con la signorile sobrietà, ch'erano state il vanto migliore della prosa classica francese fino a Voltaire. Anche il Pusckin nelle sue opere narrative ricorse, come vedremo, a tutti i «temi» messi in onore dal romanticismo, ma la nettezza dei contorni, la rapida sapienza dei trapassi, dava alla sua esposizione quell'equilibrio razionale che egli aveva imparato a conoscere fin da fanciullo nelle opere del Settecento francese, di cui era piena la biblioteca paterna. Si sa che questa contaminazione di due gusti letterari opposti, invece di fare di Stendhal un eclettico, lo rese profondamente moderno, nella sua eterna aspirazione a un esplodere del sentimento, che la vigilanza di un ironico ed egoistico giudizio impediva. Poeta vero, neppure il Pusckin poté essere eclettico, senonché quegli elementi contrastanti in lui condussero a una sintesi diversa, alla tacita negazione del romanticismo, che perdeva ogni aureola quando i suoi motivi

erano introdotti in un mondo poetico classicamente sereno, dove i tratti della vita reale si trasfiguravano senza snaturarsi. Nell'*Onjégbin* o nel *Boris* il pubblico e i critici potevano ancora trovare molti legami esteriori col gusto letterario corrente; in queste prose, invece, dovette sconcertarli il pertinace impegno con cui erano ridotte ai loro veri termini, senz'essere poste in caricatura, immagini che presso altri, in quegli anni, assumevano proporzioni eroiche; mentre certi atteggiamenti di protesta sociale, che apparivano soprattutto nel *Dubròvskij* (e ne avevano resa necessaria la pubblicazione postuma nel 1841), avevano troppo l'aspetto di accenni fortuiti, anche se accorati.

L'unico racconto del Puskin in cui il «tema» romantico si sviluppi secondo i dettami d'una tradizione, che per esser nuova non era meno esigente di quella classicistica, è *La pistolettata*: proprio quello che la maggioranza dei critici, e a ragione, ha sempre considerato il piú scadente, fondato com'è sul misterioso e sul romanzesco d'una trama assai poco peregrina, in cui si esaurisce. Ma nella *Tempesta di neve* e nella *Signorina-contadina* i «temi» del matrimonio contrastato, del matrimonio avventuroso, dei nuovi Montecchi e Capuleti, sono temperati da un sorriso, che nella *Signorina-contadina* diventa spesso fresca allegria, donde vien subito un valore umano a personaggi che sono romantici solo in quanto vivono in un determinato momento storico, cioè son frutto di un gusto letterario che però non conturba mai la pacata contemplazione del poeta. Così nel *Becchino* la consueta storia di

fantasmi è amabilmente tramutata nel sogno provocato da una sbornia, e nella *Donna di picche* l'apparizione del fantasma della vecchia contessa è tragica e impressionante appunto per la semplicità di particolari umili che le creano intorno un'atmosfera di credibilità ben altrimenti ossessionante che non la solita messinscena delle allucinazioni. Se compare il «tema» del rapimento, nel *Mastro delle poste* lo vediamo dissimularsi, dinanzi al pietoso dramma del vecchio padre rimasto solo, e alla triste necessità, per una ragazza sveglia e bella, di conquistare ad ogni costo gli agi che la mettano alla pari delle più invidiate; in *Dubrònskij*, pur essendo complicato con l'altro «tema» del brigante-gentiluomo, un elemento di ben altra immediatezza fantastica, l'improvvisa fierezza d'una donna che vuol difendere anche contro se stessa la sua nuova posizione sociale di sposa, ne stronca gli sviluppi, dimostrandolo inattuale e libresco. *Il negro di Pietro il Grande*, dove la determinazione dell'atmosfera storica poteva far indulgere alla preziosità di stile, espressa da Victor Hugo col rammarico di aver dovuto permettere «per necessità teatrali» che una *croix de gueules* si mutasse in una *croix rouge*, fu lasciato in tronco, benché, certo per desiderio del Pusckin, avesse molto l'aspetto di un libro di memorie familiari, fatto per richiamar l'attenzione piuttosto sull'essenza dei fatti e sul loro valore morale, che non sul colore storico, che serviva solo di sfondo, e venne reso sottolineando appunto il contrasto spirituale fra gli antichi usi tradizionali russi

e il nuovo senso di convivenza sociale patrocinato, come elemento di civiltà, da Pietro il Grande.

Non essendo polemica, questa reazione del romanticismo mantenuta nei limiti del gusto letterario romantico si esprime con opere d'arte, la cui freschezza affascina chiunque si avvicini ad esse per gustarle nelle infinite finezze d'una semplicità di tono solo apparente. Per indicare ad uno ad uno questi particolari ci vorrebbe un commento analitico che s'accompagnasse ad ogni pagina; ma, se esso non è possibile qui, è bene, invece, dare un esempio della vigile prudenza necessaria nella lettura perché non sfuggano questi pregi riposti.

Nel convegno di spettri, che spaventeranno burlescamente, nel suo sogno d'ubriaco, il becchino Adrià, protagonista d'uno dei *Racconti di Biélkin*, fra gli elementi principali della rappresentazione c'è anche, com'è naturale, il chiaro di luna. Ma non solo il Pusckin non si sofferma a descriverlo, non vuol neppure insistervi, usando una parola di più di quelle strettamente necessarie. Il becchino sogna d'aver girato tutt'una giornata per le incombenze che gli procuravano i funerali della mercantessa Trjuchina, attesi da un pezzo e proprio adesso capitatigli in sorte. A sera, soddisfatto del guadagno che quell'attività gli promette, licenzia la vettura di piazza di cui s'è servito fino allora, e torna a casa a piedi. È tardi, per la strada non c'è più che la guardia, con cui Adrià si ricorda di aver trincato poco prima. «Era una notte di luna». Mentre affretta il passo, vede ombre che gli scivolano in

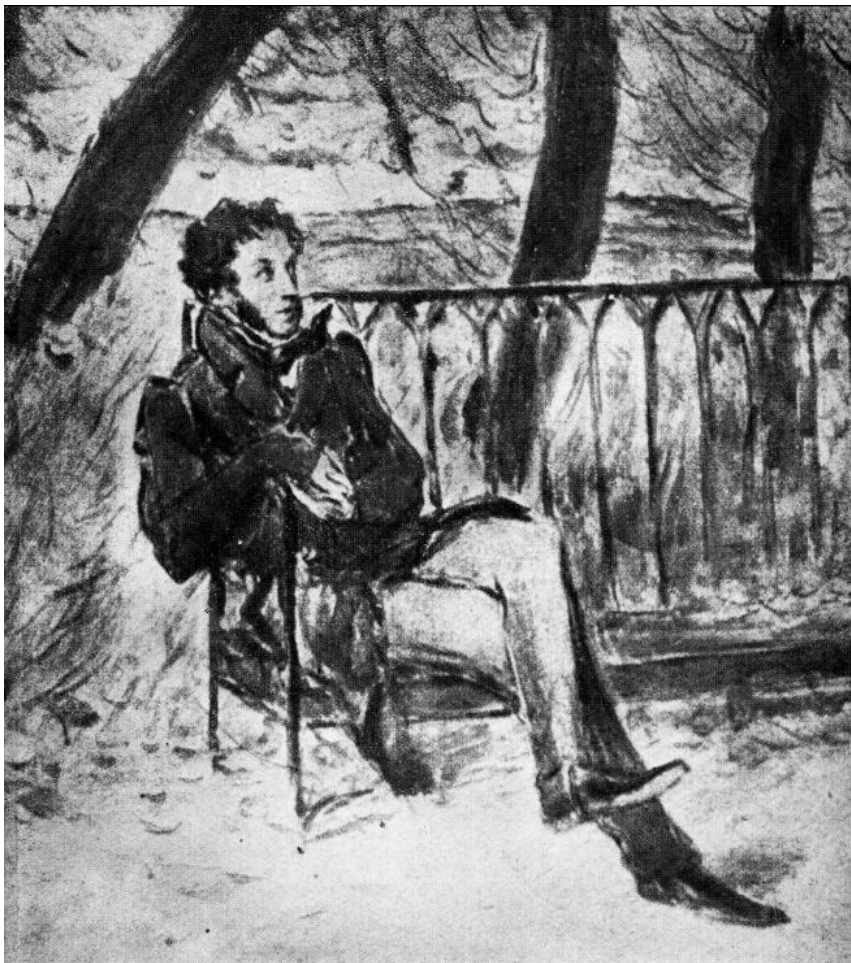
casa: sono gli spettri di coloro che ha seppelliti durante tutta la sua carriera. Se ne accorge quando, entrato nella sua stanza, la vede piena di fantasmi dall'aria cerimoniosa, che lo circondano.

«Attraverso le finestre la luna illuminava i loro visi gialli e turchini, le bocche rientrate, gli occhi torbidi, semichiusi, e i nasi sporgenti...» Unicamente una tal parsimonia di mezzi espressivi, che solo un lettore attentissimo sa apprezzare appieno, può restituire il vero valore alle parole e ai silenzi che insieme fanno poesia.

Senza sforzo vengono alla memoria certi accenni, piú dolci per la diversa intonazione dell'opera, ma altrettanto sobri nella loro importanza descrittiva fondamentale, che spiccano nel capitolo ottavo dei *Promessi sposi*. Don Abbondio, vedendo che, malgrado le sue grida, Perpetua non accorre, e i birboni venuti a estorcergli il matrimonio non se ne vanno, apre la finestra, invocando aiuto. «Era il piú bel chiaro di luna; l'ombra della chiesa, e piú in fuori l'ombra lunga e acuta del campanile, si stendeva bruna e spiccata sul piano erboso e lucente della piazza: ogni oggetto si poteva distinguere, quasi come il giorno». Avvertiti dell'imboscata dei bravi, mentre in piazza tumultua inquieta la gente, chiamatavi dal suono della campana a martello, i temerari sfortunati corrono a cercar rifugio nel convento, di cui è Renzo a sospingere, ancor trepido, la porta. «La porta di fatto s'apri; e la luna, entrando per lo spiraglio, illuminò la pallida faccia e la barba d'argento del padre Cristoforo, che stava quivi ritto in

aspettativa». Non parrà semplicemente esornativo, questo racco-
stamento, quando si ricordi anche che *I promessi sposi* uscirono
per la prima volta nel 1827 e che il Manzoni è nominato nell'ul-
timo capitolo dell'*Onjéghin*. Se le pedantesche ricerche delle
«fonti» sono ben morte, gli studi sul gusto letterario cominciano
adesso, e son piú che legittimi per il Pusckin, letterato europeo
nel senso migliore della parola, a cui una delicata sensibilità cri-
tica faceva discernere con tratto sicuro i valori della poesia con-
temporanea: in una lettera del 21 marzo 1825, all'amico Bestúzev
egli indicava come i poeti italiani maggiori e piú significativi
Dante, il Petrarca, l'Ariosto, il Tasso, l'Alfieri e il Foscolo; né il
Foscolo, ancor vivo nel suo esilio inglese, era allora da tutti ade-
guatamente riconosciuto.

Prefazione a PUSCKIN, *La donna di picche*, Torino, «Slavia», 1931.



Pushkin (acquerello di A. V. Seròv)

2. La figlia del capitano

La *Storia della rivolta di Pugaciòv*, pubblicata da Pusckin nel 1834, non era, in sostanza, se non una sobria e documentata relazione intorno ai provvedimenti militari e politici, dapprima fiacchi, poi sempre più efficienti, presi dal governo di Caterina II e dalle autorità periferiche per circoscrivere e reprimere la sanguinosa sollevazione antinobiliare del 1773-74, che sconvolse tutta la Russia orientale e a un certo momento minacciò seriamente anche Mosca. L'ingegno e l'ardimento singolari del cosacco analfabeta Emeljàn Pugaciòv, che aveva saputo recitare con arguta astuzia la parte del redivivo imperatore Pietro III (il marito spodestato e misteriosamente soppresso di Caterina II) ed era riuscito a tenere a bada o addirittura a sconfiggere per lunghi mesi le truppe regolari con accorgimenti strategici sempre rinnovati, suscitavano in Pusckin una simpatia umana più seria del consueto interessamento romantico per il «brigante». D'altra parte, non gli sfuggivano né le analogie con l'altro moto cosacco di Stén'ka Ràzin, scoppiato nei medesimi luoghi giusto un secolo prima, né i presupposti sociali di questa rivolta di liberi coltivatori contro i possidenti che venivano sempre più estendendo e aggravando la servitù della gleba con la complicità d'una monarchia soltanto a parole illuminata, né, infine, le ragioni assai complesse che avevano subito acquisito a Pugaciòv l'appoggio, oltre

che del popolo minuto, di ecclesiastici d'ogni grado. Ma la censura di Nicola I, col suo fanatico legittimismo che non concedeva nemmeno di designare Pugaciòv come «il famoso ribelle», perché l'epiteto era troppo elogiativo, aveva reso impossibile a Pusckin ogni sviluppo o approfondimento che trasformasse la cronaca in una vera interpretazione storica della curiosa vicenda.

La vita di quell'epoca, che i grandi avvenimenti intercorsi rendevano quasi remota, fu invece da lui assai più liberamente ricreata in un'opera d'arte, con la sicura intuizione del grande poeta, per cui i materiali d'archivio, le memorie, le testimonianze, la conoscenza stessa dei luoghi non sono un impaccio, ma un incentivo alla fantasia. Nella *Figlia del capitano*, composta a varie riprese fra il 1834 e il 1836, egli descrisse infatti, come non era riuscito a fare nella *Storia della rivolta di Pugaciòv*, la patriarcale esistenza che si conduceva nelle più remote province russe agli inizi del regno di Caterina II; l'ingenuità di atteggiamenti che, in quei nobili e militari lontani dall'elegante scetticismo settecentesco, non escludeva la grandezza d'animo; l'impenetrabile capriccioso mondo dei cosacchi, agitato in profondità da procellose correnti che si rivelavano improvvisi; l'adesione a Pugaciòv intesa dal popolo come un fatto naturale e gioioso per i più, inevitabile per gli altri; il coraggio e la brigantesca lealtà di alcuni capi della rivolta, e soprattutto di Pugaciòv, dipinto come migliore del suo ambiente e inceppato nelle proprie azioni dalla disperata protervia dei compagni. Eppure Pusckin, intento sempre alla linea del

racconto, si valse con la massima spregiudicatezza dei dati di cui aveva tanta dovizia, raggruppando, condensando e trasponendo i tratti caratteristici e i casi di molti personaggi reali per plasmare le figure del suo romanzo. Di queste – col suo prodigioso dono, celebrato con tanta eloquenza da Dostojevskij, di trasferirsi tutto in un tempo o in un ambiente diverso dal proprio – egli ricercava la verità storica, di là da ogni pedantesca fedeltà al particolare: la venerazione per la storia, che aveva in comune con tutti gli uomini dell'età romantica, gli faceva individuare ed esprimere con interesse profondo sentimenti, passioni, abitudini diverse da quelle ch'egli si vedeva intorno. (Non è detto che i romanzi storici siano sempre scritti con questo stato d'animo: Tolstòj, che negava la storia, in *Guerra e pace* fece poi esattamente il contrario, incurante che sembrassero in tutto suoi contemporanei coloro che erano vissuti sotto Napoleone e Alessandro I).

Tuttavia, nei personaggi della *Figlia del capitano* la verità storica non limita in nessun modo la libertà poetica, non essendo mai fine a se stessa, cioè suggerita da amore per il pittoresco. Già il protagonista, Pjotr Andréjevic Grinjòv, che narra, in persona prima, come, giovane alfiere, fosse coinvolto quasi senza saperlo nella rivolta di Pugaciòv, e si dipinge in buona fede qual era, onesto e fanciullescamente sventato, affettuoso e prudente, portato a osservare i propri doveri di galantuomo piuttosto che la disciplina militare, ma non per questo meno leale alla sua sovrana, si

dimostra, nella sua semplicità e immediatezza, ricco di sfumature e di rilievo.

Ma lo supera quello stupendo Pugaciòv, che, sul suo immutabile fondo di furbizia paesana, a ogni incontro con Grinjòv svela qualche nuovo aspetto del suo temperamento, finché, da ultimo, il successo non lo rende insieme vanitoso e malinconico, e pensa a misurarsi nell'arte militare con Federico II, ma anche alla propria inevitabile imminente rovina. E Màrja Ivànovna, la «figlia del capitano», se ha un fascino meno appariscente, di fanciulla silenziosa e modesta, ci conquista con la sua insospettata gentile risolutezza, tutte le volte che un irresistibile moto del cuore le fa dimenticare la timidità: così è quando dà lei il primo bacio a Grinjòv, ferito in un duello di cui ella intuisce d'essere la causa, o quando, piccola provinciale inesperta, parla arditamente in favore del suo fidanzato alla dama ignota che è poi Caterina II. Tutti i personaggi sarebbero da nominare, per far vedere come a ciascuno Pusckin abbia attribuito un'individualità complessa, tanto vicina alla multilateralità degli eroi shakespeariani quanto è deliberatamente lontana dai «tipi» del classicismo: «L'avaro di Molière – ebbe ad osservare Pusckin, mentre lavorava alla *Storia*

della rivolta di Pugaciòn, – è avaro e basta; lo Shylock di Shakespeare è avaro, penetrante, vendicativo, buon padre, arguto. L'ipocrita di Molière, se fa la corte alla moglie del suo benefattore, è da ipocrita; se mette le mani sull'avere altrui, è da ipocrita; se chiede un bicchier d'acqua, è da ipocrita. L'ipocrita di Shakespeare pronuncia una sentenza con vanitosa serenità, ma con giustizia; giustifica la propria severità con un profondo ragionamento da uomo di Stato; seduce l'innocenza con la forza e l'attrattiva dei propri sofismi, non con una buffa mescolanza di devozione e di galanteria». È vero che nella *Figlia del capitano* la cristallina chiarezza dello stile e il tono sovraneamente agevole con cui un tratto si aggiunge all'altro tolgono drammaticità ai contrasti psicologici racchiusi e come equilibrati in un medesimo carattere; ma la poetica varietà di ogni singolo personaggio non ne soffre mai.

Quell'esteriore levigatezza ha inoltre quasi l'aria di distogliere il lettore dal delicato problema di comportamento morale su cui s'impernia tutto il romanzo; senonché da ultimo egli sente d'essere stato insensibilmente condotto a farsi una convinzione e ad emettere un giudizio. Esiste possibilità di scelta fra la fedeltà al

proprio giuramento di soldato e l'adempimento di un obbligo magari strettissimo verso una persona cara? Mentre Pugaciòv sta assediando Orenburg, Grinjòv tenta di ottenere che il comandante della piazza gli affidi un certo numero di uomini per liberare la fortezza di Bjelogòrsk e salvare così Màrja Ivànovna, la quale ormai non ha altro protettore, dalle insidie d'un rinnegato senza scrupoli. Ma quando il generale gli dimostra l'impossibilità tecnica dell'operazione, a Grinjòv sembra naturale accorrere almeno lui, approfittando dei suoi rapporti personali con Pugaciòv, in difesa di Màrja Ivànovna. Solamente piú tardi, incarcerato e accusato di avere abbandonato il proprio posto e di essere stato in rapporti sediziosi con Pugaciòv, egli si rende conto delle conseguenze di quell'impulso generoso; tuttavia preferisce affrontare una condanna infamante piuttosto che tentare una giustificazione che coinvolga il nome di Màrja Ivànovna in un processo d'alto tradimento. Com'è naturale, l'amore e la riconoscenza spingono la fanciulla a intercedere per il suo fidanzato; ma, nella sua rettitudine, ella capisce che si tratta di chiedere misericordia, e non giustizia, a Caterina II. Grinjòv è venuto meno al proprio dovere, e ha meritato una pena: la nobiltà della ragione che l'ha indotto in errore gli otterrà, eccezionalmente, non già d'essere assolto, bensí graziato dall'imperatrice. La regola, a cui bisogna attenersi anche sacrificando i propri affetti, è quella dell'onore. Dice il proverbio posto come epigrafe alla *Figlia del capitano*: «tieni da conto l'onore fin da giovane».

Prefazione a PUSCKIN, *La figlia del capitano*, Torino, Einaudi, 1942.

Gonciaròv

Nel 1879, dieci anni dopo la pubblicazione dell'ultimo dei suoi grandi romanzi, *Il Burrone*, Ivàn Aleksàndrovic Gonciaròv, pur ritenendo, più o meno sinceramente, che «il *suo* tempo fosse passato, e insieme con esso fossero passate anche le *sue* opere, cioè fosse passata la loro stagione»¹, decise di stampare, con qualche mutamento, il saggio critico *Meglio tardi che mai*, già preparato da lungo tempo, «una spiegazione e una risposta per quasi tutte le domande rivoltegli da varie parti, e personalmente e a mezzo della stampa, a volte lusinghiere, esagerate lodi, più spesso biasimi, equivoci, rimproveri, sia riguardo al significato generale dei *suo*i scopi artistici, sia anche riguardo ai personaggi, ai particolari, ecc.»²; insieme a una giustificazione, frammentaria e dispersa, dei

¹ Ed. Marks (M) delle *Opere Complete* (Pietroburgo, 1899): vol. I, p. 29. Il Gonciaròv, che aveva allora sessantasette anni, essendo nato a Simbírsk il 6 giugno 1812, si considerava al termine della propria carriera letteraria: infatti prima della sua morte, avvenuta a Pietroburgo il 15 settembre 1891, non pubblicò più che qualche scritto autobiografico.

² M: I, p. 29.

motivi e delle figure principali del *Burroni*, con una buona grazia dettata dalla convinzione o dall'assennatezza egli vi riportava, dichiarando di aderirvi, il giudizio generale che il Bjelinskij aveva dato di lui quand'era apparsa *Una storia comune*³, e nello stesso modo accennava a quello particolare del Dobroljubov su *Oblòmov*⁴. Non si saprebbe dire se questo riconoscimento, che sembrava un'autenticazione, abbia giovato agli sviluppi della critica gonciaroviana: il Bjelinskij, soprattutto, aveva saputo penetrare i caratteri di quella personalità, pur avendo avuto dinanzi un'opera mancata; ma le sue parole potevano essere interpretate, assai legittimamente, in un senso ristretto; che fu infatti quello accettato da tutti finché, nei primi anni di questo secolo, il Ljatskij⁵, con spiegabile reazione, non adottò un criterio di valu-

³ Nel «Sovreménnik» del luglio 1848: articolo intitolato: «Sguardo sulla letteratura russa del 1847».

⁴ Nel «Sovreménnik» del maggio 1859: articolo intitolato: «Che cos'è l'oblomoveria?».

⁵ JEVGHÉNII LIÀTSKIJ. *Gonciaròv*, Stoccolma, «Sjévernyje Oghní», 1920 (seconda edizione: Pietroburgo, 1912).

tazione che pareva diametralmente opposto, mentre la possibilità di battere nuove vie si presentava soltanto, col Mazon⁶ e più tardi col Maksimov⁷, come garbata contaminazione dei due indirizzi in contrasto.

L'opinione del Bjelinskij si può trovare tutta riassunta in un passo degli *Appunti sulla personalità del Bjelinskij*, che il Gonciaròv scrisse nel 1874: «Su di me a volte si scagliava perché non avevo astio, irritazione, soggettività. — *Per voi è lo stesso, che capiti una canaglia, uno stupido, un mostro, o una natura onesta, buona — disegnatate tutti nello stesso modo: né amore né odio per nessuno!* — E questo lo diceva (e lo disse più d'una volta) con una certa benevola cattiveria, e una volta dopo di ciò mi pose affabilmente le mani sulle spalle e aggiunse quasi sottovoce: — *e questo va bene, questo appunto ci vuole, questo è il segno distintivo dell'artista!* — come se avesse temuto che lo sentissero e l'accusassero di aver simpatia per una scrittore imparziale»⁸. Sicché, in un ambiente letterario dove tutti avevano da

⁶ ANDRÉ MAZON, *Un maître du roman russe: Ivan Gontcharov*, Parigi, Champion, 1914. Cfr. soprattutto p. 285 e p. 290.

⁷ V. JEVGHÉNJEV MAKSIMOV, *I. A. Gonciaròv*, Mosca, Casa Editrice dello Stato, 1925. Cfr. soprattutto p. 149.

⁸ M: XI, p. 71.

dimostrare e da difendere qualcosa, e l'arte sembrava condizionata dalle tesi che a volta a volta s'imponevano all'attenzione degli scrittori, come caratteristica del Gonciaròv veniva riconosciuta l'oggettività intesa come assenza di partito preso nell'atteggiare le proprie creazioni fantastiche. Non dovette essere difficile, per la critica posteriore, passare da questo al concetto di epica serenità, e poi a quello di imperturbabile egoistica indifferenza: alcuni aspetti della persona morale del Gonciaròv servirono a confermare quest'opinione. «Stile obiettivo», «opera obiettiva», «imperturbabilità artistica», scriveva nel 1899 il Venghèrov, riecheggiando, nel saggio biografico posto innanzi all'edizione del Gonciàrov da lui curata, i giudizi della critica anteriore⁹; e altrove, per quel desiderio di schematizzare che allora faceva vedere dappertutto scuole e tendenze, parlava del «corifeo del romanzo obiettivo»¹⁰. Eppure il saggio *Meglio tardi che mai* si chiudeva con parole che a tutto potevano far pensare, meno che alla posizione di parnassiano distacco in cui si veniva componendo la figura dello scrittore: *«Quello che non è cresciuto e non s'è*

⁹ M: I, p. 18.

¹⁰ Saggio del VENGHÈROV sul Gonciaròv, cit. dal LJÀTSKIJ, pp. 52-53.

maturato in me medesimo, quello che non ho visto, che non ho osservato, quello di cui non ho vissuto, – non è accessibile alla mia penna! Io ho (o avevo) un mio campo, un mio terreno, come ho la mia patria, la mia aria nativa, amici e avversari, il mio mondo di osservazioni, d'impressioni e di ricordi, – e ho scritto soltanto quello *che rivivevo, sentivo, che amavo, che vedevo e conoscevo da vicino* – insomma, ho scritto *e la mia vita e quello che vi si abbarbicava*¹¹. Partendo da queste affermazioni, il Ljàtskij¹² fu portato a riconoscere nel Gonciaròv il piú soggettivo degli scrittori e a individuare nelle sue opere continui riferimenti autobiografici: «In esse», secondo lui, «egli ha lasciato un'immagine viva della propria personalità, ha raccontato fino alle minuzie la sua vita e *quello che vi si abbarbicava*. In esse egli ha espresso se medesimo anche nel senso che capiva, ma non gli riconosceva, il Písarev. La personalità dell'artista lo interessa principalmente come *una personalità che sente il bisogno di esprimersi, che, per conseguenza, ha assimilato in sé una serie di date impressioni e le ha rielaborate con la forza del proprio pensiero*¹³. Appunto in questo modo, secondo noi, ha espresso se

¹¹ M: I, p. 90. Le sottolineature sono dell'originale.

¹² LJÀTSKIJ, p. 59.

¹³ Nel «Rússkoje Slovo» del 1861: articolo intitolato: «Písem-skij, Turghénjev e Gonciaròv».

medesimo il Gonciaròv nelle sue opere, e a noi non rimane che trarne dei dati per caratterizzarlo, integrandoli con i dati della sua biografia esterna, scoprire i lati interiori accessibili all'analisi della sua figura morale»¹⁴. A parte il fatto che così l'attività artistica del Gonciaròv, quasi egli avesse avuto più che tutto una vita eroica o romanzesca, scompariva senza residui nella sua biografia¹⁵, era naturale che il desiderio di mantenere ad ogni costo un parallelismo non sempre dimostrabile aprisse la via, nella foga dell'entusiasmo, perfino a qualche anacronismo¹⁶, e certamente a molte interpretazioni arbitrarie. Ma nello stesso modo che, secondo il Ràjskij del *Burrone*, la vita è elastica, e comunque si voglia spiegarla – col fato, con la ragione, col caso – essa si presta a qualsiasi dimostrazione¹⁷, così anche gli scritti del Gonciaròv per lo più si

¹⁴ LJÀTSKIJ, p. 60-61.

¹⁵ Più tardi, infatti, il Ljàtskij doveva iniziare la pubblicazione d'una monumentale biografia del Gonciaròv, lavoro riuscitissimo nel suo genere: JEVGHÉNII LJÀTSKIJ, *Il romanzo e la vita*, vol. I, Praga, «Plàmja» [1925].

¹⁶ JEVGHÉNJEV MAKŠIMOV, p. 40.

¹⁷ M: VIII, p. 283-284.

prestarono assai bene a questa notomizzazione in gran parte polemica.

Senonché, chi osservi un po' da vicino i termini del dibattito, e cerchi di determinare il valore dell'«obiettività» e della «soggettività» che vede in contrasto, si accorge con un certo stupore che si tratta, in fondo, della medesima cosa. Il Bjelínskij, che per primo parlò dell'«obiettività» del Gonciaròv, lo contrapponeva a quegli scrittori che «non capiscono il piacere di rappresentare con giustezza una manifestazione della realtà soltanto per rappresentarla con giustezza»: «per loro», spiegava, «non ha importanza l'oggetto, ma il significato dell'oggetto, e la loro ispirazione si accende soltanto per rendere evidente agli occhi, per mezzo della giusta rappresentazione di un oggetto, anche il suo significato fondamentale»¹⁸. Ma non suonano molto diversamente le affermazioni del Ljàtskij, che gli servono a dimostrare la «soggettività» dello scrittore: «Lo studio dell'opera del Gonciaròv nel suo complesso ci conduce alla profonda convinzione di avere dinanzi a noi uno degli scrittori più soggettivi, per il quale la scoperta del proprio *io* era più importante della rappresentazione dei momenti più palpitanti e interessanti della vita sociale che gli

¹⁸ BIELÍNSKIJ, art. cit.

era contemporanea. La prima dava il contenuto, la seconda definiva il colore nazionale e la forma. Il Gonciàrov non apparteneva al numero di quelle nature creatrici, che riunivano nella propria attività in una sapiente congiunzione armonica le esigenze del loro tempo con le tendenze individuali del proprio *io*, che ha sempre qualcosa d'indipendente, di organicamente cresciuto dalle radici psicologiche della personalità, come individuo, come carattere»¹⁹. S'intende che una differenza sostanziale di valutazione permane, ma non dipende tanto dal Gonciaròv quanto dai critici: gli uni, esaurito l'esame estetico, o messolo da parte, si interessano al significato storico-sociale, che le sue creazioni debbono pur avere, appunto perché sono l'espressione migliore d'un'esistenza storicamente individuabile; gli altri prescindono magari dal necessario studio dell'ambiente, pur di cogliere l'eco di vicende personali, inconfondibili. Ma questa divergenza nell'impostar la questione fondamentale è un fenomeno che di solito non appare con tanta chiarezza nella critica degli altri scrittori, sicché bisogna rendersene ragione, esaminando la fisionomia storica del Gonciaròv e dell'opera sua: soltanto allora si potrà tentare un giudizio estetico.

¹⁹ LJÀTSKIJ, p. 58.

«In contrapposto alla maggioranza degli scrittori del quinto decennio del secolo», notava già il Venghèrov, «il Gonciaròv discendeva da una famiglia molto agiata di mercanti»²⁰. Il Mazon, poi, per spiegare come mai, «si les problèmes religieux et philosophiques n'ont point sollicité Gontcharov, les questions sociales et politiques n'*aient* pas eu pour lui plus d'attrait», ebbe a osservare che «l'on ne peut s'empêcher de reconnaître dans l'atonie profonde dont il témoigne à l'égard de celles-ci l'influence de la vieille bourgeoisie de province, mi-marchande, mi-fonctionnaire, dont il est issu»²¹. E davvero, gli scrittori contemporanei del Gonciaròv che il Bielínskij avrebbe chiamato *soggettivi, parziali, coscienti*, insomma gli scrittori liberali, sono in massima parte d'origine nobiliare: infatti soltanto nelle aristocrazie, anelanti perché tali alla libertà, potevano diffondersi e trovare strenui difensori quelle idee. Pur vivendo accanto ad essi, in rapporti assai cordiali se non amichevoli, e pubblicando alcuni dei propri scritti nel medesimo «Sovreménnik»²², un abisso li separava da lui: essi

²⁰ M: I, p. 3.

²¹ MAZON, p. 270.

²² «Il contemporaneo». La famosa rivista diretta dal Negràsov rimase sotto l'influsso del Bjelínskij, finché questi fu in vita: vi collaboravano i maggiori scrittori russi: basti citare, oltre al

vivevano delle loro rendite o del loro lavoro letterario, e perciò erano indipendenti e magari apertamente frondisti; lui era un alto impiegato dello Stato, che, per di piú, a due riprese, dal febbraio del 1856 al febbraio del 1860 e dal luglio del 1863 al dicembre del 1867, dovette esaminare e giudicare come censore l'attività dei suoi confratelli. Scrittori come il Ljeskòv e il Dostojevskij, in varie epoche e per varie ragioni, poterono esser chiamati, a torto o a ragione, reazionari; del Gonciaròv non si poté dire neppure questo: la sua fu una situazione falsa²³ perché anacronistica. Si spiega, perciò, come dovesse essere, in fondo, anacronistica anche la sua attività letteraria, rispetto ai problemi sempre attuali e appassionanti agitati dinanzi a un pubblico volubile ma generoso dagli scrittori *soggettivi, parziali, coscienti*. Il Turghénjev, per esempio, aveva una sensibilità quasi giornalistica per le grandi questioni da portare in discussione; e l'aiutava anche la rapidità con cui scriveva quei suoi romanzi, dei quali perfino gli

Bjelinskij, al Negròv e al Gonciaròv, il Turghénjev, il Dostojevskij, l'Ostròvskij, e, in un'epoca di poco posteriore, Lev Tolstòj e il Dobroljubov.

²³ Cfr. MAZON, pp. 208-209, per quello che riguarda in particolare il Gonciaròv come censore e «la fausseté de cette situation».

avversari lodavano la perfezione formale²⁴. Il Gonciaròv, malgrado abbia poi voluto dare una spiegazione unitaria storico-sociale dei suoi romanzi, non aveva quell'istinto sicuro, e nemmeno la curiosità e il coraggio indispensabili. «Sans doute – afferma il Mazon – *Histoire ordinaire* ou *Oblòmov* sont des romans d'une haute portée sociale; mais cette qualité, on peut en être assuré, ne leur est venue que par surcroît; et ce ne sont point les cinq pages de conclusion d'*Oblòmov*, ni, moins encore, les laborieuses explications de *Mieux tard que jamais*, qui nous convaincront du contraire»²⁵. Perciò di nessuno dei suoi tre romanzi si può dire, come, più o meno, di tutti gli altri romanzi russi dell'Ottocento, che mettano francamente in scena la generazione che li vide comparire. In *Una storia comune* si dovrebbe vedere il contrasto di due generazioni, nell'opposizione dei due Adúevy, lo zio e il nipote; ma invece non compare se non «la medesima personalità

²⁴ Anche da gelosia per questa rapidità di lavoro, che permetteva più numerosi e più pronti successi, dovette essere originata l'inimicizia del Gonciaròv, elaboratore lentissimo, per il Turghénjev, la quale, nelle sue varie e strane vicende, assunse anche un carattere spiccatamente morboso. Cfr. LJÀTSKIJ, pp. 127-153; MAZON, pp. 164-175; JEVGHÉNJEV MAKÍMOV, p. 12.

²⁵ MAZON, p. 275.

in due momenti diversi»: «appunto dalla tendenza a opporre l'uno all'altro questi due momenti, a farne le premesse d'un sillogismo, sorge la *storia comune* – soltanto, l'autore non ha considerato la necessità d'una prospettiva storica per il disegno dell'evoluzione di ciascuno dei due personaggi principali», benché nei quindici o venti anni che li separavano la vita sociale russa, «malgrado tutti gli ostacoli, fosse notevolmente progredita»; «non ha fatto neppure un'allusione al mutare delle generazioni, alla lotta delle tradizioni che hanno fatto il loro tempo con le nuove correnti, a tutto ciò che crea l'inevitabile ed eterna differenza fra padri e figli»: «insomma, il Gonciaròv era fuori da ogni punto di vista storico quando scriveva questo romanzo»²⁶. Anche in *Oblòmor*, Ilia Iljíc, mentre tutti, in quell'epoca, sono animati da spiriti di umanità e di progresso, sia pure col riserbo del Lavrétskij di *Nido di nobiltà*²⁷, dimostra col massimo candore d'essere «fino al midollo, per abitudini e per convinzioni, un fautore della servitù della gleba»²⁸, mentre «è curiosa anche la coincidenza nei

²⁶ LJÀTSKIJ, pp. 183-184.

²⁷ I due romanzi furono pubblicati nello stesso anno 1859.

²⁸ JEVGHÉNJEV MAKŠÍMOV, p. 78. Cfr. tutta la dimostrazione, pp. 78-82. Uno studio esauriente del valore storico-sociale di

punti di vista di Oblòmov e di Gogol, preso come autore dei *Passi scelti dalla corrispondenza con gli amici*, riguardo all'istruzione popolare»²⁹, ritenuta da tutt'e due prematura, e perciò dannosa. Ma se in *Oblòmov* si può ancora riuscire a scorgere, molto approssimativamente, seguendo la tarda interpretazione dell'autore, il periodo del «sonno» della società russa, è assai difficile, anzi quasi impossibile, vedere descritto nel *Burron* il successivo periodo del «risveglio», giacché non è facile superare contraddizioni storiche come queste, esposte dal Maksímov: «Il periodo del *risveglio*, quando una parte considerevole della gioventù russa fu attirata nel nichilismo, quando apparvero i Marki Volòchovy con la loro negazione delle autorità celesti e terrene, è indubbiamente il settimo decennio del secolo. D'altra parte, non poche prove tangibili, basate sul contenuto del romanzo, possono essere addotte a conferma del fatto che nel romanzo è rappresentata l'epoca precedente la liberazione dei contadini, se non il quarto, in

Oblòmov è nel saggio di ETTORE LO GATTO, *L'Oblòmov e l'oblomovismo*, in *Saggi sulla cultura russa*, Napoli, Ricciardi, 1923, pp. 75-90. Cfr. anche la prefazione alla traduzione di *Oblòmov*, citata nella nota 1 a p. 33 [nota 33 in questa edizione elettronica Manuzio].

²⁹ JEVGHÉNJEV MAKSÍMOV, p. 81.

ogni modo il quinto decennio del secolo»³⁰. Non c'è dubbio che proprio per questo spirito anacronistico alcuni critici, trascurando le inconseguenze e le intempestività, nell'opera del Gontčarov apprezzarono il significato storico, tanto più profondo quanto meno individuato nel tempo, mentre altri, invece di rimaner persuasi che quelli non erano «tre romanzi, ma uno», perché erano «tutti collegati con un solo filo, una sola idea continuata»³¹, pensavano come il Mazon: «Ce n'est point du développement ni de l'avenir de la société russe que Gontcharov a le souci: c'est de l'organisation de la vie particulière de quelques-uns, et de quelques-uns qui lui ressemblent singulièrement. Aussi la seule notion de progrès qui se dégage nettement de son œuvre est-elle celle d'un progrès strictement individualiste et utilitaire. Considéré par lui isolément, et vu surtout, à vrai dire, à travers son propre moi, l'homme l'intéresse, et il assemble pour celui-ci un petit nombre de vérités auxquelles il attache le plus grand prix. C'est ainsi que, n'étant ni politicien ni sociologue, il serait volontiers moraliste»³². Ma, assodato che l'atteggiamento anacronistico, in cui tutti, finora, hanno trovato una qualche ragione

³⁰ JEVGHÉNJEV MAKŠÍMOV, pp. 118-119.

³¹ M: I, p. 39.

³² MAZON, p. 275.

di disappunto, era un tratto distintivo dello scrittore, c'è da chiedersi se non fosse addirittura un elemento essenziale, che foggiasse la sua personalità. Si è indotti a rispondere che si trattava dell'origine stessa della sua poesia: una rapida caratterizzazione di quel mondo fantastico può confermarlo. Non bisogna cominciare l'indagine da *Una storia comune*³³, sebbene critici moderni di gusto fine la giudichino «una notevole opera d'arte»³⁴, che produce una «impression nette et puissante»³⁵, pur ammettendo essi stessi che, fra tutti, «sono particolarmente riusciti i personaggi femminili del romanzo»³⁶, semplici figurine di sfondo, e che qui il Gonciaròv si dimostra ancora «inhabile à faire voir un personnage», e anche «parfois inhabile à faire voir une scène»³⁷. È vero

³³ Ne esiste una traduzione italiana, assai ridotta, di FEDERIGO VERDINOIS, *Solita storia*, Milano, Antonio Vallardi.

³⁴ JEVGHÉNJEV MAKŠÍMOV, p. 48.

³⁵ MAZON, p. 77.

³⁶ JEVGHÉNJEV MAKŠÍMOV, p. 48.

³⁷ MAZON, p. 79.

che il Bjelinskij si servì di *Una storia comune* per individuare questo nuovo talento; ma come giudizio specifico sul romanzo sono da accogliere piuttosto le opinioni assai recise di una critica che poteva fare già utili confronti con *Oblòmov*. «L'arido dogmatismo della costruzione di *Una storia comune* salta agli occhi a chiunque», dichiarava Apollòn Grigòrjev. «Il pregio di *Una storia comune* consiste nei diversi particolari elaborati artisticamente, e non nel complesso, che a chiunque, anche al lettore piú parziale, appare lo sviluppo sforzato d'un tema proposto prima»³⁸. Nello stesso modo, il Písarev in quella trasformazione, quasi sempre accuratamente descritta, del personaggio romantico del nipote in quello aridamente pratico dello zio riconosceva soltanto una trama, uno schizzo di romanzo, la cui «povertà e poca finitezza» erano «mascherate dall'accuratezza della rifinitura esteriore»³⁹.

La personalità del Gonciaròv doveva invece esprimersi nettamente in una figura come Ilià Il'ic Oblòmov, dinanzi al quale Don Chisciotte è un chiaro esempio di storicità; doveva espandersi a suo agio nel mondo utopisticamente idilliaco di Oblòmo-

³⁸ Nel «Rússkoje Slovo» del 1859: saggio intitolato: «I. S. Turghénjev e la sua produzione».

³⁹ Art. cit.

vka, i cui abitanti sono assai più fuori del mondo che non i pastori d'Arcadia. Non c'è da ricorrere all'artificiosa perfezione d'uno Stolts, magnifico esemplare da museo di storia naturale, perché risalti l'anacronismo di quel piccolo mondo che si annida «in via Goròčovaja, in uno dei grandi casamenti la cui popolazione basterebbe a popolare tutt'un capoluogo di distretto»⁴⁰: appena vi s'introduce il sentimento di amore per Olga, una donna che vive nel mondo grande, quello vero, subito compaiono le insufficienze e le delizie dell'*oblomoveria*, di cui vediamo volentieri il simbolo negli orzaioli molesti e nell'amica veste da camera. Magari quest'atmosfera sembrerà precaria alle persone come Stolts, e susciterà la commiserazione dei ben pensanti che predicano la fatica e si compiacciono delle difficoltà; eppure Ilià Iljíc è riuscito a introdurla, tanto è vitale, in casa dei Psceníšny, gente alla buona, che sa il fatto suo. La ragione di questa felicità espressiva non sta in una somiglianza palese del Gonciaròv con Ilià Iljíc, che il Venghérov si affannava a smentire⁴¹, ma nel profondo compiacimento che la creazione libera da precise esigenze

⁴⁰ M: III, p. 5. L'ottima traduzione italiana di Oblòmov dovuta a ETTORE LO GATTO (Torino, «Slavia», 1928, 2 voll.) è stata recensita in questa rivista: VIII (1929), pp. 239-240.

⁴¹ M: I, pp. 14-16.

di verosimiglianza esteriore doveva suscitare in lui, giacché bastavano «due o tre fatti, e la sua fantasia ricreava tutt'un mondo di vita autonoma; chiuso in sé, con tutte le sue esigenze e i suoi rapporti, col colore e le sfumature che gli *erano proprie*»⁴².

Anche nel *Burroné*⁴³, troppo severamente giudicato dalla critica fin dal suo apparire, c'è il medesimo bisogno di evadere in un ambiente inattuale, d'immedesimarsi in un personaggio posto fuori del tempo. Il Mazon, che biasima quest'opera, dicendo che, «malgré tout ce qu'elle contient de vérité, incombée comme elle l'est de figures artificielles et de romantisme banal, elle ne nous laisse enfin que l'impression d'un roman très romanesque»⁴⁴, ne coglie, senza volerlo, l'essenza poetica, quando dichiara sdegnosamente: «Cette œuvre procède en son fond, chez l'auteur, de l'incompréhensible besoin de raconter sans fin son moi le plus factice, le plus vieilli, le moins existant, somme toute, à cette période de sa vie»⁴⁵. Ràjskij, infatti, benché i suoi capelli comincino

⁴² BJELÍNSKIJ, art. cit.

⁴³ Tradotto anch'esso in italiano, non senza tagli, da FEDERIGO VERDINOIS (Lanciano, Carabba, 1924: 2 voll.).

⁴⁴ MAZON, p. 231.

⁴⁵ MAZON, pp. 230-231.

già ad imbiancare, è innamorato dell'amore come un ragazzo di vent'anni, e lo attraggono le imprese difficili, la conquista di una Sofronia o di una Clorinda: non per nulla, giovanetto, s'era entusiasmato della *Gerusalemme liberata*; vorrebbe fare il pittore, e non ha pazienza; crede di scrivere un romanzo, e non fa che raccogliere materiali, cioè descrizioni, gettate giù alla meglio, di quello che vede e di quel che gli capita. Un tipo simile non esiste, o almeno nessun critico l'ha mai incontrato; ciò non toglie che artisticamente sia vivo, e susciti intorno a sé tutto un microcosmo simbolico senz'essere astratto: la *nonna*, che per quel fanciullone sempre scontento e sempre desideroso di novità rappresenta, l'ha detto anche l'autore⁴⁶, la tradizione riposante e ristoratrice; la cugina bionda, ingenua, allegra e fiduciosa; la cugina bruna, bizzarramente intelligente e volitiva, tutta chiusa in se stessa; l'ambiente della piccola città di provincia, così serena all'aspetto, e così piena di scandali. Ma c'è un altro lato del romanzo che, come s'è visto, ha già suscitato molte critiche per la sua inconsistenza storica, ed è la storia di Vjèra, la cugina bruna, e della sua passione per il nichilista Mark Volòchov, con intervento finale d'un altro uomo perfetto del tipo di Stolts, Ivàn Ivànovic Túscin. Il Gonciaròv, descrivendo Mark Volòchov, questo «gamin

⁴⁶ M: I, pp. 60-62.

gouaillieur et hargneux, maraudeur sans vergogne, assez ignorant, semble-t-il, de la teneur précise de la théorie qu'il professe», pare che non fosse «mieux renseigné sur cette théorie, et pour cause»⁴⁷; ma si capisce che il nichilista poteva anche inventarselo di sana pianta come non ce n'era mai stati, e tutto sarebbe andato benissimo; senonché, egli si mise a polemizzare col suo personaggio, come polemizzava col Písarev nei suoi rapporti di censore: non c'è bisogno di dire con quale effetto sull'omogeneità dell'opera d'arte, concepita originariamente come evasione dal mondo delle passioni e del progresso.

Col mettere in luce questo suo anacronismo poetico si separa nettamente il Gonciaròv dai maggiori scrittori della sua generazione: una determinazione così recisa vuole anche una conferma di natura autobiografica; e la scegliamo nei ricordi universitari, che il Gonciaròv pubblicò, ormai quasi settantacinquenne, nel «Vjéstnik Evròpy» del 1887: da quel racconto, assai preciso nei particolari e pieno d'evidenza, sembrerebbe che all'università di Mosca gli anni dal 1831 al 1834 fossero stati i più tranquilli del mondo: «La nostra giovane folla», egli scriveva, «formava una piccola repubblica scientifica, sulla quale si stendeva un cielo eternamente sereno, senza nubi, senza temporali e senza scosse interiori, senza nessuna storia, tranne quella generale e quella

⁴⁷ MAZON, pp. 223-224.

russe, insegnate dalla cattedra. E se anche c'era qualche storia, in cui erano implicati degli studenti che c'erano prima di noi, allora non ne sapevamo nulla. C'eravamo messi per il serio cammino della scienza, e la trattavamo non soltanto seriamente, con sincerità, ma anche con una certa pedanteria. All'infuori di essa dentro le mura dell'università per noi non c'era nulla»⁴⁸. Del turbinio d'idee nuove, che proprio in quell'epoca invasero l'ambiente universitario moscovita, ardentemente discusse da giovani di alto sentire, il Gonciaròv, già estraneo allora alla realtà storica che lo circondava, non sembra essersi neppure accorto. Nel 1832 venne radiato dalla facoltà di lettere il Bjelinskij; nel 1834 il Herzen, che da poco aveva terminato gli studi, fu confinato a Perm.

Da «La cultura.», dicembre 1930.

⁴⁸ M: XII, pp. 17-18.

Ljeskòv

Fra il 1902 e il 1903, la rivista «Niva», edita a Pietroburgo da Adolf Marks, offerse come premio ai suoi abbonati la terza edizione, in trentasei volumetti, delle opere complete di Nikolàj Semjònovic Ljeskòv⁴⁹, che fu stampata in duecentomila copie, e perciò poté penetrare ovunque in Russia si avesse il gusto della lettura. Il Ljeskòv era morto da pochi anni⁵⁰, e già nell'ultimo

⁴⁹ La prima edizione delle opere del L., era stata pubblicata dal Marks, fra il 1889 e il 1890, in 10 voll.; poi era seguita una seconda, in 12 voll., nel 1897. Bisogna notare che neppure la terza è completa, giacché trascura quasi interamente la produzione pubblicistica del L., e il suo piano generale non è stato studiato con criteri scientifici; ma anche oggi dev'esser presa come base d'ogni studio sul L., giacché in questi ultimi anni non furono pubblicate se non due scelte, una a Berlino, nel 1923, con prefazione del Gorkij, l'altra a Mosca, nel 1926, a cura del Grosman.

⁵⁰ Il 21 febbraio 1895, di *angina pectoris*. Era nato a Goròchovo, nel governatorato di Orjòl, il 4 novembre 1831, da famiglia in cui fu tradizionale lo stato ecclesiastico fino a suo padre, magistrato.

periodo della sua vita la critica, dopo le polemiche e gli scandali di cui egli era stato centro da giovane, aveva ripreso a occuparsi della sua attività di scrittore. Questa stessa edizione era preceduta da un ampio studio biografico-critico del Sementkòvskij, in cui così si definiva la fortuna del Ljeskòv: «Tutta la Russia legge il L., gode delle sue opere, conosce da esse molti lati della realtà russa, rappresentata dal defunto scrittore con inimitabile maestria, non di rado vi trova consolazione, ne attinge coraggio, e la critica letteraria russa non ha dato finora né una biografia, né una valutazione in qualche modo dettagliata di questo scrittore così meritevole»⁵¹. Si sarebbe portati a credere che, negli anni successivi, l'attenzione di parecchi critici sia stata attratta dal Ljeskòv. Invece, da quell'epoca in Russia non uscirono se non due libri su di lui, che erano però soltanto raccolte di articoli d'occasione e di materiali biografici⁵²; mentre per avere ragguagli biografici e bibliografici un poco ampi bisogna ricorrere a una tesi di laurea, sostenuta alla Sorbona dal russo P. Kovalewsky: *N.*

⁵¹ Vol. I, p. 6 dell'ultima edizione Marks.

⁵² M. FARÈSOV, *Contro corrente (Pròtiv tecénija)*, Pietroburgo, 1904; A. VOLYNSKIJ, cinque articoli sul L., Pietrogrado, 1923 (ma già pubblicati sul «Siévernij Vjéstnik» nel 1897).

*S. Leskov peintre méconnu de la vie nationale russe*⁵³, che, per il suo assunto preciso e ristretto non può avere molta importanza critica, tanto più che vi si posson trovare, quando il Kovalewsky esce dal campo delle sue diligenti informazioni, capoversi come questo: «Nous serions tentés de terminer ce chapitre par une comparaison entre la *Chronique des Protozanov* et *Guerre et Paix* de Tolstoï car l'action s'y déroule presque parallèlement. Il ne faut pas perdre de vue cependant que le roman de Tolstoï se termine en 1812 (sauf l'épilogue), tandis que la *Chronique* commence immédiatement après la guerre. Or, la différence entre le commencement et la fin du règne d'Alexandre I^{er}, et surtout entre l'état d'esprit avant l'invasion de Napoléon I^{er}, et après la prise de Paris, est immense. Il s'ensuit que la comparaison est presque impossible. En outre, la manière de traiter le sujet est tout à fait dissemblable»⁵⁴.

A volersi spiegare la ragione per cui il Ljeskòv fu così trascurato, non bisogna fermarsi alla spiegazione che il Kovalewsky vuol porre innanzi alle altre: «Son temps n'était pas encore venu; il ne se rattachait à aucune école, à aucun mouvement littéraire;

⁵³ Le «Presses Universitaires de France», Parigi, 1925.

⁵⁴ Op. cit., p. 189. *La Cronaca dei Protozànov* fu pubblicata dal L., nel 1874, col titolo *Una famiglia decaduta*.

on ne pouvait le placer à la tête de quelque groupe d'auteurs reconnus et consacrés, ni lui appliquer une étiquette qui l'aurait classé, une fois pour toutes, dans les manuels de la littérature russe»⁵⁵. In Francia, magari, si poteva ignorare per tali motivi il Baudelaire; in Russia ci voleva anche dell'altro. E comprendiamo di cosa si tratta guardando alla conclusione del saggio del Sementkòvskij, che comincia proclamando che, «per valutare uno scrittore secondo il suo merito, prima di tutto bisogna capirlo»: «Non parleremo qui del suo grandissimo talento letterario: esso è riconosciuto da tutti e non è negato neppure dalle persone che non simpatizzano con la sua attività. Ma se non il solo talento, – questo dono che vien dall'alto, – assicura a uno scrittore un posto nella letteratura e la gratitudine della posterità, se si esige da lui che sia un cittadino, che soffra della sofferenza del suo tempo, che elevi virilmente la sua voce in favore della verità, che le si offra, quand'è necessario, come vittima, anche in tal caso dovremo riconoscere che il L. ha compiuto in alta misura il suo dovere, e che appare non soltanto uno scrittore segnalato, ma anche un figlio fedele, devoto, altruistico del suo paese»⁵⁶. Come si vede, anche il Sementkòvskij, che voleva innanzi tutto «capire»,

⁵⁵ *Op. cit.*, p. x.

⁵⁶ Ed. Marks, I, p. 66.

era poi portato a «giustificare», la posizione politico-sociale del Ljeskòv. Infatti, fin dalla metà del secolo XIX, la critica letteraria russa era dominata da motivi politici, e si trovava tutta nelle mani degli elementi di sinistra: sicché, come dice il Kovalewsky, «la popularité était incompatible non seulement avec les opinions conservatrices, mais avec les convictions modérées», tant'è vero che «l'appréciation tolérante du régime et de l'ordre social perdait pour jamais un auteur aux yeux de la société intellectuelle et seul un talent hors ligne pouvait le faire remarquer malgré l'ostracisme de la presse progressiste»⁵⁷. Sarebbe facile sorridere di quest'atteggiamento, come non rispondente ai canoni dell'estetica; ma io credo che sia meglio vederlo nel suo significato positivo, ammirandovi l'espressione d'una invitta coscienza morale. In ogni modo il Ljeskòv fu fatto segno ad accuse, e in un certo senso, malgrado il tentativo di giustificazione del Sementkòvskij, meritatamente; ma non perché fosse un reazionario, sibbene perché era un uomo alieno dalle ideologie, un moralista esclusivamente intento alla vita pratica; e questo allora in Russia non era concesso a nessuno: tutti dovevano prender posizione nella lotta che si combatteva per alti, insopprimibili principi.

⁵⁷ *Op. cit.*, p. 57.

Fattosi pubblicista quasi per caso, sulla soglia dei trent'anni, dopo un'adolescenza movimentata e una giovinezza ricca d'impressioni e d'insegnamenti, derivatigli in gran parte dai lunghi viaggi a cui l'obbligava la sua professione di impiegato nell'amministrazione di numerosi e vastissimi possessi agricoli; datosi alla letteratura qualche anno più tardi, quando dalla provincia era venuto a Pietroburgo, in ambienti dove, come s'è visto, l'arte era sottomessa a esigenze pratiche, sia pure nobilissime, egli non poteva certamente scrivere soltanto per la gioia di creare. S'illuse per un certo tempo, e s'illusero i suoi amici d'allora, ch'egli potesse essere partecipe di quella battaglia condotta in nome della libertà e del progresso; ma non ci poteva essere accordo fra chi era guidato da un astratto pensiero politico e chi contrapponeva alle ideologie, livellatrici e distruttrici, la conoscenza degli ostacoli che oppone loro la realtà. Il conflitto scoppiò per l'equivoco provocato, in un'epoca di particolare eccitazione pubblica, dall'errata interpretazione d'un articolo di Ljeskòv, invero un po' nebuloso; e contro di lui fu elevata un'accusa, che adesso par quasi incredibile, ma allora condusse a intemperanze polemiche, non sopite neanche dopo un suo viaggio all'estero. Però, anche senza questi fatti, sarebbe stato impossibile ch'egli rimanesse a lungo unito con persone che poteva ammirare, ma non riusciva a stimare.

Prossimo ai quarant'anni, mentre il suo ingegno era pronto a dar le sue prove migliori, il Ljeskòv rimase solo, mentre tutti intorno a lui avevano una bandiera, un partito, una clientela; e non era uno di quegli uomini che possono erigersi contro la folla, e sfidare da soli l'avversa fortuna. Simpatie culturali e comunanza di spirito religioso, come anche il formarsi di rapporti personali che gli davano la possibilità di riavere una tribuna e un pubblico, lo ravvicinarono allora agli aborriti uomini di destra. Ma egli non fece servire la propria penna neppure alla giustificazione di queste altre tendenze politiche. E se adesso s'era forse meglio identificata la sua simpatia, ereditaria, per gli uomini e le idee della Chiesa, era rimasta intatta la sua fede nel popolo, inteso non come ente astratto e forza politica, ma come forza morale, derivata dalla somma di innumerevoli individualità definite. Era l'epoca in cui il cesaropapismo si affermava, soffocando la vitalità della religione; e ben presto esso trovò un campione risoluto e potente nel Pobjedonòstsev. Il Ljeskòv, che non aveva mai nascosta la propria disapprovazione verso questi metodi di governo, finì col porsi in assoluto contrasto con le autorità, e col cadere in disgrazia. Parve ai progressisti ch'egli dovesse ritornare a loro, e cominciarono a fargli buon viso: non era se non una nuova prova dell'impossibilità, per lui, di seguire le idee d'un partito.

Invece una corrente di pensiero larga e un poco indefinita, mossa da fini morali e rivolta agli umili, doveva apparire al

Ljeskòv particolarmente consona alle proprie convinzioni e alle proprie inclinazioni. Sicché, superata qualche esitazione, è logico ch'egli dovesse aderire a quel movimento che si può chiamare tolstojano: oltrepassati i cinquant'anni, cercando le anime dei «tre giusti» che avrebbero potuto salvare Sodoma dall'incombente ira celeste, il Ljeskòv poteva credere d'avere raggiunta quella semplicità e quell'immediatezza che sono la miglior conferma dell'utilità del nostro operare. Ma anche qui s'annidava il pericolo di teorizzare, perdendo di vista il bene dei singoli uomini in favore d'un'astratta umanità, governata da astratte leggi: era di nuovo la negazione degli ordinamenti presenti, che pure erano ancora atti a tante trasformazioni e a tanti miglioramenti; e per di piú anche la negazione della civiltà, in nome d'un utopistico ritorno alle forme primitive del vivere umano; e certamente anche dagli zelatori di quest'ideologia il Ljeskòv sarebbe stato costretto a separarsi; se non che la morte lo colse prima, sul limitare della vecchiezza, che forse per lui sarebbe stata ormai squallida.

Per tutta la vita era stato non, come inevitabilmente doveva apparire ai contemporanei, un uomo sempre in cerca d'una definitiva sistemazione del proprio pensiero, e neppure, come implicitamente vorrebbe dimostrare il Sementkòvskij, un progressista; sibbene un moralista che non riconosceva la validità se non di idee eterne e semplici, osservando con attenta simpatia gli

sforzi continui e diversi che ogni uomo compie per avverarle a suo modo. Guidati da questo giudizio, si può agevolmente scervere, nella vasta opera del Ljeskòv, quello che è occasionale e caduco da quello che anche ora è importante e significativo, ed è illuminato da un'intima luce, che trasfigura in opera d'arte il commosso documento umano. A giustificazione di quest'unità spirituale, esaminiamo successivamente una delle prime opere letterarie del Ljeskòv, il *Pecorone*⁵⁸, pubblicato nel 1863, quand'egli non s'era ancora del tutto straniato dagli ambienti progressistici, e *Sceramúr*⁵⁹, che uscì a puntate nel «Nòvoje Vrémlja», organo dei reazionari, nel 1879, cioè parecchi anni dopo la così detta conversione del Ljeskòv. Si tratta, in ambedue i casi, di tipi curiosi, fuori del comune, che di primo impulso si sarebbe portati a irridere e a trascurare; invece il moralista vuol penetrarne l'anima, e

⁵⁸ Fa parte, insieme con *La donna bellicosa*, *Lo spauracchio*, *Un artista del tuppé*, del vol. *La donna bellicosa*, tradotto da Margherita Silvestri-Lapenna, che vi ha premesso una garbata prefazione (Torino, «Slavia», 1929). I passi che ne citeremo sono tratti da questa versione.

⁵⁹ È stato tradotto da Alfredo Polledro, e pubblicato in volume insieme al *Brigante d'Ascalona* (Lanciano, Carabba, 1927). I passi che si citeranno erano desunti da questa versione.

vi scopre insospettate ricchezze di umanità; e il ritratto è vivo, benché sia minuzioso, e il fare dell'autore sia un poco svagato, intento com'egli è qualche volta a risuscitare gli echi della propria infanzia felice o a seguire una fantasia umoristica improvvisa.

Il *Pecorone*, nel giudizio d'un vecchio monaco amante della vita contemplativa, è un «folle»; un professore allegro e indulgente lo chiama il «nuovo Diogene», che «sta sempre cercando gli uomini evangelici»; una bella donna, intelligente e sensata, a sentirlo paragonare a Quasimodo, si commuove. Figlio d'un sagrestano, sulla via, prima, di diventare prete, e poi, monaco, rinuncia alla carriera ecclesiastica come ad ogni altra carriera, perché sempre gli accade di «non andare d'accordo». «Non aveva niente da dare, ma sarebbe stato pronto a togliersi di dosso l'ultima camicia, e presupponeva la stessa disposizione in tutte le persone con cui s'incontrava, e tutti gli altri li chiamava, di solito, in modo breve, ma chiaro: "porci". Quando Vasílij Petròvic (è il nome del Pecorone) non aveva scarpe, ossia quando le sue scarpe, secondo la sua espressione, "spalancavano la bocca", egli si recava da me o da voi e senza cerimonie prendeva le vostre scarpe di riserva, se appena poteva infilarsele, e i suoi vecchiumi ve li lasciava per ricordo. Che voi foste o no in casa, era indifferente per Vasílij Petròvic: egli si comportava da voi come uno di casa, prendeva quello che occorreva, sempre nella minor quantità possibile, e qualche volta, incontrandovi, diceva che aveva preso a casa vostra del tabacco, o del tè, o un paio di scarpe; ma più spesso

accadeva ch'egli non dicesse niente di queste minuzie». Questo suo spirito cristiano tutto impulso e intransigenza gli suggerisce, s'intende, idee estreme e progetti generosamente cervellotici. «Non poteva soffrire la letteratura moderna, e leggeva solo il Vangelo e gli antichi classici; non poteva sentire nessun discorso sulle donne, che considerava tutte, senza eccezione, "sciocche", e molto seriamente rimpiangeva che la sua vecchia madre fosse una donna, e non un qualche essere asessuato». E nello stesso tempo cerca disperatamente una verità da rivelare al suo popolo pur col sacrificio della propria persona, sempre pronto a ricominciare a ogni nuova disillusione. Ma i «raskòlniki»⁶⁰, che dovrebbero essere «una forza, una ribellione», conoscitili, li vede «attaccati alla lettera»; i monaci lo scacciano per i suoi discorsi turbolenti, mentre i lavoratori, a sentirglieli fare, lo irridono e magari gli fan la spia. Finisce suicida. Scrive di sé, prima di morire: «Vàska scioccone! Perché non sei prete? Perché hai tagliato le ali alla tua parola? Maestro senza paramenti, buffone per il popolo, zimbello per me stesso, rovina per l'idea. Io sono un ladro, e quanto più andrò avanti, più ruberò». L'orazione funebre gliela pronuncia un contadino, rivolgendosi al padrone suo e del morto, un uomo che s'è creato da sé il suo destino: «A lui tocca

⁶⁰ Questa setta religiosa suscitò sempre un grande interesse nel Ljeskòv.

marcire, a voi vivere...» Il Pecorone «s'era strozzato con una sottile cintura da contadino, dopo averla legata a un ramo non più alto d'una statura d'uomo. Aveva i ginocchi ripiegati che per poco non toccavano terra. Proprio come se stesse inginocchiato. Persino le mani, secondo il suo solito, erano infilate nelle tasche della giacchetta. Tutta la sua figura era nell'ombra, ma sulla testa cadeva, traverso i rami, la pallida luce lunare. Povera testa! Ormai tranquilla. Le sue treccine sporgevano sempre all'insù, a mo' di corna di pecora, e gli occhi spenti, petrificati, guardavano la luna con la stessa espressione che rimane negli occhi di un toro, il quale sia stato colpito più volte sulla fronte col dorso dell'accetta, e poi subito sgozzato col coltello».

Il Sementkòvskij spiega che, siccome il Ljeskòv, giunto a Pietroburgo già pervaso d'amarezza per l'insufficienza di chi doveva lottare, «a ogni passo si convinceva che ci si accingeva molto poco abilmente alla realizzazione dei buoni principî, che erano adoperati mezzi affatto inadatti, che potevano perfino compromettere addirittura il grande problema capitato in sorte agli intellettuali, in lui questo sentimento si rafforzò, ed egli scrisse il suo *Pecorone...*»⁶¹. Perché «una grande riforma è stata compiuta, ne sono imminenti altre, lo stesso molto importanti. Questo è affare del legislatore. Gli intellettuali invece devono rivolgere

⁶¹ Ed. Marks, I, p. 33.

tutta l'attenzione non soltanto a queste riforme, ma anche ai modi del loro rafforzamento nella vita. Si apre loro un grande campo di attività; devono pensare ai mezzi e ai modi». Appunto di questa questione si occupa il Ljeskòv. Egli la pone molto risolutamente nel suo splendido racconto...»⁶². Le idee del Ljeskòv erano queste; ma se egli pensava così, e non cambiò mai opinione, anche quando le contingenze della vita lo costrinsero a mutare ambiente, tuttavia il Pecorone è tanto poco la riprova- zione d'una tendenza, o almeno la sua personificazione, che lo scrittore ha posto in lui quel che ritiene bene e quel che ritiene male, facendone a un tempo un uomo propenso a voler conqui- stare un'esperienza minuta e pratica della vita popolare, e un pre- dicatore nebuloso; sicché, a voler giudicare astrattamente, si po- trebbe perfino concludere che il Pecorone è un uomo perfetto, unendo egli al senso pratico teorie trascendentali: conclusione paradossale, giacché si è visto come, invece, egli vada sempre cercando disperatamente qualcosa che non trova, e finisca con l'uccidersi. Insomma, il Ljeskòv ha rappresentato una figura mo- rale strana, e pur degna di studio e d'ammirazione; e se la que- stione di cui parla il Sementkòvskij è stata posta, non è nel rac- conto, che non dimostra nulla, o se mai che la gente sana ha

⁶² Vol. cit., p. 30.

ragione dinanzi alla gente malata perché le sopravvive, ma nell'animo del Ljeskòv, che l'ha risolta per conto proprio.

Venendo a parlare di *Sceramúr*, il Sementkòvskij contrappone questo racconto a quel gruppo di scritti che sono dedicati ai «giusti», uomini d'ogni classe che in epoche difficili condussero una vita esemplare, e secondo il Ljeskòv vanno studiati tenendo sempre conto per ognuno dello «spirito del tempo», cioè dell'ambiente morale: «Qui incontrate e il contadino che vive senza sfamarsi, e il mercante, e il possidente, e l'amministratore, e il prete. Su di essi il Ljeskòv si ferma con particolare amore, perché maggiormente corrispondono al suo ideale di amore attivo per il prossimo e perché quest'amore lo considera il più sicuro mezzo di risanamento dei nostri mali sociali, fra cui dell'inclinazione a lasciarsi entusiasmare da frasi e teorie sproporzionate alla vita. Come per far risaltare meglio il suo pensiero, egli ci dipinge ancora la figura tipica di *Sceramúr*, un uomo che ha buttato a mare tutti gli impulsi ideali e si è posto come motto una breve parola: "mangiare"»⁶³. Anche qui il critico, prendendo troppo alla lettera una distinzione, soprattutto scherzosa, dovuta allo stesso Ljeskòv, ha voluto teorizzare; e ha sbagliato ancora di più.

Sceramúr è uno sventurato. Da bambino ha avuto lo sviluppo ritardato e la vista rovinata dalle busse e dai maltrattamenti. Poi

⁶³ Vol. cit., p. 44.

si vede troncare gli studi per una «storia politica» che non sa spiegare se non così: «I nostri studenti avevano chiesto di entrar nel cortile. – A che scopo? – Come, a che scopo? Si può forse fare senza cortile? Avevano chiuso il cortile, e non sapevamo dove ficcarci: e noi a chiedere. Il bidello dice che nel cortile non si può entrare, che è vietato dall'autorità, ma noi lo respingemmo e ne nacque un tumulto. – Ci sarà stata prima qualche disputa. – Io allora non frequentavo; dietro l'orecchio mi era venuto non so che gonfiore e me l'avevano tagliato solo in quel giorno. – Come mai non vi giustificaste con ciò? – Ma come potevo giustificarmi? Cominciarono a indicarci, il bidello disse, additandomi: "Ecco, anche quel muso nero lí chiedeva di entrar nel cortile". Mi fecero venir fuori, e a lui ordinarono di esporre il fatto. Egli disse: "Io non lo lasciavo passare, e lui, come Spinoza, mi si cacciò fra le gambe". Per questo fui arrestato. – Per Spinoza? – Sí». Più tardi egli s'è salvato a stento dal filantropismo di gente altolocata, e ha finito col fuggire all'estero, con la paura d'essere perseguitato da un prete che gli doveva voler male, perché una volta non gli aveva saputo dire come mai un certo punto della dottrina fosse «in quinto luogo importante». A Parigi c'è la miseria, che abbrutisce ancor di più questo essere primitivo e incongruente. Però un'aspirazione non cessa neppure adesso di guidarlo, lui che nel cibo ha trovato finora le sue gioie più pure: dar da mangiare agli affamati. Se non che, come si fa ad aiutare gli altri,

quando s'ha bisogno, per campare, di scroccar pranzi a chi capita, o di chiedere in prestito, per restituire poi puntualmente, tanto da sfamarsi per un giorno (e non di più)? Ma viene la guerra contro i turchi, e *Sceramúr* accorre in Serbia, perché «aveva letto nei giornali che i turchi angariavano i "poveri" slavi, depredandoli del raccolto, del bestiame e di tutto ciò che occorre per *mangiare*»: finisce nei servizi di sussistenza, e, «capitato per la prima volta in tutta la sua vita in luogo conforme alla sua vera vocazione», riesce a mettersi da parte un gruzzoletto, col quale ritorna a Parigi. Quei denari egli li fa fruttare: sposa «tante Gril-lade», la padrona d'una bettola, col patto che settimanalmente un certo numero di *voyous* abbian da mangiare gratis. Ormai è felice; e l'unica cosa che gli avveleni la pace domestica è la spugna, con cui la moglie cerca di pulirlo ogni tanto, perché è anche un sudicione; «in cambio, però, egli apprese a cavarne benefici a vantaggio dei poveri»: infatti, «se gli si presentava la necessità di porgere aiuto al prossimo fuori abbonamento, e la "Tante" non ne voleva sapere, egli "non si lasciava lavare" e riusciva sempre a spuntarla».

È forse un uomo che abbia «buttato a mare tutti gli impulsi ideali»? Lo può sostenere soltanto chi vorrebbe una laurea per tutti, come Enrico IV di Borbone voleva un pollo per tutti: giacché *Sceramúr*, che è un deficiente, ha avuto il torto di non diventare un cattivo tecnologo, ma un bettoliere filantropo. Il Ljeskòv,

evidentemente, non era di quest'opinione, perché studiò con sagace amore e con pazienza cordiale tutto quello che c'era di nobile e di umano in *Sceramúr*, vedendo anche in lui una creatura tendente, con le possibilità che le sono state concesse, verso le verità eterne.

Non si osserva dunque uno sviluppo nelle idee che guidano il Ljeskòv: le leggende cristiane ch'egli ebbe a comporre nell'ultimo periodo della sua vita presentano gli stessi caratteri dei primi racconti: è sempre la penetrante indagine del contenuto morale di personalità umane diverse, guidata da una simpatia che non viene mai meno. Se mai si può notare un progresso letterario, che, se non condusse mai lo scrittore a liberarsi compiutamente da una certa secchezza che sull'inizio gli rallenta e gli rende meccanico il ritmo del racconto, gli fece abbandonare nella maturità le imprecisioni enfatiche e gli affannosi contrasti che si trovano ancora, per esempio, nel romanzo politico *Non c'è via d'uscita*⁶⁴, se dalla descrizione della vita interiore della protagonista, Liza Bachàreva, si può desumere questo tratto:

Simpatie innate l'attiravano ancora nella famiglia del Glovàtskij, ma a che servivano mai questi sogni?

⁶⁴ In russo *Njékuda*, 1865, ed. Marks, VIII-IX.

Ella desiderava comprendere molto, studiare.

La portarono ai balli.

Tutto questo andava contro i suoi desideri.

Ella cercava simpatia, e trovò questa simpatia nei libri, dove la personalità era respinta in nome della società, e in nome della società era liberata la personalità.

E le divennero buffe tutte le lagrimevoli scene di prima, e le sembrò sentimentalmente sciocca la propria preghiera a Jenny di portarla via di qua.

Vergognandosi del suo passato innocente, si vergognò anche dei monumenti di questo passato.

Tutte le persone che per la loro posizione le eran prossime si ergevano come monumenti degli affetti di prima.

Per lei esse erano chiare e non c'era da scoprirvi nulla; mentre oscure allusioni la lusingavano con la facilità sconosciuta, con la larghezza d'una libera attività.

Gli affetti furono sacrificati alle aspirazioni.

Qui il Ljeskòv veniva meno anche alla serietà della sua indagine psicologica; ma bisogna dire che assai raramente fu così inesperto come nella pagina che s'è citata, e soprattutto nelle sue poche opere a sfondo politico, delle quali basterà dire che non sorsero mai in quell'atmosfera di simpatia confidente o nostalgica dalla quale uscirono le altre.

Forse il Ljeskòv non poteva trattare seriamente, cioè rivivere in sé, tutto quel che si riferiva alla politica: tant'è vero che anche il suo capolavoro, *Gli ecclesiastici*⁶⁵, è come costruito su due piani: in alto sta il dramma dell'indipendenza del ministero sacerdotale, vissuto dall'arciprete Tuberòzov, dramma intimo e commovente, e nello stesso tempo simbolico, solenne; molto più in basso sono le vicende eroicomiche della lotta impegnatasi, nella quiete della cittadina di provincia, fra il «nichilista» Prepotènskij e il diacono Achilla, che si disputano uno scheletro umano, persuasi di combattere l'uno in nome della scienza, l'altro in nome della religione. Per seguire la sua inclinazione il Ljeskòv ha fatto una serie di ritratti morali, più o meno minuziosi, ma tutti d'un rilievo, d'una corposità tali, che danno a ciascun personaggio una vita poetica inconfondibile; ma rimangono ritratti, cioè statici. Il movimento, invece, sembra che sia quasi esclusivamente proprio di certe figure caricaturali ed eccessive, che hanno una vita meccanica. Naturalmente, le interferenze sono continue, ma sempre con una sproporzione fra l'azione e la reazione che non è neppure più umoristica, come spesso avrebbe dovuto essere, secondo le intenzioni dell'autore. Ma vediamo partitamente alcuni esempi.

⁶⁵ Più propriamente, *Il clero della cattedrale (Soborjànje)*; pubblicato nel 1872. Ed. Marks, I-II.

L'arciprete Tuberòzov è studiato con tutti i mezzi, pur che si giunga all'esatta valutazione della sua personalità: così un grande spazio è concesso al suo diario, che serve a spiegare la sua formazione spirituale, cogliendo fin dall'origine ogni moto dell'animo suo. Quando l'arciprete, già vecchio, sarà perseguitato dalle autorità per la sua intransigenza nel difendere lo spirito religioso, di grande conforto gli sarà l'affetto della moglie Natàlja Nikolàjevna, finché la morte non gliela rapirà, proprio nel momento più triste; ebbene, ecco una pagina di quasi trent'anni prima, dove un amore ardente si rivela appieno, deliziosamente, pur con la castità d'espressione del sacerdote sempre presente a se stesso.

Né toglierò questa macchia, né correggerò una certa incoerenza e ripetizion di parole, che noto nelle ultime righe: che tutto rimanga così, giacché tutto quello di cui è pieno per me questo momento mi è caro nel suo aspetto presente, e deve conservarsi così. Mia moglie oggi non ha cessato di fare biricchinate, benché adesso siano già passate le undici di sera, e benché ella abitualmente a quest'ora dorma, e benché a me piaccia che verso la mezzanotte dorma sempre, perché questo le fa bene, mentre a me piace rinfrescarmi leggermente nella calma notturna con una comoda lettura, e a volte scrivo i miei appunti, e non di rado, dopo aver scritto un poco, mi avvicino a lei dormente e dormente la bacio, e se sono addolorato da qualcosa, da quel bacio

consolatore traggo nuovamente coraggio e forza e m'addormento tranquillamente. Ma oggi finora mi sono comportato un poco diversamente. Quest'oggi, che ero stato posto con tutte le sensazioni in un'incessante varietà d'umore, ero così preso dalla descrizione di quello che è da me descritto sopra, che sentivo la mia cattiva mogliettina nell'anima mia, e giacché l'anima mia la baciava, non ho pensato neppure una volta di avvicinarmi a lei e di baciarla. Ma lei, quella fine furbetta, avendo notata questa mia trascuranza, l'ha corretta con inverosimile originalità: un'ora fa è venuta, mi ha messo sulla tavola un fazzoletto pulito, e, dopo avermi baciato, come fosse assennata, si è allontanata per andare a dormire. Ma tuttavia che inconcepibili furberie femminili si scoprono in lei! A un tratto, scrivendo serissimamente, vedo che il mio fazzoletto è come si movesse, e improvvisamente cade in terra. Io mi sono chinato, l'ho messo di nuovo sulla tavola, e di nuovo mi sono dato a scrivere; ma il fazzoletto è caduto di nuovo in terra. Io l'ho messo sulle mie ginocchia, ed esso cade anche di là. Allora ho preso questo disobbediente, e l'ho fissato, ponendolo un po' sotto il calamaio, ma esso, tuttavia, è fuggito anche di là e ha perfino trascinato seco anche lo stesso calamaio, l'ha rovesciato e ha ornato il mio calendario con questa notevole macchia. E che significa questa fuga di tela? significa che mia moglie dimostra d'essere fra le prime, la primissima civetta, e oltre a ciò anche di specie rara, perché va civettando non con la buona gente, ma col marito. Io l'ho già rimproverata di questo

stasera, quando, sorridendo, sedeva davanti a me sulla finestra e si rammaricava di non saper cantare romanze, e lei che affare ha escogitato e condito! Ci s'è messa, e a quel fazzoletto che mi ha posto lí, offrendomelo, nascostamente ha attaccato un filo assai lungo, l'ha allungato sotto la porta fin sopra il suo letto e, giacendo in pace, favorisce, scherzando, di tirarmi via il fazzoletto di sotto alle mani. E io, uomo dal naso grosso, l'ho scoperto perché con l'ultima caduta del fazzoletto ha echeggiato il suo riso placido e gioioso, e poi dietro la porta hanno incominciato a pestare i suoi piedini nudi. L'ha fatta, e poi giù nel letto. Sono andato, l'ho baciata senza misura, ma sono uscito di nuovo, per annotarmi tutto il fascino di mia moglie sotto l'impulso delle sensazioni fresche.

Il vecchio nano, Nikolaj Afanàsjevic, che solo saprà agire in favore di Tuberòzov quand'egli sarà in disgrazia, all'arciprete sembra la personificazione del buon tempo antico, forse pieno di leggerezza e di crudeltà, ma buono perché antico: vedendolo, è come egli vedesse dinanzi a sé «una cara vecchia novella, con la quale si desidererebbe morire». Si racconta sempre, il nano, un po' per quella cortesia che gli deriva dall'animo gentile ed è stata affinata nella frequentazione delle persone che lo tenevano per sollazzo, ma un po' anche perché solamente in questo modo la sua personalità acquista risalto. Bisogna sentirlo narrare la storia del suo mancato matrimonio, quando la sua padrona voleva

comperare la nana Metta alla generalessa Vichiòrova, cui la inviava, e farli sposare. Puntigliose, le due dame si offrono l'una all'altra cifre favolose, ma non posson mettersi d'accordo:

Durò cosí fin proprio alla primavera, signori miei, e vi posso dire che, sebbene la mia signora Marfa Andrèvna fosse d'animo grande e invincibile, e avesse litigato con Pugaciòv, e ballato con tre sovrani, ma la signora Vichiòrova aveva sconvolto orribilmente tutto il carattere di Marfa Andrèvna. S'immalinconisce! s'immalinconisce terribilmente! E comincia ad adirarsi sempre contro di me. — È tutta colpa tua, — fa l'onore di dire, — pezzo di scioccone, che non sai neanche eccitar l'immaginazione d'una ragazza, perché chiedi lei stessa di sposarti. — Madre mia, — dico, — Marfa Andrèvna, con che cosa mai, — dico, — benefattrice, posso eccitarle l'immaginazione? Favorite la manina, — dico, — madre mia, a me, stupido —. E la signora si adira ancor di piú. — Sciocco, — dice, — sciocco! non sa parlare che di manine. E io allora sto sempre zitto.

Prima che i familiari intervengano, dicendo a Marfa Andrèjevna ogni giorno piú irritata che la nana Metta è stata rapita, le due dame sono venute a un compromesso: ai due nani vengono fatti tanti costumini gemelli diversi, e loro quando sono insieme li mettono, e camminano impettiti davanti alla casa della generalessa. E soggiunge Nikolàj Afanàsjevic:

Se no avevamo anche dei vestitini da orsi, quelli di flanella marrone, cuciti come gualdrappe. Accadeva che ti ficcavan dentro ad essi come una mano in un guanto o una gamba in una calza, non si vede neppur nulla, tranne gli occhi, e in cima son fatti certi fiocchettini di panno come orecchiette, si muovono. Ma in questi vestitini non ci mandavano in istrada, ma accadeva che ci ordinassero di vestirci quando tutt'e due le signore prendevano il caffè a tavola, e per fare alla lotta durante il loro caffè sul tappeto davanti alla loro tavola. Metta Ivànovna era fortissima, benché fosse una donna, ma accadeva che se io le davo bene il gambetto, allora tuttavia lei cascava giù subito, ma solamente io, del resto, lasciavo sempre piuttosto fare a Metta Ivànovna, perché avevo compassione di lei per il suo sesso femminile, e poi accadeva che la generalessa chiamava subito in suo aiuto un canino maltese, e quello a prendermi per le gambe, e Marfa Andrèvna s'arrabbiava...

La signora Bizjúkina, progressista, che invece appartiene al gruppo dei personaggi minori, quando vuol apparire una donna d'idee nuove a due funzionari venuti dalla capitale, e riceverli degnamente, postasi in mezzo al suo bel salotto, ragiona caricaturalmente così:

No, lo sa il diavolo che cos'è. È proprio lo stesso come dai Porochòntsevy, e dai Darjànovy, e dal direttore delle poste, in

una parola, come da tutti, perfino, magari, molto meglio! Ecco, per esempio, dai Porochòntsevy non c'è l'orologio sul camino, e poi non c'è affatto il camino; ma il camino, mettiamo, non è ancor nulla, lo vuole l'igiene; ma perché questi candelieri a braccio, perché queste bambole, infine perché quest'orologio, quando in sala c'è un orologio?... E in sala? Signore! Là c'è il pianoforte, là c'è della musica... No, è assolutamente impossibile così, e io non voglio che la gente nuova mi tratti in qualche modo per queste quisquiglie. Non voglio che Termosèsov mi possa scrivere qualcosa sul genere di quello che nell'intelligente romanzo *L'anima viva* l'intelligente Mascia ha scritto al suo fidanzato, che viveva in una bella casa e beveva il tè preso da un «samovà» d'argento. Questa intelligente fanciulla gli scrisse addirittura che, diceva, «dopo quello che ho visto da voi, fra noi tutto è finito». No, questo non lo voglio. So come bisogna ricevere degli uomini politici! Una sola cosa mette stizza: non so come siano in realtà le cose da loro a Pietroburgo... Probabilmente là è tutto, in qualche modo, brutto... cioè volevo dire bellissimo... ih, cioè brutto... Lo sa il diavolo cos'è. Sì! Ma, tuttavia, dove devo ficcare tutto questo? Possibile buttare via tutto? Ma è peccato, la roba si sciuperà, e tutto costa denari, e poi che utilità c'è a buttare via la roba, quando tutt'intorno, qualunque cosa tu guardi... ecco, nella camera da letto, le tendine di pizzo... mettiamo che questo è nella camera da letto, dove gli ospiti non passeranno... già, e se ci passeranno! Un'orribile porcheria. Inoltre poi i bambini sono così

ben vestiti!... Via, ma non li si farà vedere; che stiano là dove sono, ma tuttavia... buttar via tutto è peccato! No, è meglio piuttosto accomodare la sola camera di mio marito.

Ma certe volte gli spunti comici sono piú schietti. Prepotènskij che è finalmente tornato in possesso delle ossa di quel suo scheletro, dopo averlo dovuto difendere successivamente da un maiale che lo voleva divorare, dal popolino che lo voleva far seppellire e dal gigantesco e violento diacono Achilla che s'era proposto di toglierglielo una volta per sempre, ora, mezzo nudo, ma per tutto sudato, sta lavorandoci su nel suo giardino, animato da un sacro furore scientifico che gli fa credere d'essere un apostolo della rigenerazione sociale. Un suo conoscente, Valerjàn Nikolàjevic, capita lí, e Prepotènskij comincia a fargli le sue lamentele:

— La mia sventura, Valerjàn Nikolàjevic, è cominciata dal momento della mia nascita, — prese a dire Prepotènskij: — e questa sventura consiste principalmente nel fatto ch'io sono stato partorito da mia madre!

— Consolatevi, amico caro, tutte le persone sono partorite dalle loro madri, — proferì Darnjànov, asciugandosi il sudore dalla fronte. — Il solo Macduff era stato tratto fuori dal grembo con un taglio, ma anche quello perché vincessero Macbeth chi non era stato partorito da una donna.

— Eh sí, Macbeth!... Che c'entra Macbeth? Noi non abbiamo bisogno di Macbeth, ma di scienze; ma che fare mai, quando qui è impossibile studiare? Io ne rispondo lo sa Iddio con cosa, che e a Pietroburgo e a Napoli, e in qualsiasi paese dove una persona voglia studiare, in nessun luogo incontrerà ostacoli tali come da noi... Dicono la Spagna... Ma che cos'è mai la Spagna? In Ispagna non si possono aver Bibbie luterane, ma là si fanno e congiure, e rivolte, e tutto quel che si vuole. Son sicuro che, se là qualcuno si procurasse delle ossa per studiare, non glielo proibirebbero. Ma qui, dal primo giorno che mi son procurato delle ossa, la mia propria madre carnale s'è messa a tormentarmi: — Da' qua figlio mio, Varnàscia, è meglio che LO sotterri. Chi «lo», si domanda? Chi è ancora questo «lui»? Perché queste ossa sono «lui», e non «lei»? Ho ragione o no?

Con Prepotènskij viene a contrasto il nobile arciprete Tubèròzov, inquieto per il pernicioso influsso che possono avere le nuove idee, bandite da una cattedra a fanciulli inesperti; ma si rimane sconcertati vedendo a che cosa si appigli un giorno, secondo quanto scrive nel suo diario:

27. Sono terribilmente agitato. Di quello schifoso di Varnàva Prepotènskij non c'è da aver ragione. In una lezione ha raccontato che il profeta Giona non poteva essere stato nel ventre d'una balena, perché quell'enorme bestia ch'è la balena tuttavia ha una

gola assai stretta. Non posso assolutamente sopportarlo, ma ho paura di lamentarmi di lui col direttore, affinché anche di là non limitino tutto a una leggera osservazione da fargli.

E sempre appare come qualcosa di sproporzionato lo sdegno dell'arciprete contro i disordini suscitati da Prepotènskij. In uno dei suoi contrasti col diacono Achilla, Prepotènskij cerca di salvare lo scheletro conteso, consegnandolo, attraverso una finestra aperta del pianterreno, alla signora Bizjúkina. Achilla, che lo rincorreva, raggiunge Prepotènskij, lo fa scostare, e si avvicina lui stesso alla finestra dicendo:

— Sentite, consigliera, fate male a prender le parti di codesto professore.

Ma, invece dell'attesa risposta della consigliera, dinanzi ad Achilla comparve in persona il liberale funzionario dei dazi Bizjúkin e gli fece vedere il cranio nudo dello scheletro.

— Ascolta, nascondi codesto, di grazia, se no m'arrabbio, — chiese cortesemente Achilla; ma invece d'una risposta, dalla casa si sentí venire la risata piú offensiva, e lo stesso funzionario dei dazi, stando alla finestra, cominciò, ridendo, a far battere rumorosamente le mascelle dello scheletro in direzione del diacono.

— Vi farò a pezzi, eretici! — ruggí Achilla e agguantò con tutt'e due le mani una grossa pietra da lastricare che giaceva presso le fondamenta, con l'assoluta intenzione di gettar questa

bomba di quasi cento chili contro i suoi offensori, ma nel medesimo tempo in cui egli, con gli occhi scintillanti, era pronto a lanciare il masso sollevato, qualcuno di dietro gli strinse un braccio, e una voce nota pronunciò imperiosamente:

— Lascia andare!

Era la voce di Tuberòzov. L'arciprete Savélij s'era fermato, severo e tremante per l'ira e l'ansima.

Questa mancata fusione d'elementi è caratteristica del Ljeskòv; ma, in compenso, figure come l'arciprete Tuberòzov e il nano Nikolaj Afanàsjevic e il diacono Achilla – il cosacco fattosi servo del Signore, che in purità di spirito appena può menare le mani per la Sua gloria – sono creazioni fantastiche d'un poeta, che ha saputo dar vita alle persone di cui indagava i tratti morali⁶⁶.

⁶⁶ Oltre agli scritti già citati, del LJESKÒV sono stati tradotti in italiano: *L'angelo suggellato*, *Lo scacciadiavolo*, *La fiera*, *Lo stupidello*, *L'Alessandrite* da Ettore Lo Gatto, che li ha raccolti in volume (*L'angelo suggellato*, Roma, Stock 1925); *Il mancino* (che appartiene al ciclo dei *Giusti*), pubblicato nel 1928 da Margherita Silvestri-Lapenna nella «Rivista di Letterature Slave»; senza contare quei pochi racconti che incominciano ad apparire nelle raccolte periodiche d'indole commerciale.

Da «La cultura», gennaio 1930.

Gàrscin

Il Michajlòvskij, che fu un critico severo dell'opera di Vsèvolod Gàrscin, gli rimproverava d'averne assai debole, a volte, l'«invenzione»; e lo dimostrava con una circostanza che, pur essendo minuta, gli sembrava caratteristica: «L'eroe del suo primo racconto *Quattro giorni*», egli diceva⁶⁷, «porta il cognome di Ivànov. Nel racconto *Dalle memorie d'un soldato* è anch'egli un Ivànov. Nel racconto *Attendente e ufficiale* l'attendente si chiama Nikíta Ivànov. L'eroe di *Un avvenimento* si chiama Ivàn Ivànovic Nikítin... C'è ancora, per esempio, uno Stebolkòv, ma questo cognome si ripete in due racconti. Anche il nome Vasílij Petròvic (un nome abbastanza poco complicato) compare in due racconti». Ma chi legga senza interruzione le non molte novelle e i pochi articoli che formano l'unico volume delle opere del Gàrscin⁶⁸, vede anche concordanze più sostanziali, che legano fra loro pagine

⁶⁷ Cit. dal KOROLJÈNKO, vol. I, p. 430, delle *Opere complete* (Pietroburgo, Marks, 1915).

⁶⁸ Pubblicato dal «Literatúrjy Fond», con un saggio biografico dello Skabicèvskij: 12ª edizione, Pietroburgo, 1909. Ancor più ricca di documenti è l'edizione Marks, supplemento alla rivista «Niva» per il 1910. Quasi tutti i racconti del G. sono stati tradotti

scritte in periodi diversi e quasi con diversa intonazione; e può così individuare quelli che sono i motivi ricorrenti, e fondamentali, di quel mondo artistico, osservando inoltre la progressiva

in italiano: *Quattro giorni* da F. VERDINOIS, nel vol. *Novelle russe* (Napoli, Detken, 1900); *Il fiore rosso*, *Quattro giorni*, *Un avvenimento*, *Dalle memorie del soldato Ivànov*, *Pusillanime*, *Il segnale*, *Una notte*, *L'ufficiale e l'attendente*, *Quello che non accadde*, *Un incontro*, *Gli orsi*, *Gli artisti*, *Nadèzda Nikolàjevna* da ELSA GETZER, assai mediocrementemente, nel vol. *Il fiore rosso*, ripubblicato più tardi col titolo *Il veleno della vita* (Napoli, Giannini, 1920 e 1922); *Attalea princeps* da ENRICO DAMIANI, nella «Rivista di Cultura» (1923); *Quattro giorni* e *Vile* da FERDINANDO RIETTI, riuniti in un volumetto (Roma, «Leonardo da Vinci», 1924); *Nadèzda Nikolàjevna* e *Le memorie del soldato Ivànov* da Sigismondo Osser, nel vol. *Nadèzda Nikolàjevna* (Milano, Delta, 1929; il modico prezzo del volumetto è direttamente proporzionato alla bontà dell'edizione). Delle traduzioni in altre lingue bisogna citare «probi causa» quella francese dell'Halpérine-Kaminsky (1889), preceduta da un retorico saggio pacifista del Maupassant, dove tutti i racconti d'argomento militare del G. sono cuciti insieme, per formare un romanzo intitolato *La guerre*. Fra i critici italiani, del G. s'è occupato ENRICO DAMIANI, in un articolo di carattere informativo, apparso sulla «Rivista di Cultura» del 1922: *V'sèvolod Garscin, poeta del dolore*.

chiarificazione dei fantasmi poetici, che a poco a poco si liberano dagli elementi caduchi (spuri o superflui). Pur essendo morto a trentatré anni⁶⁹, senza aver avuto modo di giungere a quel lavoro di largo respiro, che s'illudeva di poter concepire finalmente con pacatezza, il Gàrscin ha lasciato infatti un'opera tanto omogenea da dover esser considerata nella sua interezza. Sicché, quand'anche di quest'opera si vogliano distinguere i vari aspetti, bisogna avvertire con maggiore energia che non si faccia per quegli scrittori i quali portano in sé contrasti individuali e profondi, che si sta per usare un metodo empirico: i problemi che potevano presentarsi alla coscienza del Gàrscin non erano se non manifestazioni salienti della sua sensibilità da lui secondate con attento scrupolo.

«Aveva un'enorme attitudine a capire e sentire la felicità della vita», ebbe a scrivere, dopo la sua morte, un amico⁷⁰. «La sua natura multiforme, impressionabile, riccamente dotata, era estremamente sensibile a tutto quel che c'è di buono e di pregevole nel mondo; tutte le sorgenti di gioia e di piacere che ci sono nella

⁶⁹ Nato il 2 febbraio 1855, il G. morì il 24 marzo 1888.

⁷⁰ V. A. FLÀUSEK, a p. 110 della raccolta *In memoria di Gàrscin*, pubblicata nel 1889 a cura dei suoi amici e degli artisti e scrittori che avevano con lui maggiore familiarità.

vita gli erano accessibili e comprensibili. Pregiatore appassionato delle arti, amava con tutta l'anima la poesia, la pittura e la musica, non si stancava mai di goderne. Conoscitore e innamorato della natura, si accostava con estrema sensibilità a tutte le sue bellezze, a tutte le sue manifestazioni; amava il cielo e le stelle, il mare e la steppa, gli animali e le piante; il libro della natura per lui era uno splendido libro, ogni pagina del quale gli arrecava piacere. Amava le persone, era di carattere socievole, e il commercio con gli uomini per lui, uomo buono, modesto e tollerante all'estremo grado, era sempre piacevole, gli arrecava sempre soddisfazione. Amava ogni esercizio fisico, ogni lavoro manuale e vi si dedicava con entusiasmo e gioia. Insomma, tutte le sorgenti di gioia e di soddisfazione che esistono per gli uomini gli erano tutte accessibili». Però questa sensibilità acutissima, com'è logico, non gli serviva tanto a gioire di questo lato consolante della realtà, quanto, piuttosto, a dolorare per quello che gli mostrava lotte, soprusi, sofferenze: poiché nessuno più di chi senta davvero la bellezza della vita serena è rattristato dagli affanni che la sogliono turbare; ma, per di più, in lui il sistema nervoso delicatissimo era portato a manifestazioni eccessive, com'era sempre pronto a dare origine a quei fenomeni morbosi che poi lo condussero a darsi la morte. Il più famoso fra i racconti del Gàrscin, *Il fiore rosso*, ci dà appunto un'idea di questo stato d'animo che stava alla base del suo mondo poetico; per questo e, anche, più particolarmente, perché ci rivela come il Gàrscin concepisse il rapporto fra arte e autobiografia,

non si può venire all'esame di quei motivi ricorrenti, a cui s'è accennato, senza avervi prima rivolta l'attenzione.

Il protagonista del *Fiore rosso* è un pazzo che, nel giardino del manicomio, identifica una pianta di fiori rossi con tutto il male che avvelena il mondo, e, persuaso che se gli riuscirà di strappare e sgualcire fra le dita quei tre fiori, l'umanità sarà salva e felice, inizia una lotta terribile, ripetuta tre volte, superando ogni ostacolo, sventando ogni pericolo, neutralizzando ogni ostilità, finché raggiunge la vittoria, e può morire ormai calmo con l'ultimo fiore stretto per sempre nel pugno stecchito. La sensibilità del Gàrscin al dolore umano, che molti definirono pessimismo, e non ci è testimoniata soltanto dall'opera sua, ma anche dalle manifestazioni della sua personalità come ci è tramandata nelle memorie degli amici, non poteva creare un miglior simbolo di sé. Non solo «affascinavano e conquistavano involontariamente» chiunque lo conoscesse «la sua straordinaria mitezza nei rapporti con le persone, la profonda rettitudine, la socievolezza, il severo giudizio di sé, la modestia, la simpatia per il dolore e la gioia del prossimo⁷¹; ma egli sapeva davvero sentire come sua una dolorosa prova collettiva, come quando, malgrado quella «straordinaria mitezza», volle arruolarsi volontario, nella guerra contro la Turchia, per vivere nella vita del soldato russo e aiutarlo in quella

⁷¹ *In memoria di Gàrscin* cit., p. 2, contributo di J. V. Abràmov.

lotta dove ciascuno poteva dimostrarsi utile. Ma non soltanto il simbolo è efficace: i critici del secolo scorso si sono accorti che è anche foggiano in ogni sua parte con la maggiore esattezza. Il Koroljènkò ricorda⁷² che il «Gàrscin già prima, quando era ancora sano, frequentava la clinica psichiatrica e con il permesso del professore assisteva insieme agli studenti all'esame dei malati. In seguito, trovatosi egli stesso nella posizione di malato, ebbe modo di osservare se medesimo. È notevole il fatto che il Gàrscin ricordava benissimo tutto quello che gli era accaduto durante la malattia, e alcuni tratti del racconto appaiono un riflesso diretto di sensazioni personali. Pare che ci sia molta ragione di credere che anche il motivo centrale, – la lotta con tutto il male del mondo, incarnatosi in una forma, – sia pur esso un tratto autobiografico». Eppure non si tratta di «ricordi di manicomio», sibbene d'un'opera, in cui la purezza della costruzione fa riscontro alla serenità del tono. E non perché il Gàrscin fosse insensibile, o sapesse esser pacato, dinanzi al ricordo dei suoi periodi di malattia: anzi, la sua coscienza delicatissima era tormentata dal rimorso per quello di cui altri con troppa facilità lo ritenevano irresponsabile, e a un amico affermava, terrorizzato dall'ipotesi d'una ricaduta, che avrebbe preferito, piuttosto, soffrire della ma-

⁷² Vol. cit., p. 428.

lattia piú orribile, esser sifilitico, perdere le due braccia; ma unicamente perché elaborava artisticamente la materia autobiografica, anche a prezzo delle maggiori sofferenze. Si spiega cosí la limpidezza con cui è ritratto, ad esempio, il pazzo del *Fiore rosso*, e insieme a lui tutto l'ambiente che lo circonda, quando egli ha già strappato il primo fiore, se l'è nascosto in petto, e, anche mangiando, non pensa se non alle esigenze della lotta intrapresa:

In sala da pranzo servirono la cena. Sulle grandi tavole senza tovaglia posero alcune zuppe di legno, pitturate e dorate, con una pappa liquida di frumento; i malati si sedettero sulle panche; distribuirono loro una fetta ciascuno di pane nero. Mangiavano con dei cucchiaini di legno a ogni zuppa in otto persone. Alcuni, che prendevano per cura un nutrimento migliore, furono serviti separatamente. Il nostro malato, inghiottita in fretta la sua porzione, portata dal guardiano, che l'aveva chiamato nella sua stanza, non si accontentò di questo e andò nella sala da pranzo comune.

— Permettetemi di sedermi qui, — disse al sorvegliante.

— Non avete mangiato forse? — chiese il sorvegliante, versando porzioni supplementari di pappa nelle zuppe.

— Ho molta fame. E ho bisogno di rinforzarmi molto. Ogni mio sostegno è nel cibo: lo sapete che non dormo affatto.

— Mangiate, caro, e buon pro vi faccia. Taràs, dà' un cucchiaino e del pane al signore.

Egli si sedette presso una delle ciotole e mangiò ancora un'enorme quantità di pappa.

— Su, basta, basta, — disse finalmente il sorvegliante, quando tutti ebbero finito di cenare, e il nostro malato seguiva ancora a star seduto curvo sulla ciotola, attingendone la pappa con una mano, e con l'altra tenendosi fortemente il petto. — Mangerete troppo.

— Ah, se sapeste di quante forze ho bisogno, di quante forze! Addio, Nikolaj Nikolajevic, — disse il malato, alzandosi da tavola e stringendo fortemente la mano del sorvegliante. — Addio.

— Dove andate mai? — chiese il sorvegliante con un sorriso.

— Io? In nessun luogo. Rimango. Ma forse domani non ci vedremo. Vi ringrazio per la vostra bontà.

Ed egli strinse ancora una volta la mano al sorvegliante. La sua voce tremava, gli erano venute le lacrime agli occhi.

— Calmatevi, caro, calmatevi, — rispondeva il sorvegliante. — Perché dei pensieri così cupi? Andate, coricatevi, e addormentatevi per benino. Voi avete soprattutto bisogno di dormire; se dormirete bene, vi rimetterete anche presto.

Il malato singhiozzava. Il sorvegliante s'era voltato, per ordinare ai guardiani di portar via al più presto i resti della cena. Mezz'ora dopo nella casa di salute tutto dormiva già, tranne un uomo che giaceva sul suo letto, nella stanza d'angolo, senz'essersi

spogliato. Egli tremava come se avesse avuto la febbre, e si stringeva convulsamente il petto, tutto imbevuto, come gli sembrava, d'un veleno inauditamente mortale.

Pur nella rinuncia a tutti i beni per raggiungere uno scopo altruistico, codesto pazzo è però animato da una così alta coscienza del valore che hanno i suoi atti, da farci sospettare in lui un senso, sottile e nascosto, ma saldo, di orgoglio; il Gàrsin, invece, non ricercò neppure questa soddisfazione: lo consolava, piuttosto, penetrare e perciò addossarsi le sofferenze degli altri: tanto che, in certi casi, gliene veniva un equilibrio spirituale, che gli dava l'illusione d'essere felice per le circostanze esterne che accompagnavano quella tranquilla serenità. Così fu quando l'affanno della povera gente che pativa lo costrinse a partire per la guerra, col pensiero di esporre il proprio petto alle pallottole nemiche, dimenticando – come il protagonista dei *Quattro giorni* – che andava a uccidere altri uomini; e la calma che s'era fatta improvvisamente in lui gli parve, più tardi, derivasse dall'ambiente militare, e non, invece, dalla guerra: tanto che poi sentì a più riprese, seppur fugacemente, la nostalgia dell'esercito. Ma il capitano Vèntsel, che il «soldato Ivànov» aveva osato agguantare per un braccio, mentre picchiava col fodero della sciabola un soldato caduto durante la marcia, diventava umano e sensibile soltanto in battaglia, o quando, dopo il combattimento, contava singhiozzando i morti della sua compagnia; e il «soldato Ivànov» capiva

le ragioni della propria pace interiore solo sfilando davanti all'imperatore Alessandro II prima d'andare al fronte:

Io camminavo di fianco, cercavo soprattutto di non perdere il passo, di mantenere l'allineamento, e pensavo che se il Sovrano col suo seguito fosse stato dalla mia parte, avrei dovuto passare davanti ai suoi occhi, e molto vicino a lui. Soltanto guardando Zikòv che camminava accanto a me, il suo volto severo e cupo come sempre, ma agitato, sentii che anche a me si comunicava una parte della generale agitazione, che il mio cuore aveva cominciato a battere più forte. E mi sembrò a un tratto che tutto per noi dipendesse dal modo come ci avrebbe guardato il Sovrano. Quando in seguito mi capitò d'andare per la prima volta sotto le pallottole, provai una sensazione che si avvicinava a questa.

Gli uomini andavano sempre più in fretta, il passo si faceva più grande, il modo di camminare più libero e più risoluto. Non avevo bisogno di adeguarmi al ritmo comune: la stanchezza era passata. Era come se fossero spuntate delle ali e portassero avanti, là dove tuonava già la musica ed echeggiava un assordante «urrà»! Non ricordo le strade per le quali passammo, non ricordo se ci fosse gente in queste strade, se ci guardasse; ricordo soltanto l'agitazione che aveva preso l'anima, insieme con la consapevolezza della terribile forza della massa alla quale appartenevi e che ti trascinava. Si sentiva che per questa massa non c'era nulla

d'impossibile, che il torrente, insieme al quale mi precipitavo avanti e di cui formavo una parte, non poteva conoscere ostacoli, che esso avrebbe spezzato tutto, piegato tutto e distrutto tutto. E ognuno pensava che colui dinanzi al quale scorreva questo torrente poteva con una sola parola, con un solo movimento della mano mutarne la direzione, farlo tornare indietro o gettarlo di nuovo sui terribili ostacoli, e ognuno voleva trovare nella parola di quest'uomo e nel movimento della sua mano l'ignoto che ci conduceva alla morte. «Tu ci conduci, – pensava ognuno, – a te diamo la nostra vita; guardaci e sii tranquillo; siamo pronti a morire».

Ed egli sapeva che eravamo pronti a morire. Vedeva file di uomini terribili, risolte nella loro foga, che passavano quasi di corsa dinanzi a lui, di uomini del suo povero paese, di soldati rozzi, poveramente vestiti. Sentiva che essi tutti andavano alla morte, calmi e liberi da responsabilità. Era seduto sopra un cavallo grigio, che stava immobile e aveva drizzati gli orecchi al suono della musica e alle frenetiche grida d'entusiasmo. Intorno c'era un seguito magnifico; ma io non ricordo nessuno di quel brillante distaccamento di cavalieri, tranne un uomo sopra un cavallo grigio, con un'uniforme semplice e un berretto bianco. Ricordo il viso pallido, sfinito, sfinito per la consapevolezza del peso della decisione presa. Ricordo come per il suo viso scorrevan copiose le lacrime, che cadevano sul panno scuro dell'uni-

forme in gocce chiare, scintillanti; ricordo il movimento convulso della mano, che teneva la briglia, e le labbra tremanti che dicevan qualcosa, probabilmente un saluto alle migliaia di giovani vite moriture per le quali egli piangeva. Tutto questo apparve e scomparve, come illuminato per un istante da un lampo, quando io, ansando non per la corsa, ma per l'inumano, furioso entusiasmo, gli passai accanto di corsa, sollevando in alto il fucile con una mano, e con l'altra agitando al disopra del capo il berretto e gridando un assordante, ma per il generale gridío non udibile neppure a me stesso, «urrà!».

Il Gàrscin sentí la guerra come un avvenimento della propria vita spirituale; ed è soprattutto per questo che nella sua opera si può legittimamente individuare un motivo ricorrente della guerra, che non solo serve a collegare fra loro racconti come *Quattro giorni*, *Dalle memorie del soldato Ivànov*, *Vile*, ma pone in giusta luce l'opposto del loro clima morale, che appare in *Attendente e ufficiale*, satira potente, benché disordinatamente abbozzata, della vita di guarnigione. Ma se la simpatia del Gàrscin andava verso tutta l'umanità che soffriva, di cui poteva esser l'immagine un esercito combattente, era naturale che piú affannoso ancora fosse il suo senso di pietà per le creature maggiormente diseredate, consono all'ideologia del suo tempo, dal Koroljènko pur

senza condanna chiamata «ingenua, spesso romantica»⁷³, anche se seppe esprimersi nella figura dostojevskiana di Sonja Marmelàdova. Due racconti a cui compare quest'altro motivo ricorrente – *Un avvenimento* e *Nadèzda Nikolàjevna* – vanno considerati insieme, non perché la protagonista è la medesima in tutt'e due, ma piuttosto perché, se dal primo si ricava l'impressione che lo scrittore abbia dinanzi gli elementi artistici ancora tutti sconcertati, nel secondo si vede com'egli abbia già trascelto, quasi sempre bene, fra gli stessi elementi, quelli che può subordinare al loro centro fantastico. In *Un avvenimento* il dramma della donna perduta e quello dell'uomo onesto ma timido che vorrebbe redimerla s'intrecciano senza mai fondersi, perché il punto di riferimento ora è Nadèzda Nikolàjevna, ora Ivàn Ivànovic Nikítin, ora l'autore, e muta secondo la necessità degli effetti melodrammatici, non per seguire un'eventuale varietà coordinata di spunti poetici. In *Nadèzda Nikolàjevna*, invece, il racconto dell'amore, questa volta ricambiato, che il pittore Lopàtin ha per la donna che una fosca tragedia gli impedisce di salvare, è generato tutto, a voler trascurare qualche inutile intrusione, da un'unica sorgente. Sicché vengono ad essere, involontariamente, un giudizio

⁷³ *Vol. cit.*, p. 417.

di alta lode le parole del Koroljènkò, formulate come una riserva⁷⁴: «L'autore non ci scopre tutta la "verità reale" che circonda le ragazze perdute e avvelena così in fretta l'anima femminile. Egli prende la sua Nadèzda Nikolàjevna soltanto in quei momenti in cui cade sopra di lei il riflesso del sentimento di Lopàtin, e quando lei stessa è rigenerata dall'amore che sorge». Scelta sagace e fine, come appare dalla descrizione del ritorno di Nadèzda Nikolàjevna, che posava per Lopàtin, ma era scomparsa non appena s'era accorta di amarlo, e soltanto per gli sforzi d'un amico comune, il pittore gobbo Ghelfrèjch, è rintracciata e ricondotta nello studio.

Sedemmo a lungo noi tre quella sera per me memorabile. Parlavamo, scherzavamo, ridevamo; Nadèzda Nikolàjevna era calma e perfino come allegra. Io non avevo domandato a Ghelfrèjch dove e come egli l'avesse trovata, e lui stesso non ci accennò neppure con una parola. Fra me e lei non fu detto nulla che alludesse a quello che avevo pensato e sentito prima del suo arrivo. Non posso dire che la modestia o l'indecisione mi costringessero a trattenermi: lo consideravo semplicemente inutile e superfluo; temevo di agitare la sua anima ferita. Io ero loquace e allegro come non mai; Ghelfrèjch esprimeva un rumoroso entusiasmo,

⁷⁴ *Vol. cit.*, p. 417.

era radioso, chiacchierava senza posa e a volte con le sue uscite faceva sorridere Nadèzda Nikolàjevna. Aleksjéjevna apparecchiò la tavola e portò il samovàr. Avendo disposto tutto come si deve, ella rimase in piedi presso l'architrave e, sostenendo una guancia con la mano, per alcuni minuti guardò noi e come Nadèzda Nikolàjevna preparava il tè e faceva da padrona.

— Avete bisogno di qualcosa, Aleksjéjevna? — chiesi io.

— Non ho bisogno di nulla, caro, soltanto di guardarvi un poco così... E s'è già offeso! — diss'ella, — una vecchia non può neppur rimanere un po' in piedi! Ecco, guardo come la signorina vi tien luogo di padrona. Così sí che va bene!

Nadèzda Nikolàjevna chinò il capo.

— Vedi, come è bello. Se no sono sempre uomini e uomini: e a versare il tè, e sempre. Ormai anch'io, scusami, senza una padrona m'annoio, Andréj Nikolàjevic, a dirti la verità...

Si voltò e cominciò a trotterellar coi suoi piedi per il corridoio. La nostra allegria era scomparsa. Nadèzda Nikolàjevna si alzò e si mise a camminare per la stanza.

Eppure il Michajlòvskij, nel *Diario d'un lettore*, stroncò questo racconto, salvandovi soltanto, per quella confusione del bello col caratteristico che era così frequente nei critici di quel tempo, alcune macchiette suggerite dall'ambiente degli artisti; ma lo sviava l'accento d'un altro motivo ricorrente, il sentimento della pittura, non si saprebbe dire se suscitato o rafforzato nel Gàrscin da una

consuetudine iniziata nella prima giovinezza, quando lo studente dell'Istituto Minerario sottoponeva i suoi scritti ancora ignoti al giudizio a volte paradossale d'un gruppo di pittori suoi coetanei. In un'epoca in cui i romanzieri, scegliendo sovente i loro protagonisti nel campo stesso dell'arte, di solito non sapevano evitare la retorica o il cattivo gusto, come il Fogazzaro nel *Mistero del poeta*, è particolarmente notevole che il Gàrscin abbia saputo creare una figura come quella del pittore Lopàtin, il quale sente la propria pittura con la medesima immediatezza con cui affronta i problemi della vita morale; ma l'espressione migliore di questo sentimento della pittura, — che, manifestatosi già nell'entusiastica poesia giovanile scritta per la prima esposizione del Veresciàghin, ebbe il suo più serio documento in quelle *Note sulle esposizioni d'arte* che precedono di non molti mesi la morte del Gàrscin, è senza dubbio il racconto *I pittori*, frammentario per la continua contrapposizione dei due diari che lo formano, e pur efficacissimo nel rappresentare come vivano il problema della pittura contemporanea, e nello stesso tempo quello eterno dell'arte, Djedòv, che per dedicarsi con fervore e disinteresse alla sua arte si strania dalla vita, e Rjabínin, che per voler immetterla nella vita finisce col rinnegarla. E che si tratti appunto di qualcosa di più profondo, e meno occasionale, che non una semplice competenza dilettesca si può vedere dalla sicurezza con cui il Gàrscin sa caratterizzare tutt'e due i pittori attraverso un implicito giudizio che è in certe notazioni di Rjabínin su Djedòv, il

quale gli manifesta la sua gioia d'essersi liberato dalla propria professione d'ingegnere per consacrarsi tutto al culto della bellezza:

— ...Quante impressioni penose in tutte queste fabbriche, Rjabínin, se sapeste! Sono cosí contento d'averle liquidate per sempre. Dapprincipio era semplicemente penoso vivere, guardando quelle sofferenze... È forse lo stesso con la natura? Essa non offende, e non bisogna neppure offenderla, per sfruttarla come noi pittori... Guardate, guardate un po', che tono grigio-gnolo! — S'interruppe da sé a un tratto, indicando un angolino del cielo: — piú in giú, ecco, là, sotto la nuvoletta... una delizia! Con una sfumatura verdognola. Perché, ecco, a dipingerlo cosí, via, esattamente cosí: non ci crederebbero! Perché non è mica male, eh?

Io espressi la mia approvazione, benché, a dire il vero, non vedessi nessun fascino in un pezzetto verde sporco del cielo di Pietroburgo, e interruppi Djedòv che cominciava ad andare in estasi per un altro «piccolo tono» ancora vicino a un'altra nuvoletta.

S'è cercato cosí d'individuare la fisionomia dell'opera del Gàrcsin; e per questo si son lasciati da parte gli elementi caduchi, di cui lo scrittore sa liberarsi nel momento dell'ispirazione sincera, e quelli troppo episodici — la drammaticità lagrimosa che negli

Orsi si alterna con una meccanica comicità, lo scialbo simbolismo di *Attalea princeps*, l'ironico ma non amaro sorriso di *Quello che non accade*; preme, se mai, notare ancora un elemento di gusto: il Gàrscin cerca, fra i primi, di allontanarsi, per quanto gli riesce, dal realismo, e «si dimostra un convinto avversario di quel minuto protocollismo in cui aveva cominciato a degenerare questa tendenza»⁷⁵, sdegnando perfino la verisimiglianza apparente in nome d'una più profonda «verità dell'anima umana»⁷⁶.

Da «La cultura», aprile 1930.

⁷⁵ M. KLEVÈNSKIJ, *V. M.. Gàrscin* (Mosca, Libreria dello Stato, 1925), p. 84. È doveroso segnalare questo garbato libretto, che contiene ampie notizie biografiche e un'analisi critico-psicologica quasi imparziale.

⁷⁶ *Op. cit.*, p. 88.

1. Celebrazione fattiva di Lev Tolstòj

André Gide, se fosse un Napoleone, imporrebbe a ogni scrittore, che lo meritasse, di arricchire la sua letteratura del riflesso di qualche opera straniera particolarmente adatta alla sensibilità di ciascuno; e così, secondo lui, sarebbe risolto il «problema delle traduzioni». Una chiara letterata italiana cui non sono gravose le illustri tradizioni familiari dei Capecelatro e dei Carafa, la duchessa d'Andria, traducendo per la prima volta integralmente e fedelmente *Guerra e pace* di Lev Tolstòj, che la «Slavia» ha finito or ora di pubblicare⁷⁷, ha applicato da sé questo principio, commemorando il centenario tolstoiano come meglio non si poteva; e ha compiuto l'enorme lavoro, reso particolarmente difficile dallo stile spesso involuto, dal molto linguaggio tecnico e soprattutto da un'ironia tutta fondata sulla collocazione delle parole nel

⁷⁷ La versione di *Guerra e pace* dovuta alla duchessa d'Andria forma i voll. 5-10 delle opere complete di LEV TOLSTÒJ, pubblicate dalla «Slavia» di Torino, nell'ambito della collezione «Il Genio Russo», diretta, dal POLLEDRO.

periodo, con pazienza infinita e con costante amore, sí da ottenere risultati sempre ottimi, e in molte parti davvero insigni. Così *Guerra e pace* può finalmente entrare nel patrimonio letterario italiano con la sua inconfondibile personalità, che può sembrare scomposta solo a chi guardi la simmetria esteriore e non l'ordine intimo spirituale, e a tutti deve apparire singolarissima e degna di studio.

Nel cercar d'individuare questa personalità, il primo problema che si presenta al nostro esame è quello della natura del libro, cioè della sua concezione fondamentale. Malgrado le parti filosofiche, storiche, bisogna rispondere che esso è stato concepito come opera d'arte; e si sa come in un articolo del «Rússkij Archiv», che serve come da prefazione all'opera, il Tolstòj si difenda da chi gli avrebbe potuto rimproverare d'aver varcato i limiti d'ogni genere letterario prosastico conosciuto, ricordando che «nel nuovo periodo della letteratura russa non vi è una sola opera d'arte in prosa un po' fuori della mediocrità, che sia interamente piegata alla forma del romanzo, del poema o della novella». Ma egli non solo è andato contro le supposte leggi dei vari generi: si è spesso scostato anche da quello che in generale è rappresentazione artistica. Come va spiegato questo? E ci basta la spiegazione dell'autore stesso, che «*Guerra e pace* è ciò che l'autore volle e poté esprimere in quella forma nella quale l'ha espresso»? Sicuramente no. Dobbiamo pensare piuttosto che, dovendo descrivere un'età che non era la sua, e perciò «studiando

le lettere, i diari, le tradizioni», il Tolstòj si persuase interamente che «la storia ha per oggetto lo studio del movimento dei popoli e dell'umanità, e non la descrizione di episodi della vita delle persone», e perciò «essa deve, astraendo dal concetto di causa, ricercare le leggi, comuni a tutti gli elementi infinitamente piccoli, eguali e indissolubilmente legati fra loro, della libertà». Questa concezione, che chiameremo «legge della determinazione», permea infatti molta parte di *Guerra e pace*, ma non per questo il libro è fatto per dimostrarla; ed essa appare in modo netto soltanto quando si giunge alla descrizione d'un'epoca (il 1812), in cui essa «risalta maggiormente»: allora la passione dello scrittore opera un taglio netto fra la parte di ispirazione estetica e quella di carattere logico. Perciò gli ultimi dodici capitoli del libro vorrebbero essere puramente la dimostrazione di quello che è la «nuova storia», mentre la descrizione artistica di quello che è un mondo a sé, creato dal poeta, s'è chiusa con l'immagine di Nikòlegnka Bolkònskij, che prega Dio soltanto di una cosa – che gli accada quel che accadeva agli eroi di Plutarco, per fare lo stesso – dopo essersi svegliato da un sogno terribile ma pur pieno di fascino: «Si era veduto in sogno insieme con Pierre, con degli elmi sul capo, come erano disegnati nella sua edizione di Plutarco. Con lo zio Pierre egli camminava davanti a un enorme esercito. Questo esercito era composto di una quantità di fili bianchi e obliqui, che empivano l'aria, simili a quelle tele di ragno che svolazzano in autunno e che Dessalles chiamava *les fils de la Vierge*. Innanzi a

tutti era la gloria, fatta anche di quei fili, ma un poco piú serrati. Essi – lui e Pierre – erano portati leggermente e lietamente sempre piú vicino alla mèta. A un tratto i fili che li movevano cominciarono a indebolirsi, a imbrogliarsi; era assai penoso. E lo zio Nikolàj Iljíc si fermò in un atteggiamento minaccioso e severo. – Siete voi che l'avete fatto? – disse, mostrando la ceralacca e le penne spezzate. – Io vi amavo, ma Arakcéjev mi ha dato l'ordine e io ucciderò il primo che muoverà un passo –. Nikòlegnka si voltò a guardare Pierre, ma Pierre non c'era piú. Pierre era suo padre, il principe Andréj, e suo padre non aveva figura né forma, ma esistenza, e vedendolo Nikòlegnka sentí tutta la debolezza dell'amore: si sentiva senza forza, senza ossa, e come fluido. Il padre lo carezzava e lo compativa. Ma lo zio Nikolàj Iljíc si faceva sempre piú vicino a loro. Lo spavento prese Nikòlegnka, ed egli si svegliò». Il capitolo seguente comincia con l'enunciazione che «l'obbietto della storia è la vita dei popoli e dell'umanità». Sicché si può vedere come la passione scientifica e polemica, facendosi piú viva, non allontanasse il Tolstòj dai piú alti vertici dell'arte: infatti il «sogno spaventoso» di Nikòlegnka è una pagina fra le piú delicate del libro, e presenta uno dei caratteri principali del fascino di Tolstòj: quel prendere sul serio tutto quello che è pensato seriamente, quel simpatizzare immediato con qualsiasi concezione che sia anche una convinzione, quantunque magari momentanea: onde fa impressione, ma non desta il riso, che

l'esercito del sogno fosse «composto di una quantità di fili bianchi e obliqui», ed è con soddisfazione che poi si viene a sapere come la gloria fosse «fatta anche di quei fili, ma un poco più serrati». Si deve riconoscere dunque che in *Guerra e pace* c'è tutt'un lato di carattere non estetico, ma logico, il quale però non menoma la parte artistica, fondamentale, da cui a poco a poco viene distaccandosi.

Ciò non toglie che siano parecchie le questioni particolari suscitate da quella che abbiamo chiamata «legge della determinazione», quasi tutte interessanti, malgrado che in esse spesso ci attragga soprattutto la personalità artistica dello scrittore, che, appena è possibile, trasforma un ragionamento in un'immagine, sia pur caricaturale come questa, che dovrebbe spiegare cosa siano propriamente i concetti designati con le parole *caso* e *genio*, ma poi finisce con esser soltanto comica: «Per un branco di montoni, il montone che ogni sera è messo dal pastore in un recinto speciale e nutrito con cibo due volte più copioso di quello degli altri deve sembrare un genio. E la circostanza che proprio questo montone ogni sera non è messo nell'ovile comune, ma in un recinto speciale, davanti all'avena, e che proprio questo montone grasso è poi ucciso per essere mangiato, deve sembrare una sorprendente unione del genio con tutta una serie di circostanze straordinarie. Ma se i montoni cessano di pensare che tutto ciò che loro accade è fatto soltanto per raggiungere i loro scopi di

montoni; se ammettono che ciò che accade loro possa avere anche degli scopi per essi incomprensibili, subito vedranno un nesso unitario e logico in ciò che accade al montone nutrito a parte. Se anche non sapranno a che scopo è stato nutrito a parte, almeno sapranno che tutto ciò che è accaduto al montone non è accaduto fortuitamente e non avranno più bisogno né del concetto di *caso*, né del concetto di *genio*». Sebbene *Guerra e pace* non sia un libro filosofico, si potrebbero criticare queste questioni presentate dal Tolstòj; e il Croce, nella *Teoria e Storia della storiografia*, dopo aver detto che il Tolstòj «s'era fisso in questo pensiero che, non solamente nessuno, nemmeno un Napoleone, possa predeterminare l'andamento di una battaglia, ma che nessuno possa conoscere come davvero essa si è svolta, perché, la sera stessa che pone termine alla battaglia, sorge e si diffonde una storia artificiosa e leggendaria, che solo uno spirito credulo può scambiare per istoria reale, e sulla quale nondimeno lavorano gli storici di mestiere, integrando e temperando fantasia con fantasia», gli oppone che «la battaglia è conosciuta via via che si svolge; e poi, col tumulto di essa, si dissipa anche il tumulto di quella conoscenza, solo importando la nuova situazione di fatto e la nuova disposizione d'animo che si è prodotta e che si esprime nelle poetiche leggende o si aiuta con le artificiose finzioni». Ma a noi interessa particolarmente di esaminarne una, di queste questioni particolari, o almeno di enunciarla per disteso, giacché ce ne verrà chiarito tutto un lato di *Guerra e pace*, che

raggiunge spesso l'arte ma è di natura spuria servendo a dimostrare la giustezza di certi concetti logici: si tratta del significato dei *capi* nella storia. Il Tolstòj ci ritorna su a più riprese, volendo dimostrare che «quanto più in alto sta l'uomo sulla scala sociale, a quante più persone egli è legato, quanto più potere ha su altri uomini, tanto più evidenti sono la predestinazione e la necessità di ogni suo atto» onde «il re è schiavo della storia», e «la storia, cioè la vita incosciente, comune, la vita di sciame dell'umanità, si avvantaggia di ogni momento della vita dei re, come di un mezzo per raggiungere i propri fini»: giacché «negli avvenimenti storici gli uomini così detti grandi sono etichette che danno il titolo all'avvenimento e, come le etichette, meno di tutto hanno rapporto con l'avvenimento stesso»; e «per quanto sembri strana a prima vista la supposizione che la strage di San Bartolomeo, ordinata da Carlo IX, non sia stata il prodotto della sua volontà, ma che egli abbia solo creduto di ordinarla, e che la strage di 80.000 uomini a Borodinò non sia accaduta per volontà di Napoleone (benché egli desse l'ordine dell'inizio e del seguito della battaglia), ma che egli abbia creduto soltanto di volerla, – per quanto strana dunque possa parere questa supposizione, pure la dignità umana, che mi dice che ognuno di noi è uomo se non più, certo non meno di un Napoleone, mi comanda di ammettere questa risposta al quesito, e le indagini storiche confermano abbondantemente questa opinione»: sicché, per esempio, «i soldati dell'armata francese andarono a uccidere e a farsi uccidere

nella battaglia di Borodinò, non in seguito all'ordine di Napoleone, ma per impulso proprio», e qualora «Napoleone avesse proibito a quei soldati di battersi contro i russi, essi lo avrebbero ucciso e poi sarebbero andati a battersi contro i russi, perché non ne potevano fare a meno». Da tutto questo deriva che un capo può: o fare come Napoleone, appunto alla battaglia di Borodinò, dove «non fece nulla di pregiudizievole per lo svolgimento della battaglia» e «si tenne alle opinioni più ragionevoli, non fece confusioni, non si contraddisse, non si spaventò, e non fuggì dal campo di battaglia, ma, con la sua tattica ed esperienza di guerra, tranquillamente e degnamente rappresentò la sua parte di capo apparente», ma peraltro si stupì che malgrado «tutti i metodi di prima, già invariabilmente coronati dal successo», non venissero «dopo due o tre ordini, due o tre frasi... marescialli e aiutanti di campo con felicitazioni e visi allegri»; o fare come Bagration alla battaglia di Schoengraben, che «cercava soltanto di far vedere che quanto si faceva per necessità, per caso o per volontà dei singoli comandanti, era fatto, se non per ordine suo, almeno in conformità delle sue intenzioni», sicché, se non altro, «la sua presenza era di straordinaria efficacia». A meno che questo capo non sia Kutúzov. «Kutúzov non parlò mai di quaranta secoli che lo contemplassero dall'alto delle Piramidi, dei sacrifici fatti alla patria, di ciò che aveva intenzione di fare o di ciò che aveva fatto: egli non parlava mai di sé, non recitava nessuna parte, si mostrava sempre un uomo semplice, come tutti; e diceva le cose più

semplici e più comuni. Scriveva lettere alle sue figliuole e a Madame de Staël, leggeva romanzi, amava la compagnia delle belle donne, scherzava coi generali, gli ufficiali e i soldati e non si opponeva mai a chi voleva dimostrargli qualche cosa»; d'altra parte, «questo stesso uomo così incurante delle sue parole nemmeno una volta in tutta la sua carriera ha detto una sola parola che non fosse in accordo con quell'unico scopo, al raggiungimento del quale mirò durante tutta la guerra»: egli ha una «straordinaria forza di penetrazione nel significato degli avvenimenti», che consiste «in quel senso patriottico che egli portava in sé in tutta la sua purezza e la sua forza», e proprio «questo sentimento fece sì che il popolo, per tante strane vie, contro la volontà dello zar, scegliesse questo vecchio in disgrazia come rappresentante della guerra nazionale»: lui, poi «non escogiterà nulla, non intraprenderà nulla... ascolterà tutto, si ricorderà di tutto, metterà tutto a suo posto, non impedirà nessuna cosa vantaggiosa e non permetterà nessuna cosa nociva»; null'altro, perché «capisce che c'è qualcosa di più forte e di più importante della sua volontà: l'ineluttabile corso degli avvenimenti, e sa vederli, sa capire il loro significato, sa astenersi dal partecipare a questi avvenimenti e abdicare alla sua volontà, dirigendola ad altro»: sicché «questa figura semplice, modesta e perciò veramente grande non poteva esser plasmata nella forma menzognera dell'eroe europeo, preteso guidatore di uomini, che la storia ha inventato». Come si vede, Kutúzov per il Tolstòj è l'*antieroe*, perciò l'Antinapoleone;

e tutt'e due, pur agendo in *Guerra e pace* come personaggi, sono troppo chiaramente simbolici per poter essere davvero vivi, cioè indipendenti dalle ragioni polemiche, estraestetiche dell'autore. Questi personaggi diremo così simbolici in *Guerra e pace* sono parecchi, e la loro atmosfera è di quella natura spuria cui s'è già accennato. Fra essi possiamo porre anche il principe Andréj Bolkònskij, che serve al Tolstòj per sperimentare e saggiare le più diverse teorie, benché la descrizione della sua lenta morte, tanto per citare un esempio, sia fra le parti artisticamente più perfette del libro. Ma Napoleone e Kutúzov sono i più caratteristici; e non si può fare a meno di considerarli insieme, egualmente falsi ed egualmente veri ambedue. Sicché fanno uno strano effetto quelli che si stupiscono del fatto che il genio Tolstòj abbia denigrato o voluto sminuire il genio Napoleone, e ammirano la figura di Kutúzov: tutt'e due infatti sono gli eponimi d'una concezione della storia; soltanto che Napoleone, il quale crede «causa della guerra gli intrighi dell'Inghilterra» mentre questa è una *causa inadeguata*, e pensa che dipenda da lui, «di *verser* o non *verser le sang de ses peuples*» mentre è obbligato «a fare per l'opera comune – per la storia – ciò che doveva esser compiuto», è un personaggio pietoso e ridicolo; Kutúzov, invece, che quando uno gli parla è come se sapesse già «da molto, molto tempo» non solo quel che gli si dice, ma anche quel che gli si potrebbe dire, e come se tutto gli fosse «venuto a noia» e non fosse per nulla «quel che ci voleva», è un saggio, degno di ammirazione; per di

piú Napoleone rappresenta la violenza e il capriccio, Kutúzov la bontà e l'abnegazione; e il parallelismo si potrebbe continuare, se già fin da ora non si fosse in grado di giungere a una conclusione: che si biasima il Tolstòj per il suo Napoleone perché è *antipatico*, e lo si loda per il suo Kutúzov perché è *simpatico*, cioè con un criterio di distinzione che non può trovar posto in nessun genere di critica.

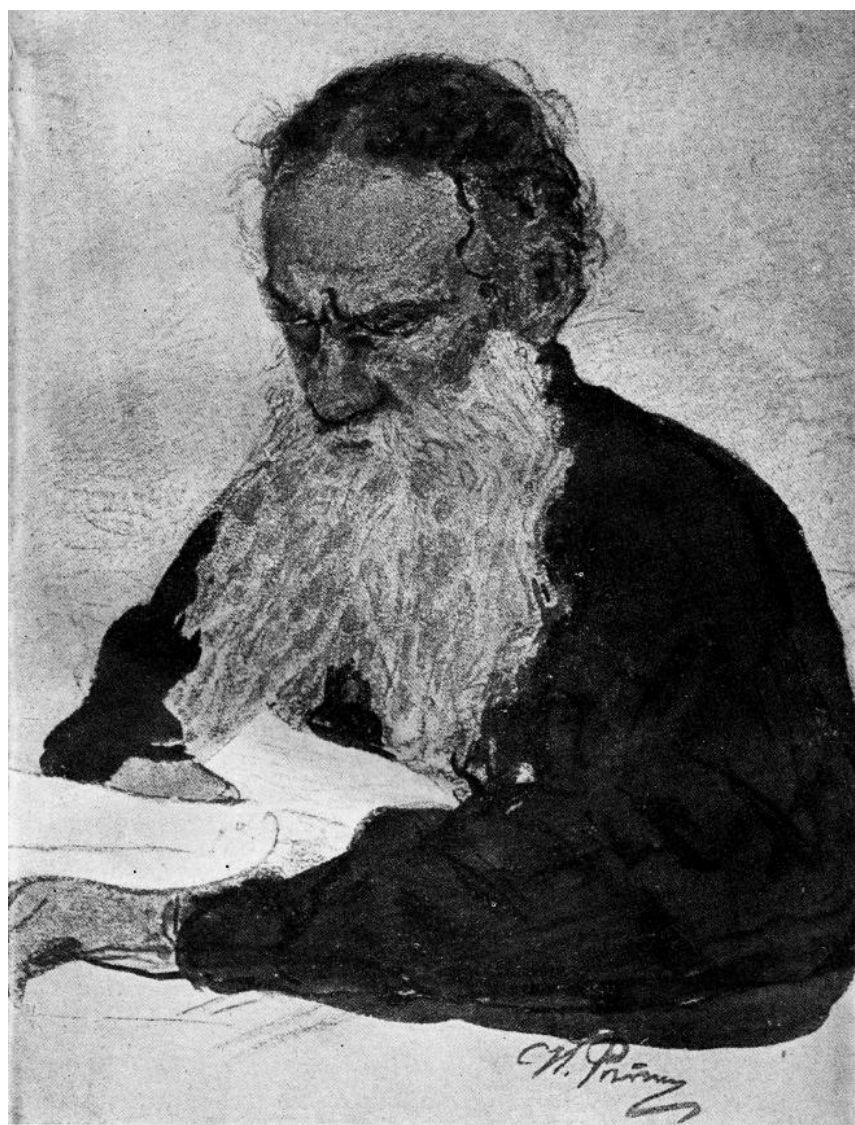
Alla figura di Napoleone si ricollega anche per molta parte una caratteristica di stile, che poi ci porterà alle soglie del mondo fantastico creato dal Tolstòj. Voglio parlare d'una certa tipica ironia, che ci sconcerta sempre, e a volte provoca in noi perfino una profonda reazione, giacché sentiamo che la parte essenziale della questione è violentemente e come di nascosto sottratta alla nostra attenzione, di modo che siamo costretti a non aver piú dinanzi se non un aspetto secondario o la sola apparenza. Se si parla di una battaglia, ci è dimostrato che Napoleone non ne era il colpevole perché «non tirò un colpo e non uccise nessuno. Tutto fecero i soldati. Per conseguenza, non fu lui a uccidere la gente». Per dimostrarci che le ragioni che di solito si danno per spiegare l'origine della campagna di Russia sono insufficienti, ci sono fatti questi esempi: «Una causa come il rifiuto di Napoleone di ritirare il suo esercito di là della Vistola e di rendere il ducato d'Oldemburgo ha per noi lo stesso valore che il desiderio o il non desiderio del primo caporale francese venuto di pren-

dere una seconda ferma: perché, se egli non avesse voluto riprendere servizio e così avessero fatto due, tre, mille caporali e soldati, tanto meno uomini ci sarebbero stati nell'esercito di Napoleone e la guerra non si sarebbe potuta fare. Se Napoleone non si fosse offeso della pretesa di farlo ritirare oltre la Vistola e non avesse ordinato alle truppe di marciare innanzi, la guerra non ci sarebbe stata; ma se tutti i sergenti non avessero voluto prendere una seconda ferma, anche allora la guerra non ci sarebbe stata. Così pure la guerra non ci sarebbe stata senza gli intrighi dell'Inghilterra e se non fosse esistito il duca d'Oldemburgo, e se Aleksàndr non si fosse sentito offeso, se non ci fosse stato il governo autocratico in Russia, se non ci fosse stata la rivoluzione francese e successivamente il Direttorio e l'Impero, e tutto ciò che produsse la rivoluzione francese e così via». Ma ecco anche un atto d'opera, come lo vede Natàscia Rostòva, a cui, in quella sera memorabile, «in quella disposizione d'animo così seria in cui si trovava, tutto ciò pareva bizzarro e strano»: «Al secondo atto la scena rappresentava dei monumenti e uno strappo nella tela figurava la luna, e delle ventole si alzarono sui lumi della ribalta, e cominciarono a sonare trombe e contrabbassi in tono di basso e da destra e da sinistra vennero fuori molte persone in mantelli neri. Questa gente si mise ad agitar le braccia e aveva in mano qualcosa che somigliava ad un pugnale; poi accorsero altre persone e trascinarono via quella giovane che

prima era vestita di bianco e adesso di celeste. Ma non la lasciarono di colpo, stettero un pezzo a cantare con lei e poi finalmente la trascinarono via, e dietro le quinte furon battuti tre colpi con qualcosa di metallico e tutti caddero in ginocchio e cantarono una preghiera. Più volte tutte queste azioni furono interrotte dalle grida entusiastiche degli spettatori». E subito ci viene il sospetto che non sia Natàscia a pensare così, Natàscia che era così musicale, che aveva nella voce «quella purezza verginale, quella incoscienza della propria forza, quel vellutato non ancora artefatto, che si univano talmente ai suoi difetti nell'arte del canto che pareva impossibile cambiare qualcosa a quella voce senza guastarla»: in quella descrizione si parla magari del «tono di basso», ma la musica ne è esclusa: sicché non è se non il Tolstòj che ironizza, a suo modo, sul melodramma, considerando tutti gli accessori e trascurando la sua ragion d'essere. Per di più è da questo esempio che si può trarre, sia pure in forma immaginosa, una specie di spiegazione di questa particolare ironia: tanto qui, come negli altri casi citati, il Tolstòj è nella condizione d'un sordo che, non sapendo cosa sia un concerto, càpiti, poniamo, all'Augusteo, quando ci diriga Victor De Sabata, e debba, per forza di cose, stimare un pazzo quel signore che si sbraccia chi sa perché, e salta, e si affanna, facendo però sempre attenzione a non lasciarsi sfuggir di mano una certa bacchetta evidentemente magica.

Ma quando non vi insinua i propri spunti polemici, il Tolstòj coglie sempre l'essenziale delle sue creazioni fantastiche, onde può renderle con mezzi semplicissimi. Allora ogni parola contribuisce potentemente a creare quella data atmosfera, e ha in noi una risonanza che trascende il suo significato originario, ma soltanto per giungere a un senso piú intimo. E uno dei passi di *Guerra e pace* che, appunto per questo, ci è piú caro, è quello in cui sono descritti Natàscia e Nikolàj che «passavano in rassegna, sorridendo, non col piacere delle malinconiche rimembranze senili, ma con quello dei poetici ricordi dell'adolescenza, quelle impressioni del piú lontano passato dove i sogni si fondono con la realtà, e ridevano dolcemente, rallegrandosi di non so che cosa». Sono dialoghi brevi, esili, aerei: «E ti ricordi, – disse Natàscia con un sorriso pensieroso, – tanto, tanto tempo fa, quando eravamo proprio piccini, che lo zio ci chiamò nello studio (eravamo ancora nella casa vecchia), ed era buio, noi andammo, e c'era là in piedi... – Un negro, – continuò Nikolàj con un sorriso di piacere. – Come non ricordarsi? Io ancora non so se era davvero un negro, se l'abbiamo veduto in sogno o se ce l'hanno raccontato. – Aveva i capelli grigi, ti ricordi, e i denti bianchi... Stava in piedi e ci guardava. – Vi ricordate, Sonja? – domandò Nikolàj. – Sí, sí, mi ricordo anch'io qualche cosa, – rispose timidamente Sonja. – Io ho domandato di questo negro a papà e a mamma, – disse Natàscia. – Dicono che non c'è stato mai un negro. Eppure tu te lo ricordi. – Altro! Come se fosse ora, vedo i suoi denti. –

Come è strano! Era come un sogno. Mi piace. – E ti ricordi quando facevamo ruzzolare delle uova nel salone, e tutt'a un tratto due vecchie si misero a girare sul tappeto? Era vero o no? Ti ricordi com'era bello? – Sí. E ti ricordi quando papà tirò col fucile, davanti alla casa, con un abito turchino?»



Tolstòj (acquerello di E. Repin)

Come è notevolissimo l'effetto tragico che il Tolstòj ottiene con la solita sobrietà, descrivendo il vecchio principe Nikolàj Bolkònskij, generale del tempo di Caterina II, sarcastico dispotico maniaco, ma pieno d'acutezza e di energia, ch'è stroncato da un improvviso insulto di paralisi: «La principessina Màrja balzò alla porta, poi, per una viottola fiorita, corse sul viale. Le veniva incontro una gran folla di militi e di domestici e in mezzo a questa folla *alcune persone conducevano sotto braccio un piccolo vecchio in uniforme, carico di decorazioni*»: di quella vita impetuosa, allietata dalla fama e dalla potenza, non era rimasto che quello; e il Tolstòj non adopera una parola di più del necessario per dirlo.

Ma, pur non volendo soltanto sgombrare il terreno all'esame della poesia, ho già portato esempi dell'espressione artistica del Tolstòj in *Guerra e pace*. Ne voglio aggiungere ancora uno: il ritratto di Nikolàj Rostòv che riceve il battesimo del fuoco: «Rostòv, che stava sul fianco sinistro, a cavallo del suo vistoso Gràcik, aveva l'aspetto felice dello scolaro chiamato, davanti a un gran pubblico, a un esame nel quale è sicuro di distinguersi. Egli guardava tutti col suo sguardo puro e luminoso, come se chiedesse di fare attenzione al modo come egli stava tranquillo sotto le palle. Ma anche sul suo riso si mostrava intorno alla bocca, contro la sua volontà, quel medesimo segno di un certo che di nuovo e di severo». Qui, oltre che l'arte, c'è la profonda umanità di Lev Tolstòj.

Da «Il Baretto», dicembre 1928.

2. *Guerra e pace*

È fondamentale, in *Guerra e pace*, la differenza tra personaggi storici e personaggi umani. I personaggi umani – si tratti di Natàscia, di Pierre, del principe Andréj o anche dei più insignificanti – amano, soffrono, sbagliano, si ricredono, cioè, in una parola, vivono; mentre gli altri sono condannati a recitare una parte che non è scritta da loro, anche se tutti – tranne forse Kutúzov – s'immaginano d'improvvisarla. Pierre s'innamora, e non è una sua illusione, ma il mondo intero è proprio fatto partecipe del suo sentimento e lo circonda di sorrisi e di simpatia: è un uomo, e fa parte del mondo umano. Napoleone cerca di organizzare la vita di Mosca conquistata, con l'impegno e l'energia instancabile che gli sono propri, ma le disposizioni più precise e più opportune non riescono a regolare o a trasformare nulla in quel caos di saccheggi, di disordine e d'indisciplina: Napoleone è un personaggio del mondo storico, e la sua voce non giunge fino al mondo umano, o se vi giunge è puro suono, privo d'efficacia.

Vana è, perciò, la certezza di Napoleone che i suoi soldati combattano perché lui l'ha ordinato, e non perché sperano di conquistarsi un tetto che li ricopra, del cibo che li sfami e un po'

di riposo; ma altrettanto vana l'aspirazione dei personaggi umani di passare al mondo – che erroneamente credono più alto – della storia: dall'attività filantropico-massonica di Pierre, dalla collaborazione del principe Andréj all'opera riformatrice di un ministro illuminato non nascono che delusioni, anzi il senso di futilità che danno le cose inutili.

Il ritorno alla vita privata dopo questa esperienza non è una menomazione, ma bensì il ritrovamento dell'unica attività spontanea e creativa: quella che ognuno compie stando al posto suo, e non venendo meno – per quello che può – al suo dovere. Per Nikolàj Rostòv all'inizio della sua carriera militare il dovere è affrontare la morte in battaglia, alimentando dentro di sé fino a farlo diventar consueto, un coraggio che in principio non era se non ansioso ed emozionato superamento della paura; per lui stesso diventato proprietario terriero il dovere è invece operosa concordia con una moglie migliore di lui, pensiero costante dei figli, sollecitudine senza smancerie verso i contadini che involontariamente egli identifica col proprio giusto tornaconto. Questa normalità e naturalezza di vita è lontana dal mondo della necessità e dei fenomeni elementari, nel quale si può esser coinvolti ma che solo un'aberrazione del cuore rende desiderabile ed accetto, come la pace è lontana dalla guerra. *Guerra* è il mondo storico, *pace* il mondo umano.

Le simpatie di Tolstòj vanno a quest'ultimo; e certo la sensitiva e gaia immediatezza di Natàscia adolescente, e la tranquillità

e quasi inconscia ricchezza spirituale di Pierre hanno una maggiore evidenza poetica che non la senile saggezza di Kutúzov o l'imperturbata sicurezza di sé con cui Napoleone vince ad Austerlitz o perde la campagna di Russia; ma la differenza fondamentale, come si è detto, non è di natura artistica.

Il mondo umano interessa ed attrae particolarmente Tolstòj soprattutto perché egli è convinto che ogni uomo – di ieri, di oggi, di domani, – valga un altro uomo, che in tutte le epoche come in tutte le coscienze sorgano sempre i medesimi problemi: se il mondo storico è calato nel tempo, e per ciò relativo e condizionato, nel mondo umano sono valide le leggi assolute della vita morale, e le azioni buone o cattive hanno un valore preciso, che l'analisi affettuosa e sempre un po' ironica di Tolstòj ritrova e ricostruisce con sicurezza. Si sa che Tolstòj ha un suo inimitabile modo di introdursi nei personaggi e cogliere le loro reazioni morali più segrete, e qualche volta vergognose: è come se egli fosse legato a loro da lontani ricordi d'infanzia, che gli permettessero di designare sensazioni fuggevoli e gelose con allusioni familiari da lungo tempo convenute. E non capita mai che l'indagine psicologica di Tolstòj sia fine a se stessa e compiaciuta del proprio virtuosismo, come quella, poniamo, di Stendhal: per un personaggio di Tolstòj, una battaglia, prima ancora d'essere, obiettivamente, un fatto – confuso, irrazionale, incomprensibile – è, dentro di lui, una crisi della sua coscienza; invece nella *Certosa di Parma* contano soltanto la scoperta psicologica di quanto siano

inevitabilmente frammentarie le impressioni di una battaglia e il fanciullesco stupore di Fabrizio del Dongo per essersi trovato a quella di Waterloo senza neanche avvedersene.

In Tolstòj questa passione morale che fa tutt'uno con l'ispirazione artistica penetra capillarmente negli aspetti anche più formali dell'opera sua, facendo sí che la minuzia a volte sorprendente dei particolari descrittivi non somigli mai alla pedanteria dei naturalisti o a certo cattivo gusto balzacchiano: per lui la ricerca del vero, nella creazione e nel giudizio, non ammette interferenze. Chi ha una familiarità assidua con i testi di Tolstòj sa come in questo scrittore che non si cura mai di evitare una ripetizione si riesca spesso a identificare un gruppo di pagine composte insieme, attraverso un termine o un giro di frase che in esse gli son venuti continuamente sotto la penna per scomparire subito dopo, e sono rimasti tali e quali, quasi che Tolstòj non supponesse neppure che si possa far forza a se stessi e modificare una parola per una ragione solo retorica. Anche quelle parti di *Guerra e pace* che una volta si chiamavano «filosofiche» non contraddicono a questa unità di concepimento, quando siano considerate, come sono in realtà, un'esposizione, fervida e lampeggiante d'immagini, della poetica che in quel momento a Tolstòj sembrava l'unica vera: la poetica, appunto, che gli ha fatto creare, distinguendoli, personaggi storici e personaggi umani, nei due mondi della *guerra* e della *pace*.

Non c'è mai nulla che attragga Tolstòj fuori del campo della poesia. I personaggi malvagi – astuti e sciocchi come il principe Vasilij e sua figlia Hélène o freddamente crudeli come Dolòchov – non lo inducono mai a gravare la mano, a scivolare nella caricatura. Pare che, in questo momento di eccezionale felicità creativa, la tentazione di cadere nel moralismo parenetico non esista per il poeta della vita morale. Natàscia, Pierre, Nikolàj Rostòv e gli altri personaggi umani tendono tutti, sia pure con qualche deviazione, a una felicità esplicitamente terrena, tranquillo e armonico appagamento delle esigenze insite nel temperamento di ognuno. Il principe Andréj ci rinuncia soltanto quando la morte imminente gli dà già pensieri oltreumani. La religiosissima principessina Màrja ci pensa sempre e se ne fa spesso scrupolo; ma viene poi il momento in cui la sua personalità si matura e si afferma, e allora anche le sue esitazioni vengono meno. Il desiderio di felicità è tanto legittimo che Pierre, nella sua marcia di prigioniero insieme alle truppe francesi in ritirata, si sente sempre più distante da Platòn Karatàjev, il savio e «rotondo» soldato contadino, a mano a mano che le forze fisiche di Karatàjev vanno decadendo; e quando i francesi lo fucilano perché non riesce più a camminare con gli altri, Pierre finge con se medesimo di non essersene accorto, per non menomare con lo spettacolo straziante di una realtà che non saprebbe impedire il nuovo equilibrio morale da lui conquistato in prigionia, e per tanta parte legato all'esempio stesso di Karatàjev.

Quando la felicità dei protagonisti è raggiunta, il libro finisce. Non a tutti è parsa una lieta fine; la poetica Natàscia che non canta più, ma allatta e fa scene di gelosia al marito, è sembrata a parecchi la menomazione di un creatura di impareggiabile grazia, femminilmente esperta nella sua acerbezza. Ma la felicità è ancora meglio: quella felicità che può far distogliere lo sguardo di un giusto da un uomo ucciso ingiustamente.

Prefazione a TOLSTÒJ, *Guerra e Pace*, traduzione di Enrichetta Carafa d'Andria, Torino, Einaudi, 1942.

3. Anna Karénina

Quand'anche una superiorità è riconosciuta, e sarebbe inutile strano o irriverente volerla scalzare, il nostro piccolo orgoglio gioisce sempre d'una maligna ineffabile gioia ogni qualvolta venga alla luce un fatto nuovo o si scopra una sfumatura non mai notata prima, che siano meno perfetti dell'insieme, oppure stonino addirittura, dando un suono falso e sconcordante. Di tutte le ragioni che eccitano il nostro spirito critico questa è forse la meno nobile. Eppure, chi non ha provato un senso di soddisfazione, subito represso come vergognoso, accorgendosi che in

Anna Karénina la satira dei medici – quando essi vengon consultati per Kitty ammalata di disperazione e di disillusione – non è mantenuta nei confini dell'ironia, ma diventa sarcasmo, irrisione aperta, e stona nella compostezza del romanzo? Qualcuno avrà magari ricordato con compiacenza che questi scarti improvvisi non sono rari nello scrittore: precisando, si sarà rammentato delle famose dimostrazioni e spiegazioni di carattere filosofico di *Guerra e pace*, dove il Tolstòj, con atto quasi femminile, ogni tanto sfugge, e rovescia la questione, o la esagera, attribuendo ai suoi contraddittori pensieri ridicoli e puerili, che si smentiscono semplicemente a esporli. Questa gioia, questa soddisfazione, questa compiacenza, purificandosi, ci conducono a indagare sulle ragioni che rendono grande un'opera d'arte: e ci troviamo allora dinanzi allo scopo principale che si deve proporre la critica, poiché esso racchiude in sé l'analisi di quello che è poesia.

In *Anna Karénina* quest'indagine ci indurrebbe a un risultato un po' strano – che cioè questo libro è grande perché dice le cose più comuni di questo mondo – se non si sapesse che è il *come* e non il *cosa* che importa e ha valore. Appunto alcuni di questi *come* io vorrei cercar di esaminare.

In un articolo apparso recentemente su un giornale russo, N. Gúscov pubblica copiosi estratti dei diari e delle lettere della contessa Sòfja Andréjevna – la moglie dello scrittore – che ci illuminano sulle origini del romanzo e sulle varie vicende che ne accompagnarono la primitiva stesura e i successivi ampliamenti e

rifacimenti. Il 24 febbraio 1870, ella annota che il marito il giorno prima le ha detto d'immaginarsi un tipo di donna maritata, dell'alta società, la quale si sia perduta: intorno a questo tipo s'erano finalmente raggruppati tutti gli altri a cui egli pensava già da prima. — Adesso mi s'è chiarito tutto, — egli diceva.

Tre anni dopo il Tolstòj, che come il Balzac amava cullare per anni un'idea nel proprio cervello perché insensibilmente si sviluppasse fin nei più minuti particolari, cominciò a scrivere il romanzo. E il 19 e il 20 marzo 1873 Sòfja Andréjevna scrive alla sorella che il marito «a un tratto ha incominciato inaspettatamente a scrivere un romanzo di vita contemporanea. Il soggetto del romanzo, — ella spiega, — è una moglie infedele e tutto il dramma derivato da questo fatto». In maggio la brutta copia della prima stesura era finita.

Il Tolstòj aveva scritto la storia di un adulterio. E neppure d'un adulterio straordinario, caratteristico, diverso dagli altri. Anzi, nulla di più comune. Un viaggio fatto da sola, donde una donna ritorna al marito amata alla follia e, senz'esserne consapevole, innamorata colpevolmente; di qui le conseguenze più logiche: dopo, ella tradisce il marito, ma di nascosto, finché il dolore d'esser resa dall'amante madre d'un figlio che inevitabilmente dinanzi al mondo sarà un Karénin e non un Vrònskij le fa confessar tutto; il marito dapprima vuol salvare almeno le apparenze; ma ella non si presta all'ipocrisia, e quegli si vendica a modo suo,

iniziando gli atti del divorzio che toglierà alla madre il primogenito; – intanto ella dà alla luce una bambina e, morente, pretende che l'amante e il marito, fattosi ora caritatevolmente cristiano, si stringano la mano; però ogni cosa deve seguire il suo corso: l'amante, avvilito, tenta il suicidio, ma non muore; e allora, quando tutt'e due son guariti, partono insieme: Anna abbandona la casa; però, dopo una breve felicità, ella comincia a sentire il peso della sua situazione illegale, e soffre gli scherni e le offese del mondo che ha voluto cimentare; diventa sospettosa, e con questo raffredda un po' l'amante; onde la sua fantasia le crea paurosi fantasmi che non esistono, la sua gelosia si eccita fino al parossismo: fino al suicidio, per *punire* l'amante. Tutto qui. Non bisogna ripetere l'errore dei critici positivisti, che in ogni romanzo vedevano uno studio di costumi, e scoprivano in *Anna Karénina* un'ampia monografia, corredata da esempi, sulla «famiglia in Russia». Del resto le testimonianze dirette citate più sopra non lasciano dubbi.

Dunque, il Tolstòj non ha voluto certo conquistare il lettore con la novità dell'argomento, o tanto meno con l'imprevedibilità delle varie fasi del suo svolgimento. E non ha neppure tentato quelli che nel gergo dei critici da giornale si chiamano «scorci vigorosi». Dice tutto. Solo la scena che Émile Zola avrebbe descritta, con gran lusso di particolari – il lettore m'intende – è lasciata immaginare. Il romanzo si apre col litigio fra una moglie tradita e un marito infedele, composto poi per i buoni uffici di Anna: di questo litigio conosciamo ogni parola – e non c'è nulla

di piú comune. Come comuni sono gli argomenti che adopera Anna per far ritornare la pace nella casa di suo fratello Oblònskij, e a sentirli riassumere potrebbe parer impossibile che una donna ingannata, per quanto grande fosse il suo desiderio di perdonare e di amare, se ne fosse lasciata convincere.

Quali sono allora i segreti di quest'arte, che dispregia le situazioni *originali* che di solito fanno l'orgoglio dei romanzieri e presenta ogni scena nella sua interezza e in tutti i suoi sviluppi? In primo luogo «l'insostituibilità di espressione»: ogni parola ha il suo posto e il suo ufficio definito, e guai a toglierla: crolla tutto. Prendiamo un esempio, appunto in quell'opera pacificatrice di Anna. Quando questa vuol mettere in movimento le pedine piú importanti, comincia il discorso alla cognata cosí: — Sí, io lo conosco. Non potevo guardarlo (Oblònskij) senza compassione. Lo conosciamo tutt'e due —. Si sente già che ognuna delle argomentazioni di Anna comincerà con un *io* e finirà con un *tutt'e due*, e non si può non ammirare la finezza politica tutta femminile di quel passaggio dal singolare al plurale. Poi, per questi personaggi si sente la simpatia che suscitano solo le persone vive. Se no non interesserebbe il minuto racconto della disperazione di Lévin durante il parto di Kitty: perché, del resto, tutti i mariti fanno cosí. Ma per sentir compassione d'una persona *viva* che soffra, non c'è bisogno che la sua sofferenza sia diversa dalle altre. E proprio per questo Lévin c'interessa di piú che non, in una situazione

analogia, il dannunziano Tullio Hermil, che pure è agitato contemporaneamente dall'amore per la sua donna e dall'odio per l'Innocente. Ma l'uomo che ci racconta questi casi che ci appassionano non deve essere un cronista: si deve sempre sentir la sua presenza. E infatti il Tolstòj è tenero e delicato nell'incontro furtivo fra Anna e il figlio; è allegramente ironico quando descrive Lévin agitato dinanzi alla calma impassibile del medico, mentre Kitty sta per dare alla luce l'erede; è d'un'ironia tagliente, che abilmente s'insinua nei luoghi più impensati, quando ha da smascherare un'ipocrisia una inettudine o una presunzione: ecco la donna che vuol occuparsi di tutto e di tutti: «la contessa Lidja Ivànovna, che s'interessava a tutto quel che non la riguardava, aveva l'abitudine di non ascoltare mai quello che la interessava»; e il consigliere di stato, che crede di possedere la vera regola di vita: «nel campo della politica, della filosofia, della teologia Aleksjéj Aleksàndrovic dubitava o ricercava; ma nelle questioni d'arte e di poesia, specialmente di musica, della cui comprensione egli era completamente privo, aveva le più definite ferme opinioni». I personaggi sono vivi e l'autore è presente: sembrano qualità inconciliabili, eppure in *Anna Karénina* armonizzano quasi sempre; se ne ha una prova nei dialoghi, che spesso hanno per iscopo di dimostrare qualcosa, eppure conservano l'abbandono, il va e vieni, se ci si può esprimer così, propri della spontaneità.

L'arte del Tolstòj dispregia le situazioni *originali*. Eppure in *Anna Karénina* ce n'è una: ma è trattata con una semplicità e una

sobrietà che ci dànno intera la misura dell'onestà dello scrittore. Ricordiamo: «Vrònskij si avvicinò alla sponda del letto e, vedendo Anna, si chiuse di nuovo il volto con le mani. — Scopri la faccia, guardalo. È un santo, — diss'ella. — Ma scopri, scopri la faccia! — ella esclamò. — Aleksjėj Aleksàndrovic prese le mani di Vrònskij e le allontanò dal viso, orribile per l'espressione della sofferenza e della vergogna che vi erano sopra. — Dàgli la mano. Perdonalo —. Aleksjėj Aleksàndrovic gli diede la mano, senza trattenere le lagrime che sgorgavano dai suoi occhi». Dopo, continua il delirio di Anna. Di Vrònskij, della sua espressione, delle sue sensazioni ormai non è detto nulla. Ma come Anna poi ricorderà fino alla morte quel viso «orribile per l'espressione della sofferenza e della vergogna che vi erano sopra», così anche noi, fra tutte le immagini di Vrònskij, sceglieremo sempre questa per rappresentarcelo.

Potrebbe sembrare, però, che la semplicità dei mezzi in *Anna Karénina* fosse controbilanciata dalla complessità della costruzione. Ma non è vero. Il Tolstòj ha scritto sí un libro macchinoso: è *Guerra e pace*, affresco vastissimo dove tutte le figure hanno, si può dire, la stessa importanza. Anche in *Anna Karénina* i personaggi sono moltissimi, le azioni numerose, e s'intrecciano e si dipartono e s'incontran di nuovo come avessero tutte la medesima vitalità indipendente. Ma quest'impressione svanisce se non si vuol considerare, come i critici d'un tempo, il libro una monografia sulla «famiglia in Russia»: tutto il romanzo s'impernia su

Anna: gli altri, l'ha detto l'autore stesso, «si raggruppano intorno a lei». Tant'è vero che nell'ultima parte del romanzo solo Vrònskij, che va alla guerra serbo-turca per farsi ammazzare, è vivo, e resta indimenticabile; ma nella conversazione di Lévin, benché essa sia descritta con finezza insuperabile di trapassi e con abilità consumata, se l'autore è ben presente, i personaggi non sono più tanto vivi: l'armonia delle due qualità che sembrano inconciliabili è rotta: Anna è già morta; e solo Vrònskij, che vive del ricordo di lei, fa ancora realmente parte del quadro che era stato dipinto intorno alla figura di Anna.

Questa morte di Anna, che pone fine alla parabola dell'azione, è stata forse studiata nelle sue cause morali; ma credo che non si sia mai data la sua vera importanza alla causa reale che l'ha prodotta. Il punto più basso dove giunge Anna nella sua decadenza è il suo tentativo di sedurre Lévin come per professione, quasi che la sua posizione illegale la conduca a dimenticare le proprie origini e la propria educazione. Ma non è quest'abiezione che l'ha condotta al suicidio. E nemmeno il timore d'essere abbandonata dall'amante. E neanche l'odio che sente sorgere in sé per Vrònskij. Si tratta d'una ragione tutta femminile, e assolutamente diversa.

Un proverbio ebreo dice: «Se lo merita, che abbia una moglie senza naso!» È una donna che parla, che s'è tagliato il naso per fare un dispetto a suo marito. E Anna: «Là! – ella si diceva, guardando nell'ombra del vagone la sabbia mista col carbone di cui

eran coperte le traverse, – là, proprio nel mezzo, *e lo punirò*, e mi libererò da tutti e da me stessa». Certamente, tutte le altre ragioni, vere o ingigantite dalla sua gelosia, avevano cooperato a ridurla in quello stato; ma ella si è buttata sotto il treno appunto per quella trista gioia tutta femminile di cui parla il proverbio ebreo. Un uomo si sarebbe suicidato per disperazione o per uscire da una situazione insostenibile o per vergogna: solo una donna poteva fare un così tragico «dispetto».

Anna Karénina fu scritta faticosamente, rielaborata a grandi intervalli di tempo e parecchie volte; soprattutto, non fu molto amata dal suo autore: e i documenti del Gúscov contengono particolari interessanti a conferma di questo fatto, tolti non solo dalle carte della contessa Sòfja Andréjevna, ma da lettere del Tolstòj stesso.

Compiuta la prima stesura del romanzo in meno di tre mesi, nel dicembre 1873 cominciò il lavoro di correzione; e nella primavera seguente s'iniziò perfino a stampar la prima parte; ma sopravvenne l'estate, quando lo scrittore di regola non lavorava, e tutto fu sospeso. «Ho cessato di stampare il mio romanzo – egli scrive in una lettera – e voglio abbandonarlo, talmente poco mi piace». Un anno dopo, scrivendo a un amico filologo, confessa: «Giorni fa è stato da me Stràchov, stava per farmi appassionare al mio romanzo, ma io l'ho abbandonato. Sento un ribrezzo e un disgusto terribile». Solo verso la metà di quell'inverno (1874-75) egli si rimetteva al lavoro. E intanto vendeva il

romanzo a una grande rivista. Così che dovette occuparsi delle bozze, e le ampliò e le corresse. Ma molte cose lo distolgono: il dolore per la morte d'un figliolo, la sua scuola di Jàsnaja Poljàna, il progetto d'una nuova opera letteraria. Vorrebbe liberarsi da *Anna Karénina*. Soltanto nel marzo 1876, pur dicendo come gli era venuta a noia, ne parla con più simpatia: «...non parlatemene male o, se volete, con *ménagement*; malgrado tutto, è stata adottata». Ma è sempre assalito da dubbi, teme d'esser già in decadenza, e chiede agli amici che non gli nascondano la verità. Il 31 luglio 1876 scrive al poeta Fet: «Che vi farebbe, invece di leggere *Anna Karénina*, di finirla e di liberarmi da questa spada di Damocle!» Però nel novembre, a un tratto, comincia a scrivere, benché per tutto l'autunno non abbia fatto che dire: «La mia intelligenza dorme».

Via via ch'è corretto, il romanzo esce a puntate, e dovrebbe esser finito nell'aprile 1877. E il Tolstòj se ne interessa sempre di più, e si rallegra del successo ch'esso incontra. Ma, per divergenze con la direzione della rivista, l'ultima parte deve poi uscire in un volumetto separato. Finché, nell'estate 1877, il Tolstòj rivede tutta *Anna Karénina*: e questo è ormai il testo definitivo, che verrà pubblicato in forma di libro l'anno seguente.

Da allora son passati cinquant'anni. Chi sottoscriverebbe a queste parole, che l'autore scrisse a proposito di *Anna Karénina* in una sua lettera del 27 gennaio 1877: «Mi stupisco anche del fatto che una cosa così comune e insignificante piaccia...?»

Da «Il Baretto», novembre-dicembre 1927.

4. Nuovi appunti su «Anna Karénina»

Dopo che s'è isolato il nòcciolo dell'ispirazione artistica, e s'è visto come tutta la tela di *Anna Karénina* si accentri nel peccato di Anna, nei suoi precedenti e nelle sue conseguenze quanto nella sua vera e propria descrizione, e s'è cercato d'individuare il carattere del fascino esercitato dall'opera d'arte col notare com'essa sia soprattutto estremamente semplice e nuda e priva d'ogni lenocinio finanche di bravura, — può forse non esser privo d'interesse indagare estesamente quelli che in *Anna Karénina* sono i caratteri piú minuti, e tanto piú personali, dell'arte del Tolstòj; avvicinarsi cioè allo stile dello scrittore, e valutare e lumeggiare qualche particolare, che possa agevolare la miglior comprensione dell'intero quadro.

Ma innanzi tutto conviene chiarire il concetto di *stile*: dirò perciò come io lo consideri un problema psicologico e non un problema retorico; giacché l'importante, anzi l'essenziale, è d'avere quella data *forma mentis* e non un'altra; e non di adoperare un tempo del verbo invece d'un altro, e il punto e virgola invece del punto fermo. S'intende che il problema psicologico si studia e si conosce nelle sue estrinsecazioni pratiche, di parole e di periodi,

che possono formare oggetto anche d'indagine retorica; ma io credo che non si faccia un lavoro utile alla penetrazione del valore poetico se non risalendo ogni volta dalle parole e dai periodi allo spirito del poeta come s'è palesato nel complesso dell'opera, ovvero si stabilendo continuamente delle relazioni fra il fatto particolare e l'ispirazione generale. E se questo parrà ovvio e naturale, si pensi che ancora nel gennaio del 1920 uno che non solo se ne intendeva perché sapeva far bene lui, ma pareva dovesse avere un gusto assai delicato, Marcel Proust, scriveva nella «N.R.F.» a proposito dello *Stile* del Flaubert: «J'ai été stupéfait, je l'avoue, de voir traiter de peu doué pour écrire, un homme qui par l'usage entièrement nouveau et personnel qu'il a fait du passé défini, du passé indéfini, du participe présent, de certains pronoms et de certaines prépositions, a renouvelé presque autant notre vision des choses que Kant, avec ses catégories, les théories de la Connaissance et de la réalité du monde extérieur». Questo periodo, che è d'un romanziere il quale senza dubbio, malgrado le sue chiesuole di ammiratori, avrà un posto nella storia della poesia francese di questo secolo, si può leggerlo a pag. 193 del libro postumo *Chroniques*, pubblicato alla fine dell'anno passato; e dimostra come non sia inutile liberarsi ancora una volta esplicitamente dalle determinazioni retoriche e formalistiche dello stile.

E, del resto, nulla sarebbe più difficile, per quanta pazienza uno ci mettesse, che stabilir le ragioni grammaticali della bellezza

stilistica di *Anna Karénina*, giacché nulla è più vicino alla sechezza da relazione o da memoriale di certe pagine fra le più potenti. Ce n'è una sulla morte, per esempio, che emerge fra le altre del Tolstòj, grande e sobrio descrittore d'agonie. Il fratello di Lévin, Nikolàj, è moribondo, di tubercolosi; e negli ultimi istanti non fa che lamentarsi, di tutto e di tutti; ma quei lamenti hanno qualcosa di straordinario e d'incomprensibile; e lo scrittore spiega: «Evidentemente in lui si compieva quella rivoluzione, che doveva farlo guardare alla morte come a un soddisfacimento dei suoi desideri, come alla felicità. Prima ogni desiderio separato, suscitato da una sofferenza o da una privazione, come la fame, la stanchezza, la sete, era soddisfatto da una funzione del corpo, che arrecava piacere, ma adesso la privazione e la sofferenza non ricevevano soddisfacimento, e il tentativo di soddisfacimento suscitava una nuova sofferenza. E perciò tutti i desideri si confondevano in uno solo: il desiderio di liberarsi da tutte le sofferenze e dalla loro fonte, il corpo. Ma per l'espressione di questo desiderio di liberazione egli non aveva parole, e perciò non parlava di questo, ma secondo la sua abitudine voleva il soddisfacimento di quei desideri che ormai non potevano essere adempiti». Qui non ci sono certamente innovazioni di sorta nell'uso dei tempi o dei modi; ma pur nelle frasi scarse si vede la pena dell'uomo che è già come morto, eppure respira ancora, e soffre ancora, ma non può più sentire come i vivi, benché non sappia esprimersi se non come loro: l'anima sta già per liberarsi

dalla sua posizione, e non ha parole «per l'espressione di questo desiderio di liberazione».

Questa estrema semplicità, che sottintende ma non maschera la commozione, non esclude però che vi siano in *Anna Karénina* espressioni ammaliziate, ma soprattutto nelle parti d'ispirazione ironica. Come quando Kitty, che ha rifiutata la proposta di matrimonio fattale da Lévin, e poi è stata abbandonata da Vrònskij, dopo averci fatta una malattia sopra, rivede Lévin: «Se non fosse stato il lieve tremito delle labbra e l'umidore che copriva gli occhi e aggiungeva loro scintillio, il suo sorriso sarebbe stato quasi calmo». Aveva le labbra che le tremavano, gli occhi umidi, ma voleva essere calma ad ogni costo, non voleva confessare a se stessa come quest'incontro le importasse: perciò si assicurava che, se non ci fossero stati quei trascurabili particolari a dimostrare il contrario, ossia se non fosse stata commossa, sarebbe stata *quasi* calma. Questo puntiglio noi lo intravediamo, e abbiamo la gioia di scoprirlo tutto soltanto se leggiamo con attenzione: è tutt'un gioco di sfumature.

Da questi due esempi si deducono i due caratteri dell'ispirazione del Tolstòj in *Anna Karénina*, quello serio e quello ironico, che posson servirci a determinare lo stile dell'opera. Infatti lo scrittore dinanzi a un'immagine della sua fantasia era in uno di questi due stati d'animo: o serio, e disposto a descriverla con esattezza quasi scientifica, linearmente, con il solo scopo d'esser chiaro, ricorrendo ai mezzi più semplici non solo, ma molto

spesso egli sconfinava dall'arte, perché di rado si limitava a esser fine come nell'esempio più sopra riportato, e cadeva volentieri nell'assurdo o nel sarcasmo, pur di flagellare un vizio o un pregiudizio. A dimostrare la verità del primo caso stanno, ad esempio, i paragoni caratteristici del Tolstòj non soltanto in *Anna Karénina*: perché quasi mai egli si abbandona al paragone che dia al lettore l'immagine poetica d'un concetto («l'anima sua la conosceva, gli era cara, la proteggeva, come la palpebra protegge l'occhio»), ma invece ricorre spesso ai paragoni esemplificativi, come questo, sconcertante ma indubbiamente chiaro: «Non si può proibire a un uomo di farsi una grossa bambola di cera e di baciarla. Ma se quest'uomo con la bambola venisse e si sedesse dinanzi a un innamorato e si ponesse a carezzar la sua bambola come l'innamorato carezza quella ch'egli ama, l'innamorato ne proverebbe dispiacere. Il medesimo sentimento spiacevole lo provava Michàjlov nel vedere la pittura di Vrònskij: gli faceva un'impressione e buffa, e di stizza, e pietosa, e offensiva». Come pure il momento altamente drammatico in cui Karénin rivede la moglie colpevole, dopo averle scritta la lettera dove esigeva che almeno le apparenze fossero salvate, è osservato con occhio impassibile. Dopo aver detto ch'è contento dell'arrivo della moglie, Aleksėj Aleksàndrovic tace; poi, a un tratto, chiede notizie del figlio, e subito dopo, senza aspettar la risposta, soggiunge: – Non pranzerò in casa quest'oggi e adesso devo andar via. – Volevo partire per Mosca, – disse ella. – No, avete fatto molto, molto

bene a venire, – diss'egli e tacque di nuovo –. Lo stato d'animo ironico può esser polemico, ma pur di natura artistica, come quando Vrònskij, che ha cominciato a fare una corte spietata ad Anna, dice alla cugina Betsy che ha paura d'esser ridicolo, e segue questo commento: «Egli sapeva molto bene che agli occhi di queste persone la parte dell'amante disgraziato d'una ragazza e in generale d'una donna libera poteva esser ridicola, ma la parte dell'uomo che s'era attaccato a una donna maritata e che a qualunque costo metteva in gioco la vita per indurla in adulterio, – che questa parte aveva qualcosa di bello, di maestoso e non poteva mai esser ridicola». Ma può anche esser semplicemente cattiveria moralistica, come quando, poche pagine dopo, la principessa Betsy è descritta mentre tira giù con un movimento delle spalle il corpetto del vestito da sera, «per essere, come si deve, completamente nuda quando si sarebbe messa innanzi, verso la ribalta, alla luce del gas e agli occhi di tutti».

In *Anna Karénina* c'è poi un personaggio che riassume questi due stati d'animo dello scrittore, ed è sommamente interessante, benché non sia forse fra quelli artisticamente più riusciti: Aleksjéj Aleksàndrovic Karénin. Finché non lo vediamo perdonare a Anna morente il suo fallo, e prendersi cura della bimba neonata che non è sua, per noi egli è come lo vede Anna – una macchina vivente, l'uomo dalla voce sottile, dalle vene gonfie sulle mani, dalle orecchie che si piegano sotto le tese del cappello, dagli occhi torbidi; la moglie gli confessa il suo peccato, e lui non ritrova

il proprio equilibrio se non quando può prendersi l'appunto d'un suo bel progetto burocratico: «in primo luogo, che venisse formata una nuova commissione, cui fosse dato l'incarico di studiare sul posto la situazione degli allogeni; in secondo luogo, se fosse venuto in chiaro che la situazione degli allogeni era realmente come appariva dai dati ufficiali che erano in mano del comitato, che venisse nominata ancora una nuova commissione scientifica per lo studio delle cause... dai punti di vista: *a*) politico, *b*) amministrativo, *c*) economico, *d*) etnografico, *e*) materiale e *f*) religioso; in terzo luogo...» Ma poi viene il momento in cui Karénin, dinanzi a Anna in delirio, sente «una felicità nuova, non mai provata da lui. Non pensava che quella legge cristiana, che per tutta la vita aveva voluto seguire, gli imponeva di perdonare e di amare i suoi nemici; ma un gioioso sentimento d'amore e di perdono dei nemici gli riempiva l'anima». La caricatura diventa l'immagine d'un uomo; non basta dire che fino a quel giorno egli «non conosceva il suo cuore»: fino a quel giorno il Tolstòj ce lo rappresenta come il tipo del marito ingannato, ridicolo perché ingannato, non compassionevole perché marito; dopo, invece, è con commozione che si legge come «egli considerava che per Anna fosse meglio rompere i rapporti con Vrònskij, ma, se essi tutti credevano che questo fosse impossibile, egli era pronto perfino ad ammettere nuovamente questi rapporti, pur di non disonorare i bambini, di non venirne privato e di non mutare la propria situazione. Per quanto questo fosse male, tuttavia era meglio

della rottura, con la quale ella era posta in una situazione senza vie d'uscita, obbrobriosa, e lui stesso veniva privato di tutto quel che amava». (E quello che amava erano i bambini: insieme col suo la bimba di Vrònskij). Però il periodo «umano» di Karénin non dura molto; egli non ritorna piú la caricatura di prima, non è piú visto con gli occhi di Anna; ma quando deve occuparsi della educazione del figlio, ora che ha da incaricarsene lui, «non essendosi mai occupato di questioni d'educazione», studia la materia in teoria, e, avendo letti alcuni libri d'antropologia, di pedagogia e di didattica, si fa uno «schema d'educazione», e parla col figlio «come se si fosse rivolto a un certo fanciullo da lui immaginato, uno come ce n'è nei libri, ma nient'affatto somigliante a Serjòza». Tuttavia ha qualche dubbio, sia pur lieve, sulla legittimità del misticismo a cui ha aderito, e, poiché si compiace della sua parte, ha la coscienza di recitare una parte, mentre prima era meccanico e legnoso in ogni momento della sua vita; come, d'altra parte, a ricordargli la sua passeggera abnegazione, gli si produce una sofferenza acuta che è quasi timore ma non certo vergogna.

Sembrerebbero derivati dallo stato d'animo ironico – ma l'origine è invece ben piú elevata – i momenti, essi pure tipici del Tolstòj, delle notazioni psicologiche tanto ingenuie da parer infantili ch'egli riserba si può dire esclusivamente a Lévin (come in *Guerra e pace* a Pierre). Così, quando deve andare a chieder la mano di Kitty, gli pare che tutto e tutti sian partecipi della sua

felicità, e che da ogni parte gli giungano sorrisi approvazioni incoraggiamenti: sicché un piccione che vola e le ciambelle fresche messe in vetrina fra l'odor di pane appena cotto fanno a un tempo ridere e piangere Lévin dalla gioia. È l'espressione di quella parte pura degli uomini buoni (Lévin è soprattutto un buono), che rimane intatta dalla fanciullezza senza che nulla possa corromperla. È la rivelazione della struttura elementare del pensiero umano, quando non è corrotto dall'intellettualismo. E per mezzo di questa ingenuità il Tolstòj giunge a rendere a volte con una sola frase l'immediatezza confidente e pacata delle espressioni d'una vita semplice. Lévin alla moglie che l'ha guardato a lungo in silenzio, mentre tutt'e due lavoravano, chiede a cosa ella pensasse or ora; e lei risponde: «Ah, a che pensavo? Pensavo a Mosca, alla tua nuca».

Allo stato d'animo serio si riannoda pure quel senso d'inevitabilità e quasi di fatalità che incombe sui personaggi in molti punti di *Anna Karénina*, anch'esso derivato da convinzioni profonde dello scrittore, — veramente travolgente nella preparazione psicologica dell'abbandono della casa del marito per parte di Anna: il perdono, la convalescenza, l'insofferenza prima fisica e poi morale della presenza del marito, l'affetto proclamato nel delirio che diventa semplicemente lealtà dapprima e irritazione in seguito, il desiderio inespresso del divorzio che trova un alleato insperato nel fratello, la remissività del marito dinanzi alla forza volgare da cui crede d'esser assalito dal di fuori mentre non è se

non il suo carattere ossequente alle convenienze che riprende il sopravvento, e poi Vrònskij che, guarito dalla sua ferita, corre da Anna appena può farlo, benché fosse già disposto a partire senza vederla, e infine le parole di Anna: «Sí, ti sei fatto padrone di me, e sono tua». Dopo, l'abbandono della casa del marito, che è, appunto, inevitabile e quasi fatale. Ed è stato portato da una concatenazione di fatti in cui l'antecedente non rende necessario il seguente, ma però questo non potrebbe essere senza tutte le cause che l'hanno preceduto; e, come la velocità d'un grave che cade aumenta più esso si avvicina alla terra, qui la velocità del racconto aumenta più ci si avvicina alla partenza di Anna con Vrònskij; sicché la conclusione poi è laconica, senza che per il momento s'abbia desiderio di saperne di più: «Dopo un mese Aleksjéj Aleksàndrovic rimase solo col figlio nel suo alloggio, e Anna partí per l'estero con Vrònskij, senz'aver ottenuto il divorzio e avendovi risolutamente rinunciato». Più curioso è un altro esempio di quel tono d'inevitabilità, in cui tutto è più calmo, perché si tratta d'un fatto che sarebbe stato bene fosse avvenuto, ma non provoca nessuna conseguenza profonda a non avvenire: è il mancato matrimonio fra lo scrittore Serghjéj Ivànovic Kòznysev e Vàregnka, la caritatevole amica di Kitty. Sono tutt'e due persone ragionevoli e non più giovanissime; sono tutt'e due sicuri del fatto loro, e contenti di sposarsi; ma quando per Serghjéj Ivànovic viene il momento di far la dichiarazione, e sono soli in un bosco, invece di quelle altre parole «per una certa considerazione

che gli era venuta fatta» egli chiede, seguitando un discorso cominciato involontariamente già prima: – E che differenza c'è fra gli ovoli e i prugnoli? – A Vàregnka treman le labbra, ma risponde: – Nella cappella non c'è quasi differenza, bensì nella radice –. E l'agitazione che prima li pervadeva tutt'e due si placa, e capiscono «che quello che avrebbe dovuto esser detto non sarebbe stato detto». E Serghjéj Ivànovic soggiunge, ormai calmo: – Il fungo prugnolo, la sua radice ricorda una barba bruna di due giorni. – Sí, è vero, – rispondeva Vàregnka sorridendo, e involontariamente la direzione della loro passeggiata mutò. Invece di parlare del loro futuro, hanno parlato di funghi; ma si ha l'impressione che, se non ci fosse stato quell'argomento, non avrebbero avuto lo stesso il coraggio d'affrontare quell'altro; e perciò la domanda e la risposta sulla differenza che c'è tra l'ovolo e il prugnolo ha un significato ben piú profondo; come si fossero detti: «Ce l'avete voi il coraggio di sfidare la sorte e parlare?» «No, non l'ho, come non l'avete voi».

Naturalmente (ma qui l'osservazione deve diventare alquanto estrinseca e formalistica), pregio grande dello stile del Tolstòj è anche la precisione del termine, che, posto frammezzo agli altri come con trascuranza, ci dà subito l'immagine plastica di una situazione. Vrònskij che cade da cavallo mentre è al comando d'una corsa ad ostacoli, si accorge d'esser ritto «sul fangoso terreno immobile»: e con questo è detto implicitamente come prima il terreno si moveva, è data l'impressione della corsa, e

quella dell'arresto forzato e violento, proprio a contatto del «terreno immobile». Come necessariamente estrinseco dev'essere il senso di ammirazione che suscitano certe sobrietà nella descrizione psicologica, quando le parole del dialogo o semplici constatazioni servono ad esprimere e bastano a far indovinare. Si veda l'amore colpevole, quello di Anna e Vrònskij: «Egli prese la mano di Anna e la guardò negli occhi interrogativamente. Ella, avendo capito quello sguardo in un altro modo, gli sorrise». E l'amore puro di due giovani sposi, Lévin e Kitty: – Ecco, così, – diss'ella, prendendo la mano del marito, portandola alla bocca e toccandolo con le labbra non dischiuse. – Come baciare la mano al vescovo. – E a chi è che non prende? – diss'egli ridendo. – A tutt'e due. Invece bisogna che si faccia così... – Vengono dei contadini... – No, non hanno veduto.

Gli esempi di questa delicatezza sono numerosissimi, e il fatto che sian tutti di quel carattere che, per dargli un nome, s'è chiamato serio, ci conferma come quell'altro ironico di solito fosse di provenienza extra-artistica, polemica. Il contrasto ironico tra Lévin, anima pura e vicina alla terra, e il suo fratellastro Kòznysev è quasi sempre d'un sarcasmo che stona; come quando Lévin ha falciato con i contadini e torna tutto gioioso e sereno, e l'altro gli parla fastidiosamente di problemi di scacchi, come fosse un bambino noioso e non lo scrittore che tutti onorano e amano. Ma non si può non notare un tratto, in questo contrasto che è

veramente finissimo. Dopo avere esposta l'imprecisione e la mutevolezza delle idee sul popolo che ha Lévin, il quale ci vive sempre in mezzo, il Tolstòj passa a narrare quelle del suo fratellastro che abita in città e vede il popolo come una «contrapposizione» a qualcosa d'altro, idee chiare, perché artificiose e astratte; e conclude: «Egli non mutava mai la sua opinione sul popolo e il suo tratto simpatetico ad esso».

Però questo stato d'animo ironico in *Anna Karénina* il più delle volte è represso, sicché si può credere che il Tolstòj stesso avesse coscienza della sua origine spuria. Lo stato d'animo serio può anch'esso suggerirgli l'esemplificazione – inutile, come ben s'intende – d'una teoria per mezzo d'un personaggio che non ha altro ufficio se non quello; e parrà altre volte che lo scrittore sia come la principessa Scerbàtskaja, che aveva sempre in serbo due temi di conversazione per i casi disperati – l'istruzione classica e tecnica, e il servizio militare obbligatorio. Ma sono i momenti della *prosa* che ci sono in ogni opera di poesia, e che tanto più facilmente s'introducono in un'*Anna Karénina* che è di una minuziosità quasi scientifica anche nel modo di esprimersi della poesia.

Appunto il modo di esprimersi della poesia in *Anna Karénina* ho chiamato stile e ho cercato di analizzare. E m'hanno tenuto da disquisizioni sulla tecnica anche questi pensieri del Tolstòj, che son proprio di *Anna Karénina*, dove vengono attribuiti a un pittore: «Egli sentiva spesso questa parola *tecnica* e non capiva

assolutamente cosa s'intendesse con questo. Sapeva che con questa parola s'intendeva la facoltà meccanica di dipingere e di disegnare, completamente indipendente dal contenuto. Spesso aveva notato, come anche nella presente lode, che si contrapponeva la tecnica al pregio interno, come se si potesse dipingere bene quello che era male. Sapeva che ci voleva molta attenzione e precauzione per non danneggiare l'opera togliendone un velo, e per togliere tutti i veli; ma l'arte di dipingere – lí non c'era nessuna tecnica. Se a un bambino o alla sua cuoca si fosse pure scoperto quel ch'egli vedeva, avrebbe saputo cavar dal guscio quel che vedeva».

Da «Il Baretti», giugno 1928.

5. La sonata a Kreutzer

Tra gli scrittori russi raccolti a Mosca nel 1880 per l'inaugurazione del monumento al maggior poeta nazionale, Pusckin, mancava Tolstòj, che s'era rifiutato di partecipare a quella «commedia». Corse voce allora che egli fosse «quasi impazzito, e forse anzi impazzito del tutto»: l'aveva raccontato Turghénjev, reduce da una visita a Jàsnaja Poljàna, e Dostojevskij lo riferiva puntual-

mente a sua moglie. Poco meno che follia doveva sembrare infatti quella dello scrittore piú ammirato e piú letto della sua generazione, che abbandonava e svalutava la propria attività creativa, ostentatamente dedicandosi soltanto allo studio dei problemi religiosi e morali. Turghénjev ne era stato così impressionato che, tre anni dopo, cambiando tono, rivolse dal suo letto di morte un'accorata richiesta al «grande scrittore della terra russa», di cui si diceva fiero d'essere stato contemporaneo, che tornasse alla letteratura. Tolstòj non gli rispose, ma un giorno domandò, brontolando, come mai Turghénjev lo avesse chiamato grande scrittore della terra russa, e non dell'acqua o dell'aria: questa finta incomprendione era il suo modo di «smontare» tutto quanto gli dispiaceva, dalla gloria di Napoleone all'opera in musica.

Non era stata una conversione, la sua, bensí, senza che si modificasse la natura fortemente sensuale che gli aveva procurato tanti rimorsi fin dalla prima giovinezza, un allargarsi e approfondirsi di quegli interessi morali che erano sempre stati vivissimi in lui, costituendo la materia della sua migliore ispirazione artistica, ma ora sembravano pretendere l'annullamento di ogni altra vocazione. In un primo tempo, Tolstòj dovette credere davvero che non sarebbe mai piú tornato narratore; senonché di tanto in tanto le soluzioni a cui gli capitava giungere con l'assidua osservazione delle proprie manchevolezze e la meditazione sulle sorti dell'uomo, assumevano tale evidenza dentro di lui da trasfor-

marsi, come un tempo, in situazioni e personaggi narrativi. Rimane però alle opere d'arte più riuscite di questo periodo, tra le quali è senza dubbio *La sonata a Kreutzer* (1889), una caratteristica speciale: si direbbe che esse nascano come indagini morali, astratte e di portata generale; poi, a un tratto e quasi inavvertitamente, acquistano una determinatezza poetica, una singolarità violenta che si riverbera su tutto: d'improvviso si scopre che anche quello che sembrava avere una portata generale era, non solo il presupposto, ma l'atmosfera stessa del dramma, necessaria ad esso come ogni altro elemento.

A questo modo si giustificano, e assumono a volte un valore suggestivo particolare, perfino certi sviluppi eccessivi e falsamente consequenziari delle teorie tolstoiane: sappiamo infatti che, ad esempio, nella *Sonata a Kreutzer* le idee sull'amore e sul matrimonio attribuite al protagonista nella prima parte del racconto erano quelle professate allora da Tolstòj; tuttavia esse non valgono per noi come idee di Tolstòj, e perciò tali da essere accolte o respinte, ma come tentativi artisticamente coerenti che il protagonista fa di risistemare il suo mondo interiore, sconvolto dallo scatenarsi della passione. Questo Pòzdnysev, che è soprattutto un geloso, dopo avere ucciso la moglie che lo tradiva o voleva tradirlo, cerca di stabilire le cause che l'hanno spinto quasi inevitabilmente al delitto; e le scorge nella consuetudine, che è di pressoché tutti gli uomini, di considerare la moglie come uno strumento di piacere non molto diverso da quelli che l'ipocrisia

del vizio e una scienza medica troppo compiacente hanno fornito loro quando erano scapoli; nella conseguente sfrenata sensualità delle donne, che ne approfittano per conquistare, al posto della perduta dignità umana, una lasciva supremazia fondata sul potere d'attrazione sessuale; nei rapporti necessariamente animaleschi – alternativa di lussuria e di odio – che ne derivano tra coniugi, tanto più che la solita scienza medica compiacente contribuisce a togliere al matrimonio la giustificazione naturale della procreazione e dell'allevamento dei figli. Ma, come è spiegabile in un uomo del suo temperamento estremo, il protagonista della *Sonata a Kreutzer* non si ferma lì, e, seguendo il filo piuttosto labile delle proprie amare considerazioni, nega ogni spiritualità all'amore terreno; anzi, munito di un testo evangelico, accenna addirittura a condannare come peccaminosi i rapporti sessuali in se stessi; idee che si addicono molto bene a uno spirito un po' apocalittico qual è quello del tragico e pietoso Pòzdnysev, ma alle quali Tolstòj non riesce a dare un fondamento logico e morale che le renda accettabili in assoluto.

S'intende facilmente, tuttavia, come, nel momento in cui questo racconto venne composto, fossero appunto i suoi aspetti paradossali a colpire di più l'immaginazione della gente. *La sonata a Kreutzer* fu dapprima proibita dal governo zarista, e poi permessa soltanto in edizioni espurgate. E chi si agitava allora per l'«emancipazione della donna» s'impadronì come di un insperato aiuto

per la sua propaganda, di questa autorevole disinteressata testimonianza, anche se, nel dar peso unicamente ai fattori morali, vi si irrideva alle conquiste politiche e sociali del femminismo. Ma col tempo il valore polemico della *Sonata a Kreutzer* è poco meno che svaporato. Sentiamo tuttora l'importanza dei giudizi sul costume, con i quali il protagonista addita coraggiosamente l'origine dell'immoralità che insidia i legami familiari in determinate classi sociali; e serbano intatto il loro fascino per noi le varie osservazioni particolari sulla vita matrimoniale, espresse da Tolstòj con quella confidenziale penetrazione che le fa sembrare un commento alla vita segreta di ciascuno dei suoi lettori; eppure si può affermare con piena certezza che nella fortuna della *Sonata a Kreutzer* prevalgono ormai di gran lunga, e prevarranno sempre maggiormente, le ragioni dell'arte.

Prefazione a TOLSTÒJ, *La sonata a Kreutzer*, Torino, Einaudi, 1942.

Turghénjev

Nido di nobili

Nella prefazione ch'egli scrisse, ormai vecchio e glorioso, nel 1879, quattr'anni prima di morire, per una nuova edizione dei suoi romanzi, su uno solo di essi Ivàn Turghénjev non ebbe bisogno di diffondersi particolarmente: «*Nido di nobili* ebbe il maggior successo che mi sia mai capitato in sorte. Dal tempo della pubblicazione di questo romanzo cominciai a esser messo nel numero degli scrittori che meritavano l'attenzione del pubblico». Gli altri romanzi, che avevano suscitato tante discussioni, e polemiche anche violentissime, apparivano allora, e non solo all'autore, assai piú degni d'attenzione, come ricchi di linfa vitale. Ad essi si riferiva il Turghénjev, quando rivelava, con una sincerità che a noi par quasi ingenua, il metodo direttivo della sua attività, di romanziere: «In tutto questo tempo ho cercato, per quanto mi son bastate le forze e la capacità, di rappresentare e incarnare onestamente e imparzialmente i tipi adatti – e quello che lo Shakespeare chiama *the body and pressure of time*, e quella fisionomia rapidamente cangiante dei russi della classe colta, che è stata principalmente l'oggetto delle mie osservazioni». Un po' giorna-

listica, invero, era stata gran parte dell'opera del Turghénjev, sempre attento a lumeggiare le nuove correnti dell'opinione pubblica, sempre preoccupato di dipingere con esattezza, o di non giungere in ritardo. Tanto maggiore doveva essere il successo, sincero e a volte entusiastico, presso i contemporanei; ma tanto maggiore anche la freddezza di noi posteri, non sempre disposti a ricercare il documento storico d'un'opera in quelle che desideremmo opere d'arte. Non si vuol dire con questo che il Turghénjev non abbia più nessun interesse attuale, bensí ricondurre l'indagine critica, e l'interesse del pubblico, a un più vero Turghénjev, che tutti, indistintamente, finiscono col foggarsi, anche se non ne hanno piena consapevolezza. Nulla è più allettante, si dirà, che prendere un autore, potare di qua, riverniciare di là, e presentar poi un fantoccio malamente truccato come la figura autentica del poeta, quella che sa parlare ancora alla nostra anima di moderni. Ci sono, però, limitazioni che non sono arbitrarie, che non voglion distinguere con atto ormai meccanico la biada dal loglio, e son determinate dall'esame prudente dell'intimo valore di un'opera, confermato da testimonianze attendibili, specialmente d'ordine biografico.



Se usassero ancora le distinzioni dei «generi», si direbbe del Turghénjev ch'egli non si sente a suo agio nel «romanzo», giacché lo infarcisce di pezzi di bravura psicologici e descrittivi, e non si libera mai del tutto dello schema preconconcetto del contratto sociale da rappresentare; e si porrebbe in primo piano la sua maggiore inclinazione per i «racconti», più che altro per quelli a sfondo autobiografico, che parlan di tenui amori e di caccia. A sostegno di questa opinione, si citerebbe l'autorità di scrittori come il Dostojevskij e il Gonciaròv, i quali al Turghénjev stesso, e non per pura invidia dei suoi successi, ebbero a dichiarare più volte che preferivano i suoi scritti più brevi e meno macchinosi, in cui la sua sensibilità poteva mostrarsi appieno. Basta approfondire un poco il giudizio, per accorgersi che è proprio così: malgrado i problemi storici che aduggiano molte delle sue pagine, il Turghénjev fu uno scrittore idilliaco, sentì la poesia dei ricordi d'infanzia, degli incontri di caccia, degli ingenui e malinconici amori, eppure di solito non si abbandonava a questo suo mondo interiore se non nei racconti, che per lui erano opere di minore impegno e dovevano avere un'eco minore. In questo senso si può dire che le cose migliori del Turghénjev siano i suoi racconti e insieme ad essi un romanzo come *Nido di nobili*, semplice

e lineare nella trama, privo affatto di interferenze politiche, anch'esso «racconto», insomma, piú che «romanzo». S'intende che il valore storico delle *Memorie d'un cacciatore*, che cooperarono validamente al moto di liberazione dei servi della gleba, o di *Padri e figli*, dov'era notomizzata per la prima volta quella corrente positivistica che in Russia si chiamò «nichilismo», non viene diminuito da questa constatazione; ma, del resto, chi si ponga ad esaminar da vicino la figura, ad esempio, di Bazàrov, che vorrebbe essere il prototipo degli *homines novi*, dei nichilisti, si accorge subito che i suoi momenti eroici sono atti di pedanteria o ragazzate, mentre la fede profonda e cosciente che, secondo le intenzioni dell'autore, avrebbe dovuto animarlo e sorreggerlo è rimasta artisticamente inespressa.

La vita del Turghénjev non servirebbe a spiegarci quasi nulla dei suoi romanzi a sfondo sociale, che pur traggono origine da storie vere, da incontri reali della sua esistenza vagabonda; invece è piena di sentimenti e di fatti che potrebbero agevolmente passare a far parte dell'idilliaca sua produzione migliore. È difficile (e inutile), in molti scritti, discriminare con esattezza gli elementi autobiografici da quelli che ad essi si intonano senza che s'avverta soluzione di continuità; tanto piú che certe identificazioni, le quali risalgono magari all'autore stesso, come quella dei suoi genitori, con il padre e la madre del protagonista di *Primo amore*, debbono riferirsi solo all'autenticità di singoli episodi, a meno che non si vogliano ammettere un Serghjéi Turghénjev energico e crudele, e una Varvàra Petròvna pazientemente sottomessa, che sarebbero l'antifrastica caricatura

dei dati biografici in nostro possesso. Tuttavia la maggior luce sul mondo poetico del Turghénjev è gettata dal suo amore, durato quasi quarant'anni e finito con la morte, per la sorella della Malibran, Pauline Viardot, anch'essa cantatrice di valore. Rimasto per tutta la vita vicino ai Viardot, egli si accontentò d'essere l'amico di casa, o poco di più, felice di sedersi accanto a un focolare non suo, umiliato qualche volta se s'accorgeva d'essere un intruso, eppure non mai pentito, non mai ribelle: il resto, simpatie passeggiere, gloria letteraria, importanza politica, non sapeva contare per lui. Ora, chi non vede in questa vicenda sentimentale una raffigurazione tipica, quasi simbolica, degli elementi della poesia del Turghénjev?

Il pubblico, che s'è sempre avvicinato a *Nido di nobili* con particolare amore, ha dimostrato di non aver bisogno di nessuna conferma di tal genere, per giudicarlo l'espressione forse più genuina di questa poesia. E davvero nel 1858, a quarant'anni, il Turghénjev era in un periodo di felicità creativa, che si può dire unico nella sua lunga carriera letteraria: l'anno prima aveva scritto *Aja*, due anni dopo doveva scrivere *Primo amore*, che con *Nido di nobili* e *Le memorie d'un cacciatore* son certo le opere sue più perfette, quelle dove più raramente affiorano elementi spurî o comunque discordanti dalla schietta ispirazione. Perché ci sono anche in *Nido di nobili* parti opache, come l'*excursus* sull'origine e sull'educazione di Lavrétskij, e personaggi disegnati con la fredda lucidità dell'osservatore di professione, come la zia Maria Timoféjevna e la sua piccola corte; però, in tutta la delicata e pietosa storia di quel castissimo amore, non c'è

mai un'approssimazione né una sottolineatura che facciano degenerare il sentimento in sentimentalismo. Nessuno s'accorge che i personaggi son quelli di cento altri romanzi dell'epoca, la fanciulla religiosa e serena, l'uomo provato dalla vita che spera di rigenerarsi in un amore puro, la donna abietta e vana e senza cuore, la signora di provincia piena di pateticità melata, il giovane fatuo, il vecchio maestro di musica dall'anima piena di canto e d'amore; nessuno fa caso agli espedienti ben noti, la dichiarazione notturna in giardino, i *Lieder* di Schubert, la creduta morta che compare a far crollare i bei sogni: appunto perché a un'opera d'arte non si chiede d'essere naturale o nuova, ma di creare una sintesi inconfondibile e intimamente coerente. Non è neppure interessante ricercare i tratti autobiografici, stabilire che la città di O....., dove ha luogo l'azione, ha da essere Orjòl, la cara città di provincia dov'egli era nato nel 1818: il meglio di sé, il suo sottile e un poco accidioso desiderio di una vita nobile e quieta, allietata dall'amore, il Turghénjev l'ha espresso con la commozione sobria di chi dice cose che innanzi tutto premono a lui.

Il giorno in cui si tenterà un'indagine, accurata e profonda, sul valore poetico del Turghénjev, lasciando da parte un'importanza storica che nessuno disconosce ma ha sempre sviato troppo i giudizi di natura estetica, *Nido di nobili* sarà posto senza dubbio tra le opere più notevoli dell'eterno adolescente innamorato. Forse allora,

per intender bene la sua figura, si ricorderà quel che sta scritto nell'epilogo di questo romanzo: «Conservar giovane il cuore fino alla vecchiaia, come dicono alcuni, è difficile e quasi ridicolo».

Prefazione a TURGHÉNIEV *Nido di nobili*, Torino, Utet, 1932.

Dostojevskij

1. Contributo alla celebrazione di Dostojevskij

Dalla Russia vien la notizia della pubblicazione di lettere inedite, di abbozzi ignorati; ma la celebrazione del cinquantenario dostojevskiano, per quel che se ne sa fino adesso, sembra mantenuta volutamente in tono minore. Non per nulla il Gòrbacev, presentando al pubblico sovietico, qualche anno fa, l'epistolario del Dostojevskij edito per la prima volta con metodo scientifico dal Dolínin, aveva dovuto quasi giustificarsi, invocare i principi marxistici, e perfino azzardare l'ipotesi d'un aiuto che da quella pubblicazione poteva venire alla campagna antireligiosa. A Praga, invece, roccaforte degli scienziati russi dell'antico regime e pur sempre centro del panslavismo, si annunciano non solo raccolte commemorative di scritti critici, ma solenni sedute accademiche e rappresentazioni di gala di romanzi del Dostojevskij ridotti per le scene. Non è ancora il momento di tirar le somme; però si può immaginare fin da ora che, tanto in Russia come a Praga, i risultati positivi saranno assai magri. Ci sono, è vero, anni felici, in cui, per una somma di circostanze sovente fortuite, gli studi su un autore sembrano progredir molto, e progrediscono realmente; però accade di rado che siano anni giubilari. Per il

Dostojevskij potremmo citare il 1926, che ci portò le *Lettere alla moglie*, curate dal Bělcikov e dal Pervérzev, il 1928 e il 1930, memorandi per i due primi volumi dell'epistolario, curato, come s'è detto, dal Dolínin.

Non è un caso che valori filologici segnino queste tappe significative: dal 1921 in poi non s'è fatto che approfittare degli archivi ormai aperti, dei manoscritti resi accessibili a tutti; e anche gli schemi dei romanzi non mai scritti, le varianti di quelli più illustri hanno suscitato lavori assai numerosi, che soltanto in minima parte hanno già visto la luce. Finalmente, anche agli studi sul Dostojevskij viene dato un fondamento scientifico, e le leggende agiografiche o demoniche si sgretolano a poco a poco: forse non è lontano il giorno in cui leggeremo la prima biografia attendibile o il primo saggio critico che non indulga alle fantasie decadenti. Tuttavia gli ostacoli da sormontare sono ancor molti, e ne sorgono anche di nuovi; pochi sanno come sia stato difficile distrugger la rete di menzogne che la figlia del Dostojevskij aveva intessuto intorno alla memoria del padre, in certi suoi ricordi pubblicati per la prima volta in tedesco nel 1921; però tutti hanno provato la medesima delusione nel vedere quale immagine si fosse fatta del Dostojevskij la sua seconda moglie Anna Grigòrjevna, in quattordici anni di matrimonio, e si sono affrettati a dichiarare che quella era l'opinione d'una donnetta, d'uno spirito limitato e piccolo borghese, giacché la psicanalisi insegna che non si crea impunemente un Raskòlnikov o uno Stavròghin.

Intelligenza eminentemente pratica, Anna Grigòrjevna non seppe esprimere il suo affetto esclusivo per il marito senza cadere in una piccineria quasi sempre ingenua, ma a volte crudele e perfino odiosa nei riguardi di coloro ch'ella considerava come intrusi. Ciò non toglie, però, che i tratti da lei disegnati siano fondamentalmente giusti, e si debbano soltanto integrare. Come la classicità del Dostojevskij non ha bisogno d'esser messa in valore da precarie sistemazioni pseudo-filosofiche del suo «pensiero», così anche la sua vita è abbastanza drammatica e romanzesca senza che vi si introducano i peccaminosi compiacimenti che già il suo primo panegirista ufficiale Stràchov insinuava con fare subdolo nell'orecchio di Lev Tolstòj.

Non s'ha da aver paura che quest'indirizzo filologico degli studi sul Dostojevskij possa soffocare o arrecar danno alle ricerche della critica estetica: sarà molto più agevole esaminare la poesia dell'*Idiota* o dei *Karamàzov* quando siano distrutti pregiudizi come quello dell'influsso di circostanze esteriori su una pretesa frettolosità di stile, siano chiarite le questioni inerenti alle opere disegnate e poi abbandonate, siano diradate le tenebre intorno al primo matrimonio, noto finora attraverso racconti strampalati o volgari: queste e altrettali indagini metteranno in guardia contro falsi giudizi e interpretazioni dell'attività creativa, che non hanno radice in essa, ma nel più o meno interessato travisamento della verità storica.

È per questo che sembra opportuno portare alla celebrazione cinquantenaria anche un contributo di tal genere, non frettoloso né retorico, desumendo il materiale soprattutto dal secondo volume dell'epistolario, apparso da pochi mesi⁷⁸. Non si posson lessinare le lodi a questa edizione, davvero ottima, perché accuratissima nella riproduzione delle particolarità grafiche dei testi, e nello stesso tempo accessibile a tutti per le note copiose ma intelligenti di cui è corredata⁷⁹; però il suo valore dal punto di vista

⁷⁸ F. M. DOSTOJEVSKIJ, *Pisma*, II, 1867-71 (a cura e con note di A. S. Dolínin), Moskvà, Gosudàrstvennoje Izdàtelstvo, 1930. In appendice, 25 lettere inedite, tratte dall'Archivio Centrale di Mosca, a cura di P. N. SAKULIN.

⁷⁹ Pur non avendo dinanzi l'autografo del Dostojevskij, ci arischiamo a indicare un evidente errore di lettura nella lettera n. 294, alla nipote Sonja Ivànova (Ginevra, 13 gennaio 1868; vol. II, p. 73), dove bisogna leggere *gheneral Kantsler* (il generale Kanzler), e non *gheneral-kantsler* (generale cancelliere). Si tratta della presa in giro d'un familiare, il cui nome è stato cancellato dall'autografo: «Ho sentito che... è stato nominato luogotenente generale dell'esercito del papa e che sonerà sulla zampogna una polca di sua composizione per la sconfitta di Garibaldi, e che il cardinale Antonelli e il generale Kanzler (come dama) balleranno in presenza del papa...» Si noti che il generale Kanzler, comandante

della storia degli studi dostojevskiani supera ancora i suoi pregi critici. Infatti finora l'unica raccolta di lettere del Dostojevskij ordinata come un epistolario era pur sempre quella del 1883, pubblicata a cura dello Stràchov non senza l'aiuto, dissimulato, di Anna Grigòrjevna. Col volger degli anni, venendo meno le ragioni di opportunità che avevano consigliato soppressioni e tagli (per risparmiare, ad esempio, il Turghénjev), scoprendosi ogni tanto nuovi cicli di lettere di cui si sospettava appena o perfino si ignorava l'esistenza, la sua utilità era diminuita assai, finché venne a menomare irreparabilmente anche la sua autorevolezza l'esame degli autografi, che si poté iniziare dopo il 1921. Si vide allora che non soltanto da ragioni di prudenza e di carità sociale erano stati guidati i raccoglitori del 1883 nell'adattamento dei materiali a loro disposizione, giacché tutte le lettere del Dostojevskij in cui si parlava della prima moglie, Màrja Dmítrievna Isàjeva, erano state mutilate anche negli originali o rese in gran parte illeggibili con frenetiche cancellature; donde anche il legittimo sospetto che molte altre fossero state addirittura distrutte. Il Dolínin doveva approfittare dei nuovi contributi, particolarmente copiosi nel decennio, decifrare sotto gli strati d'inchiostro

delle truppe papaline fin dal 1865, il 3 novembre 1867 le aveva condotte alla vittoria di Mentana, sicché il suo nome in quei mesi doveva essere sulla bocca di tutti.

gli ampi frammenti che rischiavano di rimanere ignoti per sempre, rintracciare in archivi pubblici e privati quel materiale inedito che gli era segnalato da qualche notizia; e seppe adempiere egregiamente a questo compito. Soltanto che l'Archivio Centrale di Mosca, dopo avergli concesso di trarre copia di ventisei lettere che cronologicamente dovevano appartenere al primo volume, quand'erano già composte insieme alle altre non gli permise più di pubblicarle se non come appendice del secondo volume: ciò che il Dolínin, pur protestando e ironizzando, fu costretto a fare, non senza aver lasciato nel primo volume, «per una svista della tipografia», una lettera al fratello Michaíl, assai importante dal punto di vista biografico (n. 202, Mosca, 23 aprile 1864). È per questo che anche un tentativo di ristabilire la verità dei fatti riguardo al primo matrimonio del Dostojevskij, pur richiedendo l'esame delle lettere dal 1855 al 1864, deve esser fondato anche sul secondo volume, per quest'appendice, che, con altre dodici lettere, ne forma la parte inedita.

IL PRIMO MATRIMONIO

Malgrado lo strazio della corrispondenza di quel periodo, non si avrebbe una prova sicura dell'odio di Anna Grigòrjevna per la memoria di Màrja Dmítrjevna (con tutta probabilità fu lei a suggerire alla figlia certe sconce calunnie), se non si potessero contrapporre le testimonianze d'un'ammiratrice ed amica di Anna Grigòrjevna, la Kovríghina, la quale riferisce che «il Dostojevskij,

secondo quel che diceva Anna Grigòrjevna, non nascondeva di non aver avuto un grande amore per la sua prima moglie»⁸⁰, e quella di Anna Grigòrjevna stessa, che nelle sue memorie racconta d'aver sentito parlare il marito di Màrja Dmítrievna *una volta sola*, nel 1807, dopo la morte della loro prima bimba, quand'egli si lamentava che tutto, nella vita, gli aveva arrecato dolore, anche il primo matrimonio. Ora, quest'affermazione del Dostojevskij non è se non l'eco di una confessione piena di malinconia, fatta in una lettera del 31 marzo 1865 all'amico Vranghel, che negli anni siberiani era stato il confidente del suo amore per Màrja Dmítrievna⁸¹:

Ero a Mosca, accanto a mia moglie morente. Sí, Aleksàndr Jegòrovic, sí, inestimabile amico mio. Voi mi scrivete e mi fate le condoglianze per la mia fatale perdita, per la morte del mio angelo, di mio fratello Miscia, e non sapete fino a che punto la sorte m'abbia schiacciato! Un altro essere, che mi amava e che io amavo smisuratamente, mia moglie, è morta a Mosca, dov'era

⁸⁰ Raccolta «Dostojevskij», a cura di A. S. Dolínin; II, Leningràd, 1925: *Gli ultimi mesi di vita di A. G. Dostojerskaja*, p. 585.

⁸¹ F. M. DOSTOJEVSKIJ, *Pisma*, vol. I, Moskvà, 1928, pp. 397-398 (n. 221).

andata a stare un anno prima di morir tísica. Io mi ci trasferii subito dopo di lei, non mi allontanai dal suo letto per tutto l'inverno del '64, e il 16 dell'aprile scorso morí, in piena conoscenza e, accomiatandosi, ricordando tutti coloro che voleva salutare per l'ultima volta, ricordò anche voi. Vi mando il suo saluto, mio vecchio, caro amico. Serbatene una cara, buona memoria. Oh, amico mio, ella mi amava infinitamente, anch'io l'amavo immensamente, ma la nostra vita comune non è stata felice. Vi racconterò tutto quando c'incontreremo, ma adesso vi dirò solo che, benché siamo stati proprio infelici insieme, per il suo carattere strano, sospettoso e morbosamente fantastico, non abbiamo potuto cessare d'amarci; anzi, piú sventurati eravamo piú ci affezionavamo l'uno all'altro. Per quanto ciò sia strano, era cosí. Era la donna piú onesta, piú nobile, piú generosa fra tutte quelle che ho conosciuto nella mia vita. Quando morí, – benché mi tormentassi nel vedere (tutto l'anno) come moriva, benché apprezzassi e sentissi tormentosamente quello che mettevo nella tomba con lei, – tuttavia non potevo immaginare fino a che punto si sarebbe fatta dolorosa e morta la mia vita quando l'avessero ricoperta di terra. E ecco ch'è già un anno, e il sentimento è sempre eguale, non diminuisce...

Eppure le lettere scritte dal Dostojevskij al fratello Michail, quasi ogni giorno, durante la lunga agonia di Màrja Dmítrievna, trattano quasi esclusivamente di questioni letterarie, a proposito

della rivista che essi dirigevano insieme; ed è stato notato che di Màrja Dmítrievna vi si parla «in un tono freddo che stupisce... anche a voler ammettere che questo tono fosse in parte determinato dall'atteggiamento del fratello, che non le voleva bene, verso la prima moglie, o dallo stesso carattere della corrispondenza, ch'era d'affari»⁸². Bisogna concludere che il Dostojevskij, pur stimandola profondamente e volendole bene, allora non amava più sua moglie, e la pietà per lei s'esprimeva con frasi brevi e un po' generiche. Almeno fin dalla primavera del 1863, egli era poi l'amante di Apollinàrija Súslova, una giovane donna ardente e risoluta, d'un ingegno vivace e un po' bizzarro, che a Parigi l'aveva bruscamente respinto dopo averlo indotto a raggiungerla, e poi s'era lasciata convincere a seguirlo in Germania e in Italia, in un viaggio ch'era stato un tormento per tutt'e due, come egli scrisse alla sorella di lei, in una lettera del 19 aprile 1865, venuta in luce da poco⁸³:

⁸² Racc. e vol. cit.: A. S. DOLÍNIN, *Dostojevskij e la Súslova*, p. 160.

⁸³ *Pisma*, I, cit., pp. 403-404 (n. 222).

Apollinàrija è una grande egoista. L'egoismo e l'orgoglio sono colossali in lei. Ella dalle persone pretende tutto, tutte le perfezioni, non perdona neppure un'imperfezione in cambio di altri tratti buoni, ed ella stessa si libera dai più piccoli obblighi verso la gente. Mi rimprovera ancora di non essere stato degno del suo amore, si lamenta e mi rimbrotta ininterrottamente; ma lei stessa nel '63 mi accoglie a Parigi con la frase: «Sei arrivato un poco in ritardo», dicendo cioè che s'era innamorata d'un altro, mentre due settimane prima scriveva ancora ardentemente che mi amava. Non il suo amore per un altro le rimprovero, ma quelle quattro righe che mi mandò all'albergo con la frase volgare: «Sei arrivato un poco in ritardo».

Potrei scrivere molte cose su Roma, sulla nostra vita comune a Torino, a Napoli, ma perché? a che scopo? Inoltre Vi ho raccontato molte cose nelle mie conversazioni con Voi.

Io l'amo ancora, l'amo molto, ma non vorrei amarla più. Ella *non vale un amore così*.

Neppure i dolorosi pensieri che la morte di Mārja Dmítrievna doveva suscitare in lui riuscirono a fargli dimenticare la Súslova: un mese e mezzo dopo, il 2 giugno 1864, era già in corrispondenza con lei, per combinare un incontro a Spa. I loro rapporti continuarono chi sa per quanto tempo ancora, e Anna Grigòrjevna, poi, ebbe molta paura di questa rivalità, nel primo anno di matrimonio (1867). Alcuni critici assai autorevoli, e primo fra

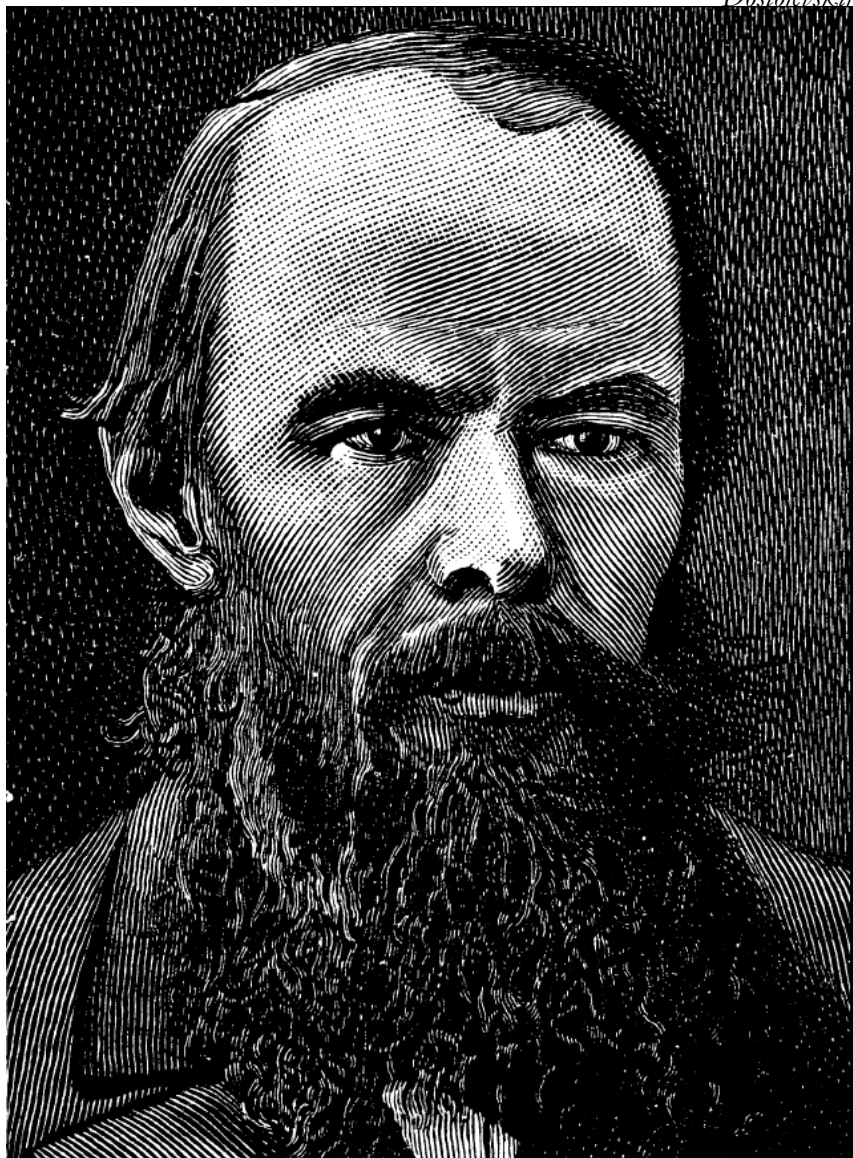
tutti il Dolínin, nel suo ottimo saggio, attribuendo un'importanza notevolissima a questo sentimento tenace, per l'influsso che avrebbe esercitato sulla vita spirituale del Dostojevskij, ne hanno fatto oggetto dei loro studi. Ma dovrebbe suscitare interesse anche la natura dell'affetto per Màrja Dmítrievna, che nella lettera al Vranghel è sinceramente rispecchiata: esso era il ricordo d'un grande amore, che appunto dinanzi al Vranghel era naturale che dovesse manifestarsi. Nello stesso modo la lunga descrizione del cappellino grigio o lilla ch'egli chiedeva per la moglie al fratello Michaíl, in una lettera da Tver del 24 agosto 1859, richiama alla memoria gl'incarichi del fidanzato pieno di delicati pensieri⁸⁴:

Benché mia moglie, vedendo la nostra mancanza di denaro, non voglia nessun cappellino, giudica un po' tu: possibile che per tutt'un mese stia rinchiusa in una stanza? che non stia all'aria, diventi gialla e magra? Il moto è necessario per la salute, e perciò desidero assolutamente comprarle un cappellino. Nei negozi di qui non c'è nulla, ci son dei cappellini da estate, orribili, e mia moglie ne vuole uno da autunno, *per tutt'i giorni*, e che costi il meno possibile. E perciò ecco qual'è la vivissima preghiera ch'io ti rivolgo.

⁸⁴ *Pisma*, II, cit.: appendice, n. 20 (120), p. 601.

E il 22 dicembre 1856, un mese e mezzo prima del matrimonio, egli scriveva al fratello, in una lettera rimasta finora inedita insieme a tutte quelle mandate al fratello da Semipalatinsk fra la fine del 1855 e il 1° marzo 1858⁸⁵:

⁸⁵ *Pisma*, II, cit.: appendice, n. 8 (87), p. 576.



So che non hai denari, ma ho bisogno di alcune cose, appunto per *lei*. Desidero regalargliele; comperarle qui è impossibile, costano il doppio. Se avessi dei denari, te li manderei; ma non ne ho e perciò ti supplico non rifiutarmi quest'*ultimo* soccorso. Ma ti supplico anche di questo: se ti è appena appena *difficile*, se cioè non hai denari, giacché del tuo desiderio di farmi un piacere sono sicuro, allora in nome di Cristo non ti tormentare e non mandar nulla. Capirò, sono tuo fratello, e da te ho avuto troppe prove del tuo affetto, per dubitare di te.

Ecco le cose che desidero avere; sono quasi indispensabili: 1) *Per Pasqua* un cappellino (qui non ce n'è affatto) certo da primavera; 2) (*Adesso*) della stoffa di seta per un vestito (di qualunque genere, tranne il *glacé*) del colore che si porta (ella è bionda, di statura alta media, con una bellissima figura; di corporatura somiglia a Emilia Fjòdorovna, come me la ricordo io).

Una mantiglia (di velluto o d'altro genere), secondo il tuo gusto.

Mezza dozzina di fazzoletti fini, da signora, di tela d'Olanda.

12 cuffiette con i nastri possibilmente celesti, non care, ma graziose.

Uno scialletto di trina di lana (se non è caro).

NB. – Se queste *pretese* ti sembreranno pretese, se ti verrà da *ridere*, leggendo questa lista, perché chiedo quasi per una somma di cento rubli d'argento, allora ridi e dimmi di no. Ma se capirai

tutto il mio desiderio di farle questo regalo e che io *non mi son trattenuto* e te ne ho scritto, allora non *riderai di me*, ma mi scuserai.

Non era, questa, l'unica richiesta di quei mesi che si riferisse a Mårja Dmítrievna. Ella aveva un figlio di ott'anni, Pasa, che dopo la morte ancora recente del primo marito era tutto a carico di lei; ora sperava di farlo entrare nel Corpo dei Paggi di Pavlovsk, dove avrebbe ricevuto una buona educazione a spese del governo; ma, perché non fosse abbandonato a se stesso, così lontano dalla madre che rimaneva in Siberia, sarebbe stato bene che la domenica frequentasse la casa di Michail Dostojevskij a Pietroburgo⁸⁶:

E quando ella mi promise che sarebbe diventata mia moglie, io le confermai che mi sarei rivolto ai miei parenti per suo figlio, e in caso ch'ella riuscisse a farlo entrare nel Corpo di Pavlovsk (cosa che farà anche da sola, senza affaticare con richieste nessuno), i miei parenti, in certo qual modo già come parenti anche di suo figlio, avrebbero per lui un interessamento più caldo, più familiare. Questo le fece molto piacere. Era così malinconica, poverina. Ti dirò, mio caro, che speravo davvero fortemente su di te. Che ti costerebbe in verità prenderlo a casa tua qualche

⁸⁶ *Pisma*, II cit.: append., n. 6 (77), lettera del 24 marzo 1856, p. 567.

volta la domenica? Non ti deruberebbe mica, povero orfanello. E per quest'orfanello Iddio ti ricompenserà largamente. Inoltre, un tempo tuo fratello, che era in esilio, nella sventura, abbandonato in capo al mondo, lasciato da tutti, il padre e la madre di questo bambino lo ricevettero in casa loro come un fratello, gli davano da mangiare, da bere, lo trattavano affettuosamente, e resero piú felice la sua sorte.

Perfino le parole della lettera a Màrja Dmítrievna, in cui sarebbe stata profferta quest'amichevole sorveglianza sul bambino, egli volle suggerire al fratello, perché il tono fosse proprio quello, caloroso senza sdolcinature. Del resto, gliel'aveva spiegato subito fin dalla prima volta, in una lunga lettera del 13 gennaio 1856, che cosa rappresentasse quella donna per lui, quali fossero i ricordi e le, speranze che lo legavano a lei indissolubilmente⁸⁷:

Devi sapere, amico mio, che, uscendo dalla mia triste galera, arrivai qui pieno di felicità e di speranza. Sembravo un malato che comincia a guarire dopo una lunga malattia, ed essendo stato vicino alla morte, sente ancora piú fortemente il piacere di vivere e i primi giorni di guarigione. Speranza ne avevo molta. Che dirti? Non mi accorsi come passò il primo anno della mia vita di

⁸⁷ *Pisma*, II, cit.: append., n. 5 (74), pp. 559-561.

qui. Ero molto felice. Iddio mi aveva mandato la conoscenza d'una famiglia, che non dimenticherò mai. È la famiglia Isajev, di cui t'ho scritto un po', mi pare; t'ho perfino dato una commissione per loro. Egli aveva un posto qui, assai discreto, ma non ci si trovò bene e per dispiaceri avuti dovette dare le dimissioni. Quando li conobbi, egli era a riposo da alcuni mesi e si dava continuamente dattorno per avere qualche altro posto. Viveva dello stipendio, di suo non aveva nulla, e perciò, rimasto senza posto, a poco a poco caddero in una tremenda miseria. Quando li conobbi, si tenevano ancora su in qualche modo. Egli fece dei debiti. Viveva molto disordinatamente, e la sua natura stessa era abbastanza disordinata. Appassionata, testarda, un po' involgarita. Egli cadde molto nell'opinione generale ed ebbe molti dispiaceri; ma soffersse anche molte persecuzioni immeritate per parte della società di qui. Era spensierato come uno zingaro, superbo, ma non sapeva dominarsi e, come ho già detto, s'era lasciato andare tremendamente. Eppure era una natura fortemente sviluppata, ottima. Era istruito, e capiva tutto, di qualunque cosa gli si parlasse. Malgrado il molto fango, era d'una nobiltà straordinaria. Ma non era lui che attraeva verso di sé, ma sua moglie, Màrja Dmítrievna. È una signora ancora giovane, di 28 anni, carina, molto istruita, molto intelligente, buona, simpatica, graziosa, con un cuore ottimo e generoso. Ella sopportò questa sorte orgogliosamente, senza mormorare, adempiva da sé all'ufficio di domestica, prendendosi cura del marito spensierato,

al quale io, col diritto dell'amicizia, facevo molte prediche, e del piccolo figlio. Solamente divenne malata, impressionabile e irritabile. Il suo carattere del resto era allegro e vivace. Non uscivo quasi dalla loro casa. Che serate felici passavo in sua compagnia! Ho incontrato raramente una donna così. Quasi tutti avevano smesso di frequentarli, in parte a causa del marito. Ma loro non potevano neppure mantenere le amicizie. Finalmente saltò fuori per lui un posto di assessore, a Kuznètsk, nel governatorato di Tomsk, mentre prima era funzionario per missioni speciali presso le dogane; il passaggio da una carica remunerativa e importante all'assessorato era molto umiliante. Ma che c'era da fare! Non c'era quasi più un pezzo di pane, e io ottenni appena appena, dopo una lunga e vera amicizia, che mi permettessero di dividere con loro il mio. Nel mese di maggio del '55 li accompagnai a Kuznètsk, due mesi dopo egli morì di renella. Ella rimase in paese estraneo, sola, tormentata e dilaniata dal lungo dolore, con un bimbo di sette anni, e senza un pezzo di pane. Non aveva neppure di che seppellire il marito. Io non avevo denari. Mi feci subito prestare da Aleks(àndr) Jegor(ovic Vranghel) prima venticinque e poi quaranta rubli d'argento, e glieli mandai. Grazie a Dio adesso l'aiutano i parenti con i quali era un poco in lite, a causa del marito. I suoi parenti sono ad Astrachagn. Suo padre è figlio d'un emigrato francese, M. de Costant; è vecchio e occupa la carica considerevole di direttore della quarantena ad Astrachagn. Patrimonio non ne ha, ma vive del suo stipendio,

molto considerevole. Ma adesso andrà presto a riposo e perciò le sue entrate diminuiranno. Inoltre ha ancora due figlie a carico. Finalmente sono rimasti i parenti del marito, parenti lontani; uno dei fratelli del marito è capitano del battaglione finlandese dei tiratori della guardia. So che anche la famiglia del marito era molto perbene. Adesso, ecco che cosa c'è, amico mio: io amo questa donna già da lungo tempo e so che forse anche lei mi ama. Vivere senza di lei non posso, e perciò, se appena le mie condizioni muteranno, sia pure un poco, in meglio e in positivo, la sposerò. So che non mi dirà di no. Ma il male è che io non ho né denari né posizione sociale, e intanto i parenti le dicono di venir da loro, ad Astrachan, Se la mia sorte non muterà fino alla primavera, ella dovrà partire per la Russia. Ma questo allontanerà soltanto la cosa, ma non la cambierà. La mia decisione è presa, e, anche se mi si sprofondata la terra sotto i piedi, la compirò. Ma adesso, non avendo nulla, non posso mica approfittare della buona disposizione verso di me di quest'essere nobilissimo, e farla propendere adesso per questo matrimonio. Dal mese di maggio, quando mi son separato da lei, la mia vita è un inferno. Ci scriviamo ogni settimana.

Il Dostojevskij allora era soldato semplice del 7° battaglione siberiano di linea; ma due giorni dopo era firmato un decreto che lo promuoveva sottufficiale, prima grazia sovrana al condan-

nato politico, che ne faceva sperare altre in un futuro anche prossimo, e il matrimonio entrava finalmente nel regno delle cose possibili, seppur lontane. Il primo ottobre del medesimo anno veniva la nomina a ufficiale, e il matrimonio era deciso: è vero che Màrja Dmítrievna aveva avuto un *flirt* piuttosto serio con un giovanotto di Kuznètsk, ma se n'era stancata presto, e ora appariva ben contenta di sposare il Dostojevskij, il quale aveva sofferto le pene dell'inferno per tutta l'estate, pronto a sacrificarsi per la felicità dell'amata fino a tentar di migliorare la posizione del rivale, un maestrucolo siberiano di nome Vargunov, perché se Màrja Dmítrievna lo sposava non avesse a trovarsi nel bisogno: umanissimo gesto d'un uomo che ha conosciuto tutte le sventure naturalmente sfruttato dal Freud e dai suoi alunni ai fini delle loro «dimostrazioni» psicoanalitiche. Ma questo matrimonio atteso con frenetico amore non avrebbe poi suscitato le affettuose rimostranze delle persone ragionevoli, che valutavano a mente fredda quanto fosse misera anche da ufficiale la posizione del Dostojevskij? Fu così ch'egli scrisse al fratello Michail, il 22 dicembre, cercando ancora una volta di convincerlo che si trattava d'una cosa seria⁸⁸:

⁸⁸ *Pisma*, II, cit.: append., n. 8 (87), pp. 573-575.

Se mi sposo, il matrimonio sarà fatto prima della metà di febbraio, cioè prima di carnevale. Abbiamo già deciso così, se tutto si accomoderà e finirà felicemente. E perciò, amico inestimabile, amico caro, ti prego e ti supplico, non rattristarti per me, non dubitare, e soprattutto, non tentare di sconsigliarmi. Tutto verrebbe troppo tardi. La mia decisione è irrevocabile, e anche la tua risposta forse, giungerà quando tutto sarà già finito. So il significato di tutte le tue obiezioni, avvertimenti e consigli, sono tutti ottimi, sono sicuro del tuo buon cuore, ma, con tutto il buon senso dei tuoi consigli, essi saranno inutili. Son sicuro che dirai, che a trentasei anni il corpo chiede già riposo, ed è gravoso assumersi un carico. A questo non risponderò nulla. Dirai: «Con che cosa vivrò?» La domanda è ragionevole; giacché è certo che mi vergogno, e poi un uomo ammogliato non può fare assegnamento sul fatto che tu p. es. mi mantenga insieme con la moglie. Ma sappi, mio inestimabile amico, che io ho bisogno di poco, di molto poco, per vivere in due con mia moglie. Non ti scrivo nulla di Màrja Dmítrievna. È una donna come fra mille non ne trovi una simile per carattere, per intelligenza e cuore. Ella sa che io non posso offrirle molto, ma sa anche che non ci troveremo mai *molto* nel bisogno; sa che sono un uomo *onesto* e farò la sua felicità. Ho bisogno soltanto di seicento rubli all'anno. Per ricevere questi denari ogni anno spero in una cosa sola: cioè nella clemenza dello zar, nella clemenza dell'essere adorato che ci governa. Spero nel permesso di pubblicare. Oso nutrire in me la

sicurezza che la mia speranza non è una chimera. Spero che il nostro saggio monarca, questo cuore angelico, volgerà anche su di me il suo sguardo e permetterà anche a me d'essere utile, nella misura delle mie forze. E delle mie forze, se appena riceverò il permesso, sono sicuro. Non prenderlo in nome di Cristo per una vanteria da parte mia, fratello inestimabile, ma sappi, sta' ben sicuro, che il mio nome letterario non è un nome che sia finito. Di materiale in sette anni mi se n'è accumulato molto, i miei pensieri si sono chiariti e consolidati; e adesso, quando ognuno porta il suo contributo all'utile comune, non impediranno anche a me d'essere utile. Ho fede, speranza e venerazione per la decisione del monarca. E se mi permetteranno di pubblicare, ho la sicurezza di seicento rubli all'anno. In quanto alla possibilità di aver dei bambini, è ancora lontano il tempo in cui dovremo pensarci e se ci saranno, verranno anche educati, sù sicuro. Dirai che forse le preoccupazioni minute mi spossaranno. Ma che vigliacco sarei, pensa un po', se soltanto nella bambagia, pigramente e senza pensieri, rinunciassi alla felicità di avere in mia moglie l'essere che mi è più caro di tutto al mondo, rinunciassi alla speranza di far la sua felicità e passassi accanto alla sua povertà, alle sofferenze, alle agitazioni, all'abbandono, la dimenticassi, l'abbandonassi, solo perché forse alcune preoccupazioni, un giorno turberanno la mia preziosissima esistenza. Ma finiamola con le giustificazioni! accetta il fatto compiuto, amico mio. Esso è ineluttabile, se Iddio accomoderà ogni cosa, e tutte le possibili ragioni

addotte, le piú sennate, assomiglieranno alla nota esclamazione:
Mais qu'allait-il faire dans cette galère!

D'accordo che era stato stupido da parte del figlio d'Oronte capitar nella galera dei turchi, son d'accordo su tutto, su tutte le ragioni, ma per quanto ci si rammarichi, tuttavia egli è *dans cette galère*, ci è capitato, e il fatto è ineluttabile. Mio inestimabile amico, amico caro, non insorgere contro di me, ma aiutami, e allora mi sarai piú amico e fratello che mai.

Il 6 febbraio 1877 egli sposava Màrja Dmítrievna, a Kuznètsk, e gli sposi partivano subito per Semipalatinsk; senonché in viaggio doveva accadere un tragico, benché prevedibile, incidente, delle cui conseguenze è stata data un'interpretazione per lo meno illegittima: vogliamo alludere a una crisi epilettica, di cui si sapeva soltanto da un frettoloso accenno contenuto in una lettera al Vranghel del 9 marzo, ma di cui si parla, accennando anche a Màrja Dmítrievna, in una lettera dello stesso giorno al fratello Michaíl⁸⁹:

Nel viaggio di ritorno (attraverso Barnaúl), mi fermai a Barnaúl da un mio buon amico. Qui mi colse una disgrazia: del tutto inaspettatamente m'è venuta una crisi di epilessia, che spaventò

⁸⁹ *Pisma*, II, cit.: append., n. 11 (93), p. 579.

mortalmente mia moglie, e riempi me di tristezza e di melancolia. Il dottore (istruito e pratico) m'ha detto, al contrario di tutti i responsi antecedenti dei dottori, che ho *un vero mal caduco*, e che in una di queste crisi debbo aspettarmi di soffocare per gli spasimi alla gola e che non morirò se non così. Io stesso ho richiesto al dottore una sincerità che scendesse fino ai particolari, sconsigliandolo in nome della sua onestà d'uomo. In generale m'ha detto di guardarmi dai noviluni (adesso si avvicina il novilunio e aspetto una crisi). Adesso fa' di capire, amico mio, che pensieri disperati mi errino nel cervello. Ma a che parlarne! Può ancora non essere neppur vero che abbia un vero mal caduco. Sposandomi credevo in tutto ai dottori, che assicuravano che eran semplicemente crisi nervose, che potevano passare col mutamento del modo di vivere. Se avessi saputo con sicurezza d'aver un mal caduco, non mi sarei sposato.

È il Dolínin che, in una nota alla lettera di quel giorno al Vranghel indica in queste frasi la dimostrazione di certe sue affermazioni, che appaiono un po' romanzesche: «Dal contesto della lettera si vede, fra l'altro, che Màrja Dmítrievna prima del matrimonio non sapeva del suo mal caduco; con tanto maggior contrasto doveva contrapporsi ai suoi occhi quell'epilettico avanti negli anni al giovane venticinquenne Vargunov, che ella doveva pur amare, benché per il suo livello intellettuale egli fosse molto in-

feriore a lei. È forse qui l'inizio dei loro rapporti futuri, caratterizzati in seguito dalle parole del Dostojevskij: *siamo stati proprio infelici insieme*⁹⁰. Ora, se non è affatto da escludere che la vita in comune con un epilettico abbia fatto di Màrja Dmítrievna una donna ancora più irritabile di quello che fosse già prima, come anche il Dostojevskij innamorato riconosceva, non c'è ragione di credere che fino al matrimonio non sapesse nulla delle crisi del marito. Infatti, in una lettera del 9 novembre 1856 al fratello Michaíl egli scriveva⁹¹:

Le crisi poi non mi lasciano, sembrano scomparire per un po', e poi vengono. Ogni volta, dopo di esse, mi smarrisco, sento che a causa di esse perdo la memoria e le mie facoltà. La melanconia e uno stato di umiliazione morale: ecco le conseguenze delle mie crisi.

E in una lettera del 23 febbraio 1857, alla sorella Varvàra, che è la prima che egli abbia scritto dopo il matrimonio, il triste caso occorsogli in viaggio è narrato come «quella crisi, che ho sempre,

⁹⁰ *Pisma*, I, cit., p. 537, nota alla lettera n. 94.

⁹¹ *Pisma*, II, cit., append., n. 7 (84), p. 571.

e di cui ti ho scritto»⁹². Il Dostojevskij non era sicuro che si trattasse di epilessia, ma non per questo si può dire che nascondesse le sue crisi, che anzi, per tutta la vita ebbe l'abitudine di spiegare compiacentemente fra parentesi che si trattava di mal caduco, ogni volta che scriveva a qualcuno lamentandosi d'essere stato malato. Sicché è da presumere che Màrja Dmítrievna si «spaventasse mortalmente» perché vedeva il primo viaggio, che era in fondo il loro viaggio di nozze, interrotto da una malattia tremenda alle cui crisi forse non aveva mai assistito. Ma, ferma restando la possibilità che fin da quel momento ella si fosse pentita di questo matrimonio, non bisogna accontentarsi delle notizie che darebbero a lei la responsabilità d'una vita coniugale disgraziata: anche l'atteggiamento del Dostojevskij va attentamente preso in esame, tanto più che queste ricerche si fanno non per vana curiosità di pettegolezzo, sibbene per desiderio di conoscere sempre meglio tutti gli aspetti della personalità morale del Dostojevskij. Ebbene, leggendo le sue lettere scritte subito dopo il matrimonio, non troviamo più i ditirambi a Màrja Dmítrievna, ch'erano il tema obbligato in quelle di pochi mesi avanti. Al fratello, nella lettera già citata del 9 marzo, ne fa ancora un piccolo ritratto morale, veritiero e gentile a un tempo⁹³:

⁹² *Pisma*, I, cit., n. 92, p. 213.

⁹³ *Pisma*, II, cit., n. 11 (83), cit., p. 580.

È un essere buono e delicato, un po' subitaneo, veloce, fortemente impressionabile; la vita passata ha lasciato delle impronte morbose sull'anima sua. I suoi passaggi da un'impressione all'altra sono subitanei fino all'impossibile, ma ella non cessa mai d'essere buona e nobile. La amo molto, lei ama me e finora tutto va bene.

Invece al Vranghel, al confidente del suo folle amore, non trova nulla da dire sulla sua felicità coniugale, pur consigliandogli di lasciare per sempre un'amica infedele e civetta, e di accasarsi; anzi, era come se con questo matrimonio, che pure il Vranghel più di tutti poteva capire, un legame che li univa si fosse spezzato, giacché dopo di allora non gli scrisse più fino al 22 settembre 1859. Doveva esser successo qualcosa in lui, che all'amico non osava più confidare: con ogni probabilità, sentiva di non essere più innamorato della donna senza la quale pochi mesi prima gli pareva di non poter vivere; e se ne vergognava dinanzi all'amico, perché non c'era da incolpare nessuno, neppure, in fondo, la moglie, di cui aveva sempre veduto, con sicuro intuito, i difetti. Questa supposizione è confermata dal fatto che neanche al fratello, non foss'altro che per amor proprio, non scrisse mai più nulla sulla moglie, pur essendo in frequente corrispondenza con lui. Sembrerebbe a prima vista contraddire a ciò un'affermazione

di Màrja Dmítrievna stessa, in uno di quei suoi due poscritti a lettere del Dostojevskij, pubblicati per la prima volta dal Modzàlevskij nel 1922, che son le uniche cose scritte da lei che si posseggano: in uno di essi, rivolgendosi alla sorella Varvàra Dmítrievna, ella dice in tono scherzoso⁹⁴:

Ti dirò sinceramente, Vàrja, che se non fossi cosí felice e per me e per la sorte di Pasa, davvero dovrei litigare con te, come con una sorella poco buona, ma nella felicità si perdona tutto. Non solo sono amata e viziata da mio marito ch'è intelligente, buono e innamorato di me, sono anche stimata dai suoi parenti. Le loro lettere sono cosí simpatiche e gentili che, davvero, tutto il resto ormai non val nulla per me. Ho ricevuto tanti regali, e tutti uno meglio dell'altro, che adesso, sta' tranquilla, dovrò disturbarti poco con le mie commissioni.

Ma a queste righe del 20 aprile 1857 non si può prestar fede, perché non erano dettate se non dall'orgoglio, che anche secondo il Dostojevskij era uno dei tratti distintivi di lei: infatti in una lettera del marito al fratello Michaíl, che porta la data del 3

⁹⁴ Raccolta «Dostojevskij», a cura di A. S. Dolínin, I, Peterbúrg, 1921, p. 383.

novembre del medesimo anno, i rapporti di Màrja Dmítrievna con le cognate sono chiariti in ben altro senso⁹⁵:

Mia moglie ti saluta. Ella ha scritto a Vàrignka e a Vjérocka, neppure una ha risposto. Questo l'amareggia molto. Ripete che vuol dire che voi ce l'avete tutti con lei e non la volete nella vostra famiglia. Io cerco di convincerla del contrario, ma inutilmente. Ella non vi conosce di persona. È molto triste.

Possiamo concludere, dunque, che, per quanto si può desumere dai dati di cui disponiamo, il primo matrimonio del Dostojevskij fu infelice piú che altro perché egli vide spegnersi in sé, probabilmente senza nessun'altra ragione che non fosse il soddisfacimento d'un sogno così a lungo idoleggiato, quell'amore ardente che suscitò le postume gelosie di Anna Grigòrjevna. Il saldo affetto che ne prese il posto non bastava ad adornargli la vita: per questo si rivolse, pieno di speranza, alla Súslova; e nel suo intimo non doveva quasi sentire rimorso pensando alla moglie, a cui voleva profondamente bene, ma che s'era trovato a non amare piú appena l'aveva fatta sua.

PROGETTI E METODI DI LAVORO

⁹⁵ *Pisma*, II, cit.: append., n. 14 (102), p. 588.

Appunto con una lettera alla Súslova, in cui il nome della destinataria è stato ristabilito per la prima volta, su testimonianze inoppugnabili, dal Dolínin, si apre la parte maggiore del secondo volume dell'epistolario dostojevskiano, in cui il nome di Anna Grigòrjevna ricorre frequentissimo, con accenni eloquenti e commossi alla felicità coniugale che su di lei si fondava.

Anja mi ama – scriveva il Dostojevskij alla suocera da Baden, il 9 luglio 1867, in una lettera finora inedita⁹⁶, – e io nella mia vita non sono ancora mai stato così felice come con lei. È mite, buona, intelligente, ha fede in me, e m'ha fatto talmente affezionare a sé con l'amore, che mi sembra che adesso senza di lei morirei. Vi ringrazio con tutto il cuore per una figlia così. Me l'avete data voi, questa felicità.

Forse l'unica rivelazione di queste centoventinove lettere è lo spicco netto che assume adesso la figura di Sonja Ivànova, la nipote prediletta del Dòstojevskij, dalle diciannove lettere a lei dirette, di cui nove erano rimaste finora inedite, mentre le altre erano state pubblicate, quasi tutte con numerosi tagli, nel 1885. Fin dal 1865, scrivendo alla Korvin-Krukovskaja, una fanciulla

⁹⁶ *Pisma*, II, cit., n. 278, p. 24.

di alto sentire che in una cert'epoca egli pensò di sposare, egli ne parlava con grande entusiasmo⁹⁷:

A Mosca la mia nipote maggiore, Sonja, mi ha procurato alcuni momenti bellissimi. Che anima cara, intelligente, profonda e cordiale, e com'ero contento che forse le avrei voluto molto bene, come a un amico.

Dall'estero, nel turbinoso periodo in cui peregrinando per la Germania, la Svizzera e l'Italia, scriveva *L'idiota*, *L'eterno marito* e buona parte dei *Demoni*, egli cominciò a considerarla come l'amico suo più fedele, e le confidò con pieno abbandono tanto i suoi progetti artistici come le sue pene pecuniarie: sicché, in una lettera da Dresda, del 26 dicembre 1869, finora inedita, poteva perfino identificare, in certo qual modo, la nostalgia prepotente ch'egli sentiva della Russia col desiderio vivissimo di rivedere e di riabbracciar la nipote⁹⁸:

⁹⁷ *Pisma*, II, cit.: append., n. 25 (240), p. 616. Lettera senza data.

⁹⁸ *Pisma*, II, cit., n. 339, p. 239.

Non tenetemi il broncio, mia inestimabile amica, e sappiate ch'io Vi ho sempre voluto immensamente bene, e forse non passa giorno ch'io non pensi a Voi. Forse prenderete le mie parole per frutto di esagerazione e sentimentalismo. Ma assicuro che è la verità. Rivolgo il ricordo e il pensiero alla Russia ogni giorno fino a ubriacarmene, desidero ritornare al più presto a qualunque costo, e ricordandomi della Russia ricordo involontariamente tutti Voi, tutta la casa di Vjérocka e Voi in particolare. Qui, all'estero, ho visto chiaramente che, fra tutte le persone in patria e fra tutti i luoghi della Russia, più cari di tutto mi sono la Vostra casa e tutti Voi. Ecco perché, rivolgendo il ricordo e il pensiero alla Russia, ogni giorno penso a Voi.

Fra le prime informazioni ch'egli le dà del suo lavoro all'estero, particolarmente notevole, per la conoscenza dei tentativi artistici del Dostoevskij, è quella che si riferisce a un romanzo, cominciato a Ginevra alla fine del 1867, e ben presto abbandonato per *L'idiota*: ch'io sappia, nessuno ci ha mai fatto attenzione⁹⁹:

⁹⁹ *Pisma*, II, cit., n. 294, p. 71. Lettera da Ginevra, del 13 gennaio 1868.

Inoltre alla Redazione del «Russkij Vjestnik» ha preso quasi 4500 rubli di anticipo, e ho dato loro la mia parola d'onore, e la ripetevo tutto l'anno in ogni mia lettera alla Redazione, che il romanzo ci sarebbe stato. Ed ecco, quasi al momento dell'invio in Redazione del romanzo, fui costretto a buttarlo nel cestino, perché aveva cessato di piacermi. (E se ha cessato di piacere, non si può scriverlo bene). Distrussi molto manoscritto. Tuttavia su quel romanzo si basava e la restituzione del debito, e la vita quotidiana e tutto l'avvenire. Allora, circa tre settimane fa (il 18 dicembre del nuovo stile) mi misi a un altro romanzo e cominciai a lavorare giorno e notte. L'idea del romanzo è una mia idea antica e preferita, ma tanto difficile, che per un pezzo non osai mettermici, e se mi ci son messo ora, è proprio perché ero in una situazione quasi disperata. L'idea principale del romanzo è di raffigurare un uomo veramente ottimo. Non c'è nulla di più difficile al mondo e particolarmente adesso.

Non c'è dubbio che si tratta di due concezioni poetiche distinte, e lo conferma un'altra lettera, al Majkov, scritta pochi giorni prima, il 12 gennaio 1867 da Ginevra, come quella alla nipote, e pubblicata per la prima volta nel 1922 dal Modzàlevskij, preziosa anche perché svela il concetto che il Dostojevskij stesso si faceva della propria attività creativa¹⁰⁰:

¹⁰⁰ *Pisma*, II, cit., n. 292, pp. 59-60.

E a me ecco che cos'è successo: *ho lavorato e mi son tormentato*. Sapete che cosa significhi comporre? No, grazie a Dio, non lo sapete! Su ordinazione e a braccio mi pare che non abbiate mai scritto e non abbiate provato quel *tormento* infernale. Avendo preso tanti denari al «Russkij Vjestnik» (un orrore! 4500 rubli) al principio dell'anno, credevo pienamente che la poesia non m'avrebbe abbandonato, che l'idea poetica sarebbe comparsa e si sarebbe sviluppata artisticamente per la fine dell'anno, e che avrei fatto in tempo ad accontentar tutti. Questo mi sembrava tanto più probabile, in quanto sempre nella mente e nell'animo mi balenano e si risentono molti germi d'idee artistiche. Ma balenano soltanto, mentre ci vuole una piena incarnazione, che avviene sempre fortuitamente e a un tratto, ma non si può prevedere quando precisamente avverrà; e dopo, poi, accolta nel cuore l'immagine intera, ci si può mettere alla sua esecuzione artistica. Arrivati fino a quel punto, ci si può perfino far assegnamento senza sbagliare. Ebbene, tutta l'estate e tutto l'autunno ho architettato varie idee (ce n'erano alcune piacevolissime), ma una certa esperienza mi faceva sempre presentire o la falsità o la difficoltà o la poca vitalità d'un'idea. Finalmente mi fermai su una e cominciai a lavorare; scrissi molto, ma il 4 dicembre, stile forestiero, gettai tutto al diavolo. Vi assicuro che il romanzo avrebbe potuto essere mediocre; ma m'era diventato odioso fino all'inverosimile

appunto perché era mediocre, e non *positivamente buono*. Di questo non avevo bisogno. Ebbene, che dovevo mai fare? Giacché era il 4 dicembre!... Quindi (dato che tutto il mio avvenire dipendeva da quello), cominciai a tormentarmi per escogitare un *nuovo romanzo*. Quello vecchio non volevo continuarlo a nessun costo. Non potevo. Pensai dal 4 al 18 dicembre, nuovo stile, incluso. In media credo che venissero fuori fino a sei schemi (non meno) al giorno. La mia testa s'era mutata in un mulino. Come non sono impazzito, non capisco. Finalmente il 18 mi misi a scrivere il nuovo romanzo, il 5 gennaio (nuovo stile) mandai in redazione 5 capitoli della prima parte (circa 5 fogli di stampa) con la dichiarazione che il 10 gennaio (nuovo stile) avrei mandato gli altri *due capitoli* della prima parte.

Non si tratta qui, come dice il Dolínin in una delle note a questa lettera, del solito fenomeno di rielaborazione radicale a lavoro già avanzato, che si osserva per tutte le opere principali del Dostoevskij, ma invece, indubbiamente, d'un'idea artistica che con ogni probabilità rimarrà sempre un mistero per noi. Sono molti i progetti inattuati che compaiono in queste lettere scritte durante la permanenza all'estero: per esempio, allo Stràchov da Dresda, il 14 dicembre 1870, scriveva di certi racconti di cui non si ha altra notizia che questa¹⁰¹:

¹⁰¹ *Pisma*, II, cit., n. 360, p. 298.

Di racconti pensati e ben disegnati nei miei appunti ne ho fino a sei. Ognuno è di natura tale, che mi ci metterei con ardore.

Ma il progetto piú interessante, quello di cui possiamo giudicare meglio, è senza dubbio quello del grande romanzo, che in un primo tempo doveva chiamarsi *Ateismo*, piú tardi *La vita d'un gran peccatore*: benché non sia mai stato scritto, le immagini che sorsero allora nell'animo del Dostojevskij dovevano esercitare un influsso su tutta la sua opera contemporanea e posteriore, dai *Demoni* all'*Adolescente* e ai *Karamàzov*¹⁰². Il Dolínin, indagatore prudentissimo, crede di poter affermare che «*La vita d'un gran peccatore* è collegata con *Ateismo* appunto solo su un piano ideologico, ma non artistico»¹⁰³, perché gli sembra di non aver prove per affermare il contrario. Ma questa prudenza appare eccessiva, e si è indotti

¹⁰² A questa questione, assai controversa, è dedicato un saggio del Komarovic, *Un poema non scritto del Dostojevskij*, nella racc. «Dostojevskij» cit., I, pp. 177-207: vi si espone una teoria delle «illuminazioni», che inizierebbero i successivi periodi creativi del Dostojevskij, la quale sa molto di fantastico; ma il commento degli abbozzi trovati nelle carte del Dostojevskij è assai fine.

¹⁰³ *Pisma*, I, cit.: prefazione, p. 19.

a tornare all'ipotesi del Komarovic¹⁰⁴, quando si prendano in esame senza sottigliezze le lettere di quel periodo.

La prima notizia che s'abbia è una lettera al Majkov, del 23 dicembre 1868, da Firenze, quando il titolo del lavoro era *Ateismo*¹⁰⁵:

Un enorme romanzo, che s'intitola *Ateismo* (in nome di Dio rimanga fra noi), ma prima di accingermi al quale debbo leggere quasi un'intera biblioteca di ateisti, di cattolici e di ortodossi. Sarà pronto, anche se la mia esistenza sarà pienamente assicurata durante il lavoro, non prima che fra due anni. Il personaggio c'è: un russo, della nostra società, e *avanti negli anni*, non molto istruito, ma neppure ignorante, non senza posizione sociale, *a un tratto*, quand'è già avanti negli anni, perde la fede in Dio. Per tutta la vita s'è occupato del suo solo impiego, non è uscito di carreggiata, e fino a quarantacinque anni non s'è distinto in nulla. (Soluzione psicologica: un sentimento, un uomo e un uomo russo). La perdita della fede in Dio ha un'azione colossale su di lui. (Veramente l'azione nel romanzo, l'ambiente, sono molto ampi). Egli s'introduce presso le nuove generazioni, presso gli ateisti,

¹⁰⁴ Racc. e vol. cit., pp. 190-191.

¹⁰⁵ *Pisma*, II, cit., n. 318, p. 150.

presso gli slavi e gli europei, presso i fanatici, e gli eremiti russi, presso i preti; fra l'altro si fa accalappiare fortemente da un gesuita, un propagandista, un polacco; lasciandolo, scende fino agli abissi della flagellazione, e infine scopre Cristo e la terra russa, il Cristo russo e il Dio russo. (In nome di Dio, non ditelo a nessuno, ma per me le cose stanno cosí: scrivere quest'ultimo romanzo, e magari morire: dirò tutto quel che penso. Ah, amico mio! Ho ben altre idee sulla realtà e sul realismo, che non i nostri realisti e critici. Il mio idealismo è piú reale del loro. Signore! A raccontare bene quello che noi tutti, russi, abbiamo vissuto negli ultimi dieci anni, non grideranno forse i realisti ch'è una fantasia? Invece è l'eterno, vero realismo!) Questo appunto è realismo, soltanto piú profondo, mentre il loro pesca poco.

L'idea lo appassionava enormemente, ma non era possibile mettersi subito al lavoro, come spiegava alla nipote Sonja in una lettera del 20 marzo 1869, anch'essa da Firenze¹⁰⁶:

E pensate un po', amica mia; scriverlo qui non posso; per questo bisogna essere assolutamente in Russia, vedere, sentire, e

¹⁰⁶ *Pisma*, II, cit., n. 324, p. 175.

partecipare direttamente alla vita russa; bisogna, infine, scriverlo in due anni.

Il 10 settembre, da Dresda, accennava di nuovo queste difficoltà alla nipote¹⁰⁷:

Ho un'idea alla quale mi son consacrato interamente; ma non posso, non debbo mettermici, perché non vi sono ancora preparato: non l'ho meditata abbastanza e ho bisogno di materiali.

Poco più di tre mesi dopo, il 19 dicembre, annunciava da Dresda al Majkov che fra tre giorni si sarebbe accinto al romanzo, di cui nel frattempo non aveva più parlato con nessuno, e lo destinava al «Russkij Vjestnik»; l'indomani stesso schizzava il primo schema della *Vita d'un gran peccatore*. Ma *L'eterno marito*, che doveva esser pronto in un mese, si allungò oltre il prevedibile, e allora la rivista non ricevette nulla. S'iniziava intanto il lavoro intorno ai *Demonî*: il caso vuole che se ne abbia la prima notizia precisa dalla medesima lettera allo Stràchov, del 5 aprile 1870, da Dresda, in cui si propone *La vita d'un gran peccatore* alla «Zarjà», giacché i *Demonî* erano destinati ormai al «Russkij Vjestnik»¹⁰⁸:

¹⁰⁷ *Pisma*, II, cit., n. 331, p. 207.

¹⁰⁸ *Pisma*, II, cit., n. 345, pp. 257-258.

Vi spiegherò tutto con sincerità. (Sul lavoro, che scrivo adesso per il «Russkij Vjestnik», spero fortemente, ma non dal lato dell'arte, sibbene dal lato delle idee; desidero esprimere alcune idee, anche se la mia artisticità dovesse perire. Ma mi attrae quello che mi s'è accumulato nella mente e nel cuore; che ne esca magari un libello, ma avrò espresso il mio pensiero. Spero nel successo. Del resto chi può mai mettersi a scrivere senza sperare nel successo?)

Adesso Vi ripeterò quello che dicevo già prima: io, in tutta la mia vita, ho sempre lavorato per la persona o le persone che mi davano i denari anticipati. Succedeva sempre così, e diversamente non avvenne mai. È male per me dal punto di vista economico, ma che farci! In compenso io, ricevendo i denari anticipati, ho sempre impegnato qualcosa che c'era già, cioè mi sono impegnato solo quando l'idea poetica era già nata, e, per quanto possibile, s'era maturata. Non prendevo i denari anticipati *per dello spazio vuoto*, cioè sperando di *escogitare* e di *comporre* un romanzo per il termine fissato. Penso che una differenza ci sia. Adesso poi anche nel lavoro voglio esser tranquillo. Per il «Russkij Vjestnik» finirò presto e mi accingerò al romanzo con gioia. L'idea di questo romanzo vive in me già da tre anni, ma prima avevo paura di mettermici all'estero, per questo volevo essere in Russia. Ma in tre anni son maturate molte cose, tutto lo

schema del romanzo, e penso che al suo primo episodio (cioè quello che destino alla «Zarjà») posso mettermi anche adesso, giacché l'azione comincia molti anni fa. Non inquietatevi del fatto che parlo di *primo episodio*. Il progetto intero richiederà delle dimensioni ampie, almeno come il romanzo del Tolstòj. Ma questo formerà cinque romanzi separati, e separati fino a tal punto, che alcuni di essi (tranne i due centrali) possono uscire anche su riviste diverse, come racconti affatto separati, o essere editi separatamente come lavori del tutto finiti. Del resto il titolo generale sarà: *Vita d'un gran peccatore*, con un titolo speciale per ogni episodio. Ogni episodio (cioè romanzo) non conterrà piú di quindici fogli di stampa. Per il secondo romanzo debbo già essere in Russia; l'azione si svolgerà in un monastero, e benché conosca ottimamente il monastero russo, tuttavia voglio essere in Russia.

Al Dolínin tutte le dichiarazioni di questo periodo, sia al Majkov che allo Stràchov, paiono sospette, perché a loro, che gli servivano d'intermediari con la redazione della «Zajrà», il Dostojevskij era interessato a mostrar le cose nella luce piú favorevole ai suoi interessi; tuttavia, non c'è da dubitare della veridicità delle sue affermazioni quando dichiara che «l'idea di questo romanzo esiste in lui già da tre anni, ma prima aveva paura di mettersi all'estero, per questo voleva essere in Russia», e ricollega nettamente *La vita d'un gran peccatore* ad *Ateismo* sotto l'aspetto

dell'arte, giacché per lui non esistono creazioni ideologiche pure. Anche al Majkoy, del resto, mentre gli comunicava, il giorno dopo, questo stesso piano (con maggiori particolari, da tenere assolutamente segreti, piú che altro sulla figura d'un religioso che sarebbe comparsa nel secondo romanzo), diceva¹⁰⁹:

È la medesima idea di cui vi ho già scritto. Sarà il mio ultimo romanzo. Come misura, pari a *Guerra e pace*, e l'idea la lodereste, almeno per quanto desumo dalle nostre conversazioni d'una volta.

Che questo richiamarsi al suo antico progetto non fosse un espediente momentaneo per interessar gli amici e intercessori lontani è provato poi dal ricomparire della medesima notizia in una lettera del 14 dicembre 1870, da Dresda, indirizzata allo Stràchov, dove *La vita d'un gran peccatore* è nominata per l'ultima volta¹¹⁰:

Questo romanzo futuro sono già tre anni che mi tormenta, ma non mi ci metto, giacché desidero scriverlo non a termine

¹⁰⁹ *Pisma*, II, cit., n. 346, p. 263.

¹¹⁰ *Pisma*, II, cit., n. 360, pp. 298-299.

fisso, ma così come scrivono i Tolstòj, i Turghénjev e i Gonicaròv. Che almeno uno dei miei lavori sia scritto liberamente, e non a termine fisso. Questo romanzo lo considero la mia ultima parola nella mia carriera letteraria. In ogni modo lo scriverò in parecchi anni. Il suo titolo è: *La vita d'un gran peccatore*.

Per il Dostojevskij i due progetti erano in fondo uno solo; ma restano da spiegare, allora, gli appunti che ci son rimasti sui due primi romanzi della serie (degli altri rimangono accenni assai vaghi): vi si parla d'un fanciullo che convince una zoppina sua compagna d'essere lui Dio, assiste e poi partecipa a gozzoviglie, è implicato in un delitto e in un furto sacrilego, e finalmente, per compiere la propria istruzione, è messo in un monastero, dove s'incontra con un insigne prelato, noto per la severità verso se stesso e l'estrema mitezza verso il prossimo, che a lui dapprima ironico parla d'umiltà e di perdono. Non c'è che da ritornare all'esposizione prima dell'idea, alla storia dell'ateista già avanti negli anni, narrata al Majkov alla fine del 1868: quell'uomo avrebbe dovuto viaggiare, conoscere le sette, studiare le eresie; ora, fra gli ultimi appunti della *Vita d'un gran peccatore* ci sono anche queste parole: «Viaggio attraverso la Russia, l'amore ecc. ecc. Trama ricca»¹¹¹: non s'ha da vedere in questa coincidenza una conferma

¹¹¹ KOMAROVIC, saggio cit., p. 199.

delle reiterate esplicite affermazioni del Dostojevskij? *Ateismo* dovette essere il nòcciolo poetico da cui si sviluppò a poco a poco la concezione d'un romanzo maggiore in cui anche l'antefatto avrebbe avuto svolgimento artistico; e la parte più importante del ciclo, quella di cui è rimasta minor traccia nelle carte del Dostojevskij, era, presumibilmente, un definitivo atteggiarsi proprio delle immagini fantastiche di cui il Majkov era stato il primo a conoscere l'elaborazione.

Son bastati pochi fuggevoli accenni al modo di lavorare del Dostojevskij perché comparissero subito romanzi portati assai avanti e poi distrutti, manoscritti cresciuti imprevedibilmente con danno economico dell'autore costretto a ritardarne la consegna. Non è difficile moltiplicare queste notizie. Per confessione del Dostojevskij stesso al Majkov (in una lettera del 27 dicembre 1870, da Dresda), in un anno intero furono scritti meno di dieci fogli di stampa dei *Demoni*. Quando il «Russkij Vjestnik» stampava già la seconda parte dell'*Idiota*, al medesimo Majkov egli aveva rivelato (il 21 aprile 1868, da Ginevra) che strappava tutto quello che scriveva, benché avesse un solo capitolo pronto per il prossimo fascicolo. Terminato *L'eterno marito*, sempre al Majkov, in una lettera del 5 dicembre 1869, da Dresda, riferiva¹¹²:

¹¹² *Pisma*, II, cit., n. 335, p. 229.

Ma anche adesso *tutto* è ben pronto. Voglio soltanto rileggere un'ultima volta, con la penna in mano.

E, in uno schema di contratto per la cessione dell'*Idiota* a un editore, un articolo da questo introdotto per ottenere dall'autore un testo riveduto e corretto, era sostituito dal Dostoevskij con il seguente¹¹³: «Il sunnominato romanzo *L'idiota* può essere stampato da Stellovskij non altrimenti che secondo il testo del «Russkij Vjestnik», senza nessun mutamento, tranne le solite correzioni di bozze e gli errori». Come va d'accordo tutto questo con la solita immagine, che la gente si fa, d'un Dostoevskij che scrive sotto ordinazione, non rilegge e tanto meno corregge i manoscritti, e perciò non ha quasi colpa dello stile sciatto e un po' volgare, *malgrado il quale* crea dei capolavori? O, più seriamente parlando, come è sorta questa fama, dannosa per lo stesso Dostoevskij?

La creò egli medesimo, nei momenti di sconforto che gli procuravano le tristissime condizioni materiali in cui trascorse gran parte della sua esistenza: così il 1° marzo 1868 scriveva al Majkov

¹¹³ *Pisma*, II, cit., schema di contratto allegato alla lettera n. 337, a Pasa Isajev, p. 236.

da Ginevra, in una lettera pubblicata nel 1922 dal Modzàlevskij¹¹⁴:

E pensare che tutto, tutta la mia morte dipende dal successo del romanzo! Oh, è difficile esser poeta in queste condizioni! Qual'è la sorte del Turghénjev p. es., e come osa dopo di ciò comparire con *Jergunòv*!

E il 28 ottobre 1869, da Dresda, dove aspettava invano del denaro che l'avrebbe tolto dalla miseria, si sfogava di nuovo con l'amico¹¹⁵:

E dopo di ciò vogliono da me arte, purezza di poesia, senza tensione, senza soffocazione, e mi indicano il Turghénjev, il Gonciaròv! Che guardino in che situazione lavoro!

Con la nipote, a cui scriveva da Dresda il 29 agosto 1870, mentre stava lavorando ai *Demoni*, di cui aveva distrutto allora quindici fogli di stampa in manoscritto, il tono della sua protesta assumeva una cara ingenuità da novellino¹¹⁶:

¹¹⁴ *Pisma*, II, cit., n. 296, p. 82.

¹¹⁵ *Pisma*, II, cit., n. 333, p. 220.

¹¹⁶ *Pisma*, II, cit., n. 353, pp. 282-283.

E ecco, due settimane fa, rimessomi al lavoro, vidi a un tratto dov'era che il lavoro zoppicava e in che cosa consisteva il mio errore, mentre da sé, per ispirazione, mi si presentò nella sua piena struttura un nuovo schema del romanzo. Bisognò mutare tutto radicalmente; senza pensarci né punto né poco io tirai un frego su tutto quel ch'era scritto (che a dire il vero giungeva fino a quindici fogli di stampa), e mi misi di nuovo alla prima pagina. Tutto il lavoro di tutt'un anno è distrutto, Oh, Sònecka! Se sapeste com'è difficile esser scrittore, cioè sopportare questa sorte! Ci credete? Io so con certezza che se per questo romanzo avessi la vita assicurata per due o tre anni, come il Turghénjev, il Gonciaròv o il Tolstòj, anch'io scriverei una cosa tale, che cento anni dopo se ne parlerebbe! Non mi vanto, interrogate la Vostra coscienza, e i Vostri ricordi su di me: sono un millantatore? L'idea è tanto bella, di tanto grande importanza, che io stesso mi c'inchino davanti.

Anna Grigòrjevna si convinse ch'era proprio così, e scrisse pagine patetiche sul bello stile che il marito avrebbe avuto, se fosse stato un signore come il Turghénjev. Invece la figliola, malgrado le menzogne di cui è pieno il suo libro, seppe vedere la verità, forse perché qui non si trattava di fatti da deformare, ma semplicemente d'interpretazione del carattere di suo padre:

spiegò che egli, come molte persone assai energiche, aveva l'abitudine di lamentarsi molto, sicché non tutte le sue recriminazioni vanno prese alla lettera; e, con la relativa competenza che le veniva dall'essere una più che mediocre scrittrice, esprime anche il parere che i romanzi di Dostojevskij avrebbero avuto il medesimo aspetto stilistico se fossero stati concepiti e scritti con calma, in un'atmosfera propizia.

Se quest'ultima affermazione per noi non ha bisogno d'ulteriori conferme, l'altra notizia, invece, essendo di natura puramente biografica, vuol essere verificata, come ogni informazione che sia uscita da quella penna; e la testimonianza di chi frequentò per molti anni il Dostojevskij e si considerò suo amico, pur con l'ammirato rispetto che la differenza d'interessi spirituali imponeva, può servire allo scopo. Il dottor Stepàn Dmítrievic Janovskij, medico e uomo mediocre, di quattro anni più vecchio del Dostojevskij, lo conobbe nel 1846, giunse presto a una certa esteriore intimità con lui, e la conservò poi sempre, malgrado il *flirt* che il Dostojevskij ebbe nel 1860 con sua moglie, l'attrice Aleksàndra Ivànova Subert: nel 1886 pubblicò nel «Russkij Vjestnik» i suoi *Ricordi sul Dostojevskij*, pieni di notizie preziose sugli anni in cui s'era iniziata la loro conoscenza; ma ancor prima aveva avuto occasione di mandare parecchie lettere ai giornali o ad Anna Grigòrjevna, per smentire o correggere qualche notizia sul Dostojevskij che gli sembrasse calunniosa o insensata. Fra

l'altro, il 15 marzo 1884 scrisse ad Anna Grigòrjevna per protestare contro il tono della biografia dello Stràchov e contro i criteri che avevano regolato la prima raccolta delle lettere del Dostojevskij; e in questa lettera si trovano appunto queste osservazioni: «Fjòdor Michàjlovic si lamentava sempre d'essere senza denari, in primo luogo perché, non essendo *rentier* di nascita, cioè una persona con una certa rendita assicurata sul suo proprio patrimonio, e invece, come gli piaceva di chiamarsi, una persona che viveva col lavoro, in tutta la sua vita non seppe amministrarsi; in secondo luogo perché la natura gli aveva dato un cuore così buono, compassionevole e generoso, che si stimava felice solo quando poteva venire in aiuto al prossimo, mentre di se stesso si dimenticava affatto; e finalmente la terza e non poco importante ragione è che nel suo stesso carattere c'era qualcosa di esagerato, per cui gli sembrava d'essere proprio molto povero, benché in realtà non giungesse a quegli estremi. La povertà in lui si manifestava in perfetta analogia col suo dolersi e lamentarsi continuo di star poco bene, mentre spesso accadeva che dopo due o tre parole tranquillanti riconoscesse egli stesso di stare bene»¹¹⁷. Si dirà che queste son meschine parole, che i dolori e le sventure del Dostojevskij non si posson ridurre a così semplici

¹¹⁷ Racc. «Dostojevskij», II, cit., pp. 393-394.

proporzioni. Ma che ci sia dell'altro, che ci sia soprattutto dell'altro, lo sanno tutti; senonché s'è sentita tropp'aria di «tragedia» in giro, anche per questo cinquantenario: valeva la pena di risalire ai documenti.

Da «Pegaso», aprile 1931.

2. *Classicità del Dostojevskij*

Un saggio di Piero Gobetti è intitolato *Dostojevskij classico*¹¹⁸. La confutazione, giustissima, delle tante interpretazioni filosofiche e apocalittiche non sbocca però, come si vorrebbe, nella distruzione d'un preconconcetto largamente diffuso: che la classicità del Dostojevskij vada misurata sugli antichi modelli, e solo con questo paragone si giustifichi. Ora, è importante, secondo noi, stabilire come la classicità del Dostojevskij non sia per nulla classicismo, ma abbia un carattere di autentica grandezza, e di maggior vicinanza al nostro mondo spirituale. Se è vero, come affermava recentemente il Croce, che còmpito precipuo dell'estetica moderna ha da esser «la restaurazione e difesa della classicità

¹¹⁸ In *Paradosso dello spirito russo*, pp. 95-101.

contro il romanticismo, del momento sintetico e formale e teoretico, in cui è il proprio dell'arte, contro quello affettivo, che l'arte ha per istituto di risolvere in sé»¹¹⁹, bisogna avvertire anche che non si tratta di ricondurre la poesia a paradigmi fissi, e perciò non si ha da ricercare in ogni poesia classica la catarsi di uno stesso mondo morale, l'indice d'uno stesso sviluppo di sensibilità. Vogliamo dire, insomma, che la classicità del Dostojevskij e la classicità di Eschilo sono egualmente vere; e se l'opera è sullo stesso piano per quel che riguarda il valore poetico, l'esperienza etica del Dostojevskij, in quanto egli è un uomo moderno, è infinitamente più varia e più ricca, sicché sarebbe erroneo ed ingiusto giudicarlo assumendo come punto di partenza l'arte di Eschilo. Osservazioni meno ovvie per tutti di quanto non sembri, se si pensi alla diffidenza suscitata dal Rostagni quand'ebbe ad affermare che non si dovevano studiare i poeti romani attraverso il mondo morale *ingenuo* di quelli greci, meno tormentato e profondo ma soprattutto diverso. Un equilibrio tutto suo bisognerà dunque riconoscere e individuare nel Dostojevskij; e per questo converrà liberare il terreno da due false interpretazioni, che all'immagine d'un Dostojevskij classico toglierebbero ogni legittimità: quella del filosofo e quella dello scrittore analitico, psicologico.

¹¹⁹ *Aesthetica in nuce*, p. 27.

Si capisce bene come debba esser stato attraente per molti salutare nel Dostojevskij la miracolosa incarnazione della razza slava nella poesia, nel pensiero e nell'azione; ma le prove addotte per dimostrare l'esistenza di queste tre figure in una sola persona non riescono ad essere persuasive. Infatti esse partono sempre dal presupposto che, vedendo nel Dostojevskij soltanto un poeta, si debba rinunciare a quegli elementi della sua personalità che non rientrano in un certo concetto della poesia pura, cioè eterea, inconsistente, vuota, sempre combattuto dalle persone di buon senso, e pur sempre rinascente. Invece, noi parliamo della classicità del Dostojevskij appunto perché egli fu il poeta di tutto un mondo complesso e vivo, fatto di pietose realtà pratiche e di appassionanti realtà speculative. Tuttavia non era filosofo, perché riviveva simpateticamente quelle miserie e quelle ardenti speculazioni nel medesimo modo, con lo stesso interesse, guidato da un unico sentimento, che si cercherà di esaminare più innanzi. Dotato di maggior buon senso che non tutti i suoi critici, il Dostojevskij diceva di sé: «io son deboluccio in filosofia (ma non nell'amore per essa; nell'amore per essa son forte)»¹²⁰. Fu appunto quest'amore per la filosofia che si estrinsecò fantasticamente, in figurazioni precise, giacché i problemi che lo appassionavano non erano se non quelli che riguardavano la personalità

¹²⁰ Lettera alla Stràchov, del 9 giugno 1870.

umana. Il così detto «pensiero» del Dostojevskij non ha da essere negato né combattuto, ma, piuttosto, considerato come il presupposto indispensabile, la «materia» della sua poesia. Dante non era «deboluccio in filosofia», eppure la sua filosofia ha valore per noi solo in quanto la sua arte l'ha risolta in sé; ma, appunto per questo, non si può separarla dalle espressioni di quell'arte, come queste non possono esserne svuotate. Una distinzione non avrebbe senso, una tenzone di filosofia e poesia farebbe pensare a un'astratta caricaturale lotta delle investiture. È per questo che, esaminando il carattere d'una personalità, bisogna determinare chiaramente il piano su cui essa agisce, come ha voluto fare, ad esempio, il Russo per Jacopone da Todi, suscitando quelle polemiche che tutti sanno. Allora i diversi atteggiamenti, visti da un unico punto di vista, concorreranno tutti alla formazione d'un'immagine unitaria e vitale. Così anche l'attività politica del Dostojevskij, cioè la sua ideologia, lungi dall'essere considerata irrilevante o di natura spuria ai fini d'un'analisi critica, sarà da porre fra le prove d'una concretezza poetica, che si manifesta in un senso di storicità saldissimo anche se nebuloso.

Questo Dostojevskij filosofo, che da parecchi decenni molte persone di buona volontà cercano di far accettare a un pubblico in fondo recalcitrante, era ignoto ai suoi contemporanei. Essi stessi, invece, crearono il pregiudizio dello psicologismo del Dostojevskij, volendo definire con una parola, «psicologo», uno scrittore che sotto molti aspetti sembrava allontanarsi dal gusto

dell'epoca. Al contrario, le generazioni successive videro l'affermarsi d'un nuovo gusto, eminentemente irrazionalistico, i cui rappresentanti si richiamavano volentieri al Dostojevskij, o per meglio dire a certe passioni e idee che nell'opera sua erano state poeticamente trasfigurate; e ben presto si cominciò ad attribuir questo gusto, che il Croce direbbe romantico, al Dostojevskij stesso, che si volle perfino porre fra i numi tutelari della psicanalisi. Tuttavia, quando si prendano in esame con cura gli elementi della questione, ci si accorge subito che l'introspezione dostojevskiana è eminentemente costruttiva, mentre tutte le forme della psicanalisi letteraria tendono all'annientamento della personalità. Qui sta forse la miglior prova del perfetto equilibrio artistico del Dostojevskij: quella che comunemente si dice la sua penetrazione psicologica non lo porta mai a compiacersi d'un'osservazione presa in se stessa, per quanto profonda essa sia, ma gli permette d'individuare i tratti essenziali, gli unici veri, delle sue creature fantastiche. I moderni psicologi vogliono mostrare l'opposto, l'inesistenza dell'individualità per l'infinito frazionarsi della coscienza; e non c'è modo di confondere i due procedimenti.

Ma quel che s'è detto finora vuol essere soltanto la premessa d'un'altra indagine, sul carattere della poesia del Dostojevskij, sulla sua intima ragion d'essere, che è una sola. La classicità del Dostojevskij dimostra d'essere creazione non solo equilibrata,

ma anche, e soprattutto, unitaria, quando si pensi che le sue qualità «filosofiche» e «psicologiche», che sono come i simboli d'un «contenuto» e d'una «forma» violentemente scissi e contrapposti, sfociano allo stesso modo nell'interesse per la personalità umana, nel proposito d'indagarla e di ricostruirla poeticamente. Tutta l'opera del Dostojevskij è pervasa di questa poesia della personalità umana, che assume atteggiamenti diversi, ma non eterogenei, i quali per metafora si possono qualificare come i tre momenti della tesi, dell'antitesi e della sintesi. Ha osservato bene il Gobetti che per il Dostojevskij non esistono tipi: infatti anche le *Memorie della casa dei morti*, dov'è una folla intera che vive e dolora, non contengono osservazioni d'indole generale, psicologica in senso proprio, senza che subito non intervengano le opportune limitazioni di chi prova ripugnanza a incasellar le persone vive in categorie astratte, e preferisce contraddirsi piuttosto che cadere nell'artificioso. Non è la tendenza organica di ogni poeta, perché tale, verso il concreto; ma qualcosa di piú, trepida simpatia per le singole anime umane, appassionato interesse per le loro possibilità nel bene e nel male. In un primo periodo è la personalità compressa che attrae il Dostojevskij: la povera gente, gli umiliati, gli offesi, i reprobí. La loro glorificazione, e con essa la liberazione da quell'atmosfera di rassegnata mitezza, verrà dopo, con *l'Idiota*, scritto già durante quello che s'è chiamato secondo momento; per ora è soltanto compartecipazione accorata, che non

esclude l'umorismo, alle pene d'una miseria fisica, morale, intellettuale. Più tardi, per naturale restrizione e per insistenti pressioni esterne, è all'altro estremo ch'egli si rivolge: la folle presunzione e l'attività febbrile dei superbi e degli intemperanti sono sentite come tragiche colpe, da cui l'amore non sempre redime. Nature sataniche si scatenano, mantenute rigorosamente nei limiti dell'arte, sí che non suscitano mai né stupore né ribrezzo. Son quasi ricerche, in due opposte direzioni, prima di crear l'equilibrio, di contemplare il sereno evolversi della personalità di Aljòscia Karamàzov, che l'irrequieto desiderio di stabilità dell'«adolescente» aveva preannunciato. *I fratelli Karamàzov*, malgrado l'opinione di molti critici, hanno realmente per protagonista Aljòscia, e soltanto prendendo le mosse da lui, e andando a ritroso si può ricreare utilmente, come un tutto omogeneo, l'attività del Dostojevskij, per riconoscere in lui il poeta della personalità umana. S'intende che i tre momenti che si son voluti fissare, pur essendo successivi, non hanno limiti cronologici precisi, giacché qui si tratta di spiegare la genesi di cose reali, come romanzi e racconti, e non di costruire un sistema che sia bene architettato. La classicità del Dostojevskij è confermata appunto dal naturale atteggiarsi dell'opera sua intorno a un unico motivo poetico, serenamente vagheggiato, pur nella rappresentazione di travolgenti passioni, da punti di vista diversi, anzi opposti.

Da «La Cultura», febbraio 1931.

3. *Le memorie del sottosuolo*

Da *Povera gente* (1846) ai *Fratelli Karamàzov* (1879-80), tutta l'opera di Dostojevskij si può ricondurre a un solo motivo poetico, quello della personalità umana, soccombente o vittoriosa, ma sempre idoleggiata con la medesima amorosa trepidazione. È assai tardi, però, che Dostojevskij si accorge come la sua vocazione più profonda sia di narrare, non già limitandosi agli umori e alle vicende dei personaggi, sull'esempio dei romanzieri ottocenteschi, bensì ponendo a contrasto tra loro e col mondo circostante le idee che questi personaggi rivivono con spasmodica intensità. A quarantatré anni, sono le *Memorie del sottosuolo* (1864) che gli aprono d'un tratto la strada ai grandi romanzi successivi.

Tuttavia il mutamento, come si può agevolmente supporre, non era stato improvviso. Condannato a morte nel 1849 perché faceva parte di un gruppo di intellettuali socialisti, assertori delle idee di Fourier sulla riorganizzazione razionale della società, in cui si sarebbe eliminato attraverso la vita nei falansteri ogni contrasto di attitudini e ogni ingiustizia economica, Dostojevskij s'era visto commutare la pena proprio dinanzi al patibolo, e aveva trascorso, in galera più ancora che nella successiva relegazione siberiana, alcuni anni di eccezionali esperienze psicologiche e di doloroso continuo ripiegamento su se stesso; eppure quando, più tardi, aveva ripreso la sua attività letteraria, aveva mostrato d'essere ancora l'uomo d'un tempo, pieno d'indistinte

speranze e incerto della sua strada. Dopo peripezie così dure, egli aveva bisogno di ritrovarsi nel suo ambiente e a contatto col pubblico per saggiare le possibilità nuove che avvertiva confusamente dentro di sé e trasformarsi davvero. Per questo ha una importanza singolare la partecipazione di Dostojevskij alle due riviste fondate successivamente, nel 1861 e nel 1864, dal fratello Michail: nel «Vremja», che raggiunse quasi subito una diffusione assai vasta, egli contribuì a creare la teoria dei fautori del «suolo» (*pòčvenniki*), con cui si mirava a conciliare in un prudente storicismo le avverse correnti di pensiero degli slavofili e degli occidentalisti; nell'«Epòcha» (dove comparvero per la prima volta le *Memorie del sottosuolo*) prese risolutamente posizione contro il prevalere del positivismo nel campo degli occidentalisti, e per serbar fede ai valori ideali della cultura apparì pronto ad abbandonare le formule intermedie e a vedersi confuso con i conservatori più retrivi, come gli capitò poi in effetto dal tempo di *Delitto e castigo*. Problemi, orientamenti, soluzioni erano come il limo che si accumula, pronto a fecondare il seme che vi cadrà; e anche in seguito, quando Dostojevskij desiderò alimentare la sua fantasia, subito colse e provocò l'occasione che gli permettesse di ritornare alle polemiche d'interesse generale, nelle quali gli piaceva d'impegnarsi tutto: così dopo *I demoni* accettò la direzione del «Grazhdanin», sebbene non gradisse l'intonazione troppo reazionaria del giornale; dopo *L'adolescente* pubblicò per due anni il *Diario di uno scrittore* perché gli si presentasse ricca e variata la

materia donde avrebbe tratto i *Karamàzov*; e, usciti i *Karamàzov*, stava già rinnovando il *Diario*, quando la morte lo colse improvvisa.

Dostoevskij non era come quegli scrittori – anche insigni – della sua generazione, che studiavano il sorgere d'una nuova ideologia o la decadenza d'una classe sociale con la freddezza un po' distante con cui si compiono i lavori scientifici o certe inchieste giornalistiche: i problemi degli altri interferivano con i suoi propri problemi, si amalgamavano o contrastavano con essi, e soprattutto col più antico e insolubile intorno all'esistenza di Dio, diventato addirittura angoscioso da quando egli aveva cominciato a piegare verso l'accettazione dell'autocrazia ortodossa e della solidarietà religiosa con gli altri popoli slavi. A cominciare dalle *Memorie del sottosuolo* le idee ch'egli trasporta sul piano dell'arte, con l'assillante e spoglia necessità espressiva con cui si comunicano i sentimenti più gelosi, commuovono prima di persuadere, come blocchi incandescenti di cui non si riesca a individuare bene la forma. Considerata all'infuori degli ingegnosi tentativi dei molti che hanno voluto sistematizzarla, questa «filosofia» di Dostoevskij è infatti tutta poetica, e perciò ineguale e frequente di contraddizioni.

Quel che importa è la sua potenza suggestiva. Il protagonista delle *Memorie del sottosuolo* sembra riscoprire lui, in un'esasperata alternativa di impeti sinceri e di smorfie istrionesche, che la volontà è libera, libera anche di perseguire il proprio svantaggio e

la propria distruzione; che la felicità preordinata e razionale – quella che Dostojevskij aveva preconizzato da giovane sull'esempio di Fourier – è peggiore di ogni infelicità, in quanto presuppone che la volontà non sia libera; che il rancore umano contro la finta e meschina razionalità dell'azione utilitaria induce a provare, assaporandola, perfino la voluttà del dolore. In una società interessata, abitudinaria e brutale, quell'uomo timido, che non era protetto né dalla condizione sociale, né dalla ricchezza, né da un'intelligenza brillante, doveva inevitabilmente essere braccato da ogni parte e incalzato senza remissione dalla volgarità e dalla prepotenza che non sapeva imitare, e costretto a ridursi nel «sottosuolo» della sua esistenza di talpa; per di più, come se tanta desolazione non bastasse, la nuova morale e la nuova scienza sociologica, che si venivano affermando col positivismo, additavano all'umanità intera proprio l'ideale di mediocrità soddisfatta e immutabile da cui erano animati i persecutori dell'«uomo del sottosuolo»: la ribellione era inevitabile, anche se egli non riusciva a ribellarsi se non sprofondando maggiormente nel suo fango, come quella volta della neve bagnata.

Chi vive nel mondo vilipeso e invidiato delle persone normali si vendica provocando l'offensore; invece l'«uomo del sottosuolo» per sfogarsi ha da cercare al disotto di sé. Tanto in basso egli non aveva trovato, in quella sera lontana, se non una misera prostituta ancora novizia: l'aveva spaventata e torturata, mostrandole un avvenire pauroso e senza scampo, che egli metteva

a confronto con le gioie ineffabili d'una vita onesta; ma il giorno che ella gli era capitata in casa, tocca dalle sue parole, e gli s'era affidata perché la salvasse, le aveva rivelato come, la sera della neve bagnata, fosse venuto da lei dopo un'umiliazione cocente e come, disgustandola da quell'infame mestiere, avesse voluto rivalersi dell'affronto subito tormentando impunemente qualcun altro. E se ancora per un attimo l'aveva illusa, possedendola con un moto repentino che a lei era potuto sembrare di amore, subito se n'era allontanato, e nel congedarla, per ultimo sfregio a se stesso non meno che a lei, aveva tentato di metterle in mano del denaro.

Sono confessioni vere e false ad un tempo: certo, all'abiezione vi si accompagna di continuo la coscienza dell'abiezione; ma, d'altra parte, autodenigrarsi è un piacere vizioso, che non libera mai interamente dai rimorsi. Per redimere un mondo così squalido, per dare un senso e una nobiltà a una riaffermazione del libero arbitrio che comincia col coonestare delle bassezze, ci vorrebbe una fede; e infatti da ogni pagina delle *Memorie del sottosuolo* traspare quest'aspirazione inespressa, questa inderogabile seppure inappagata esigenza.

Prefazione a DOSTOJEVSKIJ, *Le memorie del sottosuolo*, Torino, Einaudi, 1942.

4. *Il giocatore*

A un libraio di pochi scrupoli, che aveva pubblicato parecchie opere sue, Dostojevskij si era impegnato a consegnare in piú, a data fissa, un racconto inedito d'una certa ampiezza; e il mancato adempimento di una clausola portava con sé una penalità assai forte, che egli non sarebbe mai riuscito a pagare, oppure la rinuncia ai diritti d'autore sugli altri volumi e sui libri che avrebbe scritto nei nove anni successivi. Poiché il *Giocatore* era già ideato, a Dostojevskij era parso di poter giungere in tempo, pur essendosi messo al lavoro poche settimane prima del termine che non doveva oltrepassare; ma si avvide poi che senza un aiuto non avrebbe nemmeno avuto modo di mettere in carta il racconto. Non era il caso di far svolgere ogni capitolo del suo schema a uno scrittore diverso scelto fra i suoi amici, come gli proponeva qualcuno, dimentico per buon cuore dei piú elementari doveri dell'onestà letteraria; egli accolse invece con gratitudine il consiglio di usare l'opera di una stenografa. Così il *Giocatore* fu pronto per la data prefissa, con grave scorno del libraio Stellovskij, e poco dopo la stenografa, Anna Grigòrjevna Snítkina, diventò la seconda moglie di Dostojevskij.

Ma i segni della fretta sono pochi e superficiali in questo racconto, a volerli distinguere bene da quella noncuranza delle raffinatezze verbali o astrattamente stilistiche, che in Dostojevskij si riscontra anche nei libri scritti con piú agevolezza, e mostra

soltanto come le sue preoccupazioni fossero di tipo diverso, seppure non meno artisticamente valide. A lui bastava che la disposizione e la progressione dei particolari nella trama e la novità degli «effetti» soggiogassero il lettore fin dalle prime pagine, comunicandogli quasi magneticamente la validità umana e la verità poetica dei personaggi e delle loro avventure; altrimenti la partita era perduta, ed egli per primo sapeva di trovarsi davanti a un'opera mancata. Nel *Giocatore* la materia è scherzosa o, per meglio dire, è umoristico il tono; ma la tensione è continua, e la miserevole storia del precettore d'una famiglia rovinata e balzana, iniziatosi al gioco d'azzardo soltanto per amore e per compiacenza ma presto divenuto maniaco e sordo a ogni richiamo della vita, assume anch'essa il carattere misterioso e l'argomentare concitatamente convincente delle maggiori creazioni dostojevskiane.

Il protagonista del *Giocatore* ha però un tratto che lo distingue: non procede fatalmente, come siamo abituati a vedere in Dostojevskij, verso un arricchimento spirituale, pagato magari a carissimo prezzo, o verso una catastrofe grandiosa che ne coroni l'esistenza. La sua è la vicenda d'un progressivo inaridimento morale, e sarebbe sconsolata se non fosse, come s'è detto, scherzosa. Nel cuore di questo giovane la *roulette* prende a poco a poco il posto dell'estrosa affascinante fanciulla per la quale era pronto a sacrificare la reputazione e la vita; e lo scambio è ormai compiuto quand'egli la trova nella sua camera d'albergo, rifugiatisi lì

per cercar protezione contro l'offensiva liberalità di un avventuriero: tanto che subito, con tranquilla naturalezza, gli vien fatto di trasporre quel problema sentimentale in termini di gioco, e lascia la fanciulla, fremente e stupefatta, per correre alla *roulette* a vincervi quanto le potrà servire per riscattarsi da quell'uomo abietto. La vincita è poi insperatamente grande, ma l'animo della fanciulla, se non il suo corpo, è perduto per sempre: lui appena se ne accorge, tutto proteso com'è verso il suo pazzesco disegno di conquistare col gioco d'azzardo ogni bene della terra, e innanzi tutto la virile dignità e l'indipendenza materiale alle quali ha sempre aspirato invano.

La convulsa andatura del racconto è quasi farsesca, ma forse più che per la personalità fondamentalmente fatua del protagonista, per le figure di contorno. In primo luogo la Nonna, burbera e capricciosa vecchia paralitica piena di buon cuore e di vitalità, che per far dispetto al suo presunto erede gli sorge davanti mentre quello la spera già morta, e con diabolica soddisfazione rischia e perde al gioco quanto riesce dell'agognato patrimonio: apparizione tanto rumorosa e pittoresca da sviare l'attenzione di qualche lettore meno avveduto. C'è Blanche, la piccola cortigiana francese avida di rispettabilità e di denaro, che è prodiga dell'altrui quanto tirschia del suo, ma si lascia sfuggire ogni tanto una franca risata o una esclamazione stupita che la rivelano giovane e attraente. C'è il dignitoso e vuoto Generale, dimentico dei propri bambini e della figliastra Polína per un senile ridicolo amore,

da cui è costretto a ipotecare tutto il suo presso l'avventuriero che fa da complice a Blanche, nella speranza che giunga finalmente l'eredità della Nonna. Ci sono – un gradino più in basso come vitalità poetica – il cavaliere d'industria De Grioux, che si fa chiamare conte o marchese, e il positivo, raziocinante, servizievole Mister Astey, che impresta denari a tutti, ma non si offende se gli rilasciano la sua brava cambiale. Sono tutti personaggi che ne ricordano altri, apparsi nei racconti e nei saggi pubblicati da Dostojevskij fra il ritorno dalla Siberia e *Delitto e castigo* (il *Giocatore* fu scritto fra un episodio e l'altro di *Delitto e castigo*, e uscì l'anno dopo, 1867); ma qui c'è in più una levità di tocco, che nel Dostojevskij umorista non era frequente.

Di Polína, la fanciulla amata dal giovane precettore, imperiosa e bizzarra e capace d'abnegazione appunto come un'eroina dostojevskiana, si è detto che fosse il ritratto di una mediocrissima scrittrice, Apollinàrija (Polína) Súslova, la quale tentò invano di calmare la propria sete d'idealità e anche di soddisfare una singolare ambizione letteraria in una burrascosa relazione con Dostojevskij; ma quella donna, oltre che d'umore incostante, era noiosa e oppressiva, mentre il personaggio di Polína, nel *Giocatore*, è pieno d'imprevisto e di lieta maliziosità. Questi passaggi dalle notizie biografiche alle interpretazioni estetiche sono spesso problematici. Si pensi che Dostojevskij, in un determinato periodo della sua vita, fu uno sfrenato, morboso giocatore d'azzardo. È vero che furono posteriori al secondo matrimonio

le sue più tragiche esperienze in proposito, quand'egli lasciava sprovvedute la moglie e la bambina per andare a perdere fin l'ultimo tallero in qualche lontana *roulette*, e si giocava, anche il denaro del viaggio di ritorno che tra infiniti stenti Anna Grigòrjevna gli aveva procurato, confessandosi poi in tremende lettere di auto-accusa, dove la gentilezza degli affetti e la debolezza umana si fondevano nell'affanno della disperazione; ma la malattia della *roulette*, di cui egli doveva in seguito improvvisamente guarire, l'aveva già preso in forma violenta prima del *Giocatore*, e da allora era cominciata un'implacabile sebbene impari lotta del suo senso morale avvilito con quella divorante passione. Che cosa ha di comune questa personale esperienza col giovane precettore che a poco a poco diventa una cariatide da Casino? È meglio, dunque, andar cauti, quando si tratta di introdurre gli echi di un'esistenza così aspramente combattuta in un mondo artistico sempre lievemente caricaturale, dove la spensierata vivacità narrativa è quasi fine a se stessa. Certo, la spensieratezza di Dostojevskij lascia trasparire a volte qualche balenío di fiamme infernali; ma non è su questo che bisogna insistere, sotto pena di non capire niente e di non divertirsi più.

Prefazione a DOSTOJEVSKIJ, *Il giocatore*, traduzione di Bruno del Re, Torino, Einaudi, 1941.

5. *L'idiota*

Secondo Dostojevskij, quelli fra i suoi lettori che preferivano l'*Idiota* avevano dei tratti comuni, che gli erano assai simpatici. Forse gli pareva che, guardando come lui di là dalla piatta realtà dei naturalisti a un mondo fantastico ancora più vero, dove le passioni, le idee, i sentimenti diventavano assoluti senza perdere nulla della loro concretezza poetica, essi fossero riusciti non solo a scorgere, ma ad apprezzare nella sua eccezionalità morale ed artistica l'ispirazione di questo romanzo.

Il proposito di Dostojevskij era stato di creare un personaggio «assolutamente buono», in cui la bontà fosse «positiva», non derivasse cioè, per reazione, dal dolore e dall'ingiustizia patita, come in tanti romanzi ottocenteschi (egli citava i *Miserabili*); e fosse invece un naturale stato di grazia, sbocciato dalla semplicità e dalla purezza d'animo. L'interpretazione romantica della figura di Don Chisciotte gli mostrava un predecessore in Cervantes, la fedeltà a uno degli autori preferiti dalla sua giovinezza gli faceva trovare qualche punto di contatto nel Dickens del *Circolo Pickwick*; ma egli non intendeva salvarsi con l'umorismo dai tremendi pericoli del suo assunto, che sentiva di dover affrontare in pieno: non ultimo il rischio di cadere nell'evanescente imprecisione di chi impoverisce la vita per idealizzarla. E nonostante il continuo, assillante dubbio di Dostojevskij di non aver espresso in modo adeguato la propria concezione, nonostante la freddezza del

pubblico che primo, fra il 1868 e il 1869, lesse l'*Idiota* sulle pagine d'una rivista moscovita, sempre maggiore divenne con gli anni il numero delle persone che riconoscevano come poche altre volte il disegno d'uno scrittore si fosse così pienamente e felicemente adempiuto.

Quello che più aveva reso vitale il personaggio del principe Myskin era il suo indissolubile legame, nell'iniziale concepimento fantastico dell'autore, con l'altro e contrapposto personaggio di Nastàsja Filíppovna, impastata d'orgoglio e di autodenigrazione fino ai limiti della follia: di modo che la perfezione morale di lui e la sua superiore ragionevolezza e penetrazione psicologica trovavano finalmente un ostacolo insormontabile, dinanzi al quale non c'era che da indietreggiare o sacrificarsi. Grazie a Nastàsja Filíppovna, la sciagurata che dopo una vita frenetica va incontro alla morte per vendicarsi del proprio disonore, hanno un significato l'apparizione e la scomparsa, le azioni e le sofferenze di quest'uomo «assolutamente buono». Il volto di Nastàsja Filíppovna, le sue sventure lo attraggono senz'altro nel turbinio delle più violente passioni, non appena egli ritorna in patria guarito, dopo un'idilliaca adolescenza in cui a poco a poco al ragazzo deficiente s'era venuto sovrapponendo un uomo emotivo e veritiero, acuto e delicato ad un tempo; il corpo di Nastàsja Filíppovna, insensatamente custodito per tutta una spaventosa notte insieme con Rogòzin che l'ha uccisa per selvaggia gelosia, lo fa ripiombare per sempre nelle tenebre della demenza: fra

questi due punti estremi c'è il tentativo del principe Myskin di procurarsi una vita propria e normale e quella terrena felicità cui si giunge attraverso un amore puro, rasserenante, giovanile. Posto fra Aglaja, la fanciulla amata d'amore e Nastàsja Filíppovna, amata ormai per pietà, il principe Myskin non sceglie (chi, se non un pedante o un automa, potrebbe scegliere?), ma esita, perché vede Nastàsja Filíppovna soffrire, soverchiata dalla rivale e umiliata nel suo amore e nella sua vanità, mentre l'irosa e prepotente Aglaja ha tutte le fortune, e non le bastano ancora: è sufficiente questa esitazione di un attimo perché il principe perda Aglaja e l'amore; e la pietà non ha poi ricompensa all'infuori di se medesima, perché Nastàja Filíppovna, timorosa di legare a sé il principe e incapace di rinunciare a lui scomparendogli definitivamente dall'esistenza, lo abbandona, come già altra volta, al momento stesso di sposarlo, per fuggire con Rogòzin. Ella si offre dunque al coltello di Rogòzin, il quale vuole così legarla a sé in perpetuo, dopo che non c'è riuscito con i denari e con una cieca devozione; e per la morte di lei al principe Myskin viene meno, con la vita cosciente, la sua stessa ragione d'essere poetica.

Eppure il principe Myskin non è un vinto e l'*Idiota*, anche quando riempie l'animo di pietà, non è mai un libro desolato. Nessuno dovrebbe porsi, per giudicarlo, dal punto di vista di Evghénij Pàvlovic Ràdomskij, quando spiegava brillantemente al principe Myskin come questi fosse stato tratto ad offrire a Nastàsja Filíppovna di sposarla, la prima volta che l'aveva veduta:

«È chiaro che voi, per dir così, nell'ebrezza dell'entusiasmo, vi siete gettato su quella occasione di proclamare pubblicamente una vostra idea nobilissima: che voi, principe di nascita e uomo puro, non consideravate come disonesta una donna disonorata non per sua colpa ma per colpa di un repugnante libertino del gran mondo. O Dio mio, questo è comprensibilissimo! Ma la questione non sta qui, caro principe, bensì in quest'altro punto: se il vostro sentimento fosse vero, se fosse giusto, se rispondesse a natura, o non fosse invece una semplice esaltazione cerebrale». Questa ebrezza d'un astratto entusiasmo, questa esaltazione cerebrale sono certo quanto di più lontano si possa immaginare dall'animo del principe Myskin, dalla sua operosa immediatezza nel bene. Non fa stupire che Dostojevskij abbia voluto irridere l'apparente profondità delle persone che giudicano secondo ragione: la condanna dei saggi e dei prudenti, ai quali è stato nascosto quanto è stato rivelato ai piccoli, serpeggia infatti per tutto il libro. C'è caso che il principale dei tratti comuni che Dostojevskij rilevava in quanti apprezzavano particolarmente l'*Idiota* sia una ideale fanciullezza, cioè un atteggiamento serio e fiducioso dinanzi a ogni singolo uomo in cui ci s'imbatte, dinanzi a ogni singolo momento della vita, senza voler sempre indagare i moventi o speculare sulle possibili conseguenze del partito che di volta in volta si sceglie secondo coscienza.

Per questo il principe Myskin ritrovava qualcosa ch'era degno della sua attenzione e della sua simpatia perfino in certi esseri

spregevoli o volgari o maligni che chiunque altro avrebbe respinto, ma lui frequentava con grande naturalezza. E i personaggi minori dell'*Idiota* sono entrati nel romanzo in quanto, a lungo o per un attimo, il principe riesce a indurli a prender coscienza della vita morale che egli presuppone in loro, e di fatto esiste. Per il principe Myskin non c'era nulla di strano nel confidare a Keller, ricattatore e bravaccio di professione, ma aperto e sincero quand'è con lui, gli scrupoli che ha sempre provato a proposito del delicato problema dei «doppi pensieri», uno disinteressato l'altro utilitario, parallelamente volti al medesimo scopo; anzi, egli è senz'altro propenso a confrontarsi con Keller in questa faccenda e a meditarne i giudizi: «Due pensieri, come spesso avviene, si sono fusi insieme. A me succede di continuo. Del resto, penso che è male, e sapete, Keller, il più delle volte me lo rimprovero. Ora voi mi avete come descritto me stesso. Mi è perfino accaduto qualche volta di pensare, – seguitò il principe con gran serietà, con vivo e profondo interesse, – che tutti gli uomini siano così, tanto che cominciai ad approvarmi, perché è tremendamente difficile lottare contro questi *doppi* pensieri: io l'ho provato: Dio sa come ci vengono e germogliano in noi. E voi la chiamate addirittura una bassezza! Ora anche io ricomincerò ad aver paura di questi pensieri». E Keller, a modo suo, mostra d'intendere l'umanità di queste e di altre parole, piene di compassione per le sue miserie, ma non mai tali da tradire la verità. – Dopo questo, non capisco proprio come possano darvi

dell'idiota! – egli esclama, e si profonde in ringraziamenti ed elogi, mentre decide, per «punirsi» e far vedere che è «commosso», di ridurre da centocinquanta a venticinque rubli la stoccata da dare al principe Myskin. Indubbiamente, a questo punto Evghènij Pàvlovic Ràdomskij sorriderebbe con ironia; non ci sarebbe però che da citargli ancora quel che soggiungeva il principe a Keller: «...quanto poi al danaro, vi serve per una gozzoviglia, non è vero? E questa, dopo una confessione come la vostra, si capisce, è pochezza d'animo. Ma come si fa anche a rinunciare in un momento alla gozzoviglia? Non è possibile. Che fare dunque? Il meglio è lasciar decidere alla propria coscienza: che ne pensate?» Linguaggio che riesce a toccare qualunque cuore, ma non certo il cuore dei saggi e dei prudenti di quaggiù.

L'*Idiota* è davvero un libro consolante e vivificatore come pochi altri libri venuti dopo il Vangelo; e il suo fascino ha radici profonde nella personalità di Dostojevskij, o piuttosto in quella miglior parte di lui che era, nonostante i dubbi dogmatici, naturalmente cristiana e sinceramente buona. Fu con ogni probabilità per la sua spirituale parentela col principe Myskin ch'egli volle affidare proprio a questo personaggio il ricordo, illuminato dalla poesia, di esperienze personali di cui non pensò mai di valersi altrove nell'opera sua creativa. Il principe non fu il solo epilettico ch'egli descrisse, ma unicamente a proposito di lui Dostojevskij sollevò un poco il velo sul momento misterioso e quasi divino che attraversava subito prima dell'attacco epilettico, e in cui

«frammezzo alla tristezza, al buio dell'anima, all'oppressione, il suo cervello pareva a tratti infiammarsi e tutte le sue forze vitali si tendevano di colpo con impeto eccezionale»; allora «il senso della vita, dell'autocoscienza si decuplicava», e «la mente e il cuore s'illuminavano di una luce straordinaria: tutte le ansie, tutte le inquietudini, tutti i dubbi sembravano placarsi all'improvviso e risolversi in una calma suprema, piena di limpida, armoniosa gioia e speranza, piena d'intelligenza e piena di finalit ». Di reati e di condanne Dostojevskij parlava sempre, e ne fece materia di alcuni fra i suoi libri pi  famosi; tuttavia solo in uno dei racconti del principe, quasi al principio del romanzo, descrisse come, condannato a morte, la pena gli era stata commutata quand'egli era gi  sul patibolo e aspettava il suo turno per essere legato al palo, con un cappuccio bianco sugli occhi, e fucilato («Gli restavano cinque minuti di vita, non di pi . Diceva che quei cinque minuti gli erano sembrati un tempo infinito, una immensa ricchezza; gli pareva di dover vivere in quei cinque minuti tante vite, che per il momento non era il caso di pensare all'ultimo istante...»).

Ma Dostojevskij non era soltanto colui che da un'enorme spasmodica sensibilit  per le sofferenze umane era stato indotto a proclamare il valore sovrano e la potenza della bont , che sola poteva lenirle. Aveva anche un lato satanico, che dovette impaurire le persone timorate e meschine dalle quali, per ragioni di opportunit  politica, venne esaltato dopo morto; era sensuale, su-

perbo anche in certe eccessive umiliazioni, ingiustamente sospettoso, facile all'invidia, partigiano e mutevole nelle opinioni. Inoltre, una vita dura e spesso tragica, sempre tribolata dal bisogno e dalla malattia, e il suo tardivo contrastato successo lo rendevano in qualche momento peggiore di quel che non fosse per indole. Accanto alle aspirazioni del principe Myskin, in Dostojevskij c'era molto di Nastàsja Filíppovna. Quest'altro aspetto della sua personalità nell'*Idiota* è quasi costantemente in ombra, o almeno non influisce mai sull'ispirazione. Così la polemica contro i «nichilisti», o meglio contro il fantasma che Dostojevskij se n'era foggiato, è ben lontana dalla virulenza deformatrice dei *Demoni*, confinata com'è in episodi marginali e in personaggi di scarso rilievo. E manca di energia anche lo strano attacco del principe Myskin contro il cattolicesimo, inteso come religione volta unicamente al conseguimento di un potere temporale, identificato perciò con l'ateismo e reputato origine delle idee socialistiche che lo sostituirebbero in mezzo alle masse; ma importa notarlo, dato che è, in germe, uno dei motivi polemici sviluppati più tardi da Dostojevskij nella sua attività di pubblicista, finché non entrò nei *Fratelli Karamàzov*. È quasi benevola perfino la parodia letteraria che si è insinuata in qualche pagina dell'*Idiota*. Fra le molte invenzioni del generale Ivòlghin, il vecchio ubriaccone che, di qualunque cosa senta parlare, subito racconta in che modo vi ha preso parte, c'è una curiosa fantasia in cui egli compare in veste di paggio di Napoleone, durante l'occupazione di

Mosca. L'epidermica sensibilità che il generale attribuisce a Napoleone e la sua disinvoltura nell'interpretare il mondo russo («*J'aime les Boyards. M'aimes-tu, petit?*») non sono che un'esagerazione buffonesca di certi tratti di *Guerra e pace*; e non manca nemmeno la caricatura del sistema di introdurre in un romanzo i grandi fatti della storia col pretesto che un ufficialetto o un fanciullo erano proprio nella posizione migliore per vedere e sentire ogni cosa. Come nelle parodie gogoliane pressoché involontarie di alcuni suoi racconti giovanili, Dostojevskij era mosso anche qui, più che altro, da un prepotente bisogno di prendere posizione davanti ad un insigne fenomeno letterario contemporaneo: *Guerra e pace* allora era il libro nuovo di cui in Russia discorrevano e scrivevano tutti, non escluso Dostojevskij, che pur diceva, con un pizzico di civetteria, d'averlo letto saltuariamente e in fretta. Ben altrimenti velenosa fu poi nei *Demoni*, il romanzo successivo di Dostojevskij, la parodia di Turghénjev. A parte il diverso giudizio di Dostojevskij su Tolstòj e su Turghénjev, era la sua arte che, da un romanzo all'altro, aveva abbandonato il mite sorriso del principe Myskin per assumere il ghigno diabolico di Stavroghin.

Prefazione a DOSTOJEVSKIJ, *L'idiota*, traduzione di Alfredo Polledro, Torino, Einaudi, 1941.

6. *I demoni*

Nei *Demoni* la poesia si innesta sul tronco originario del libello politico, che ne viene profondamente modificato, ma non certo trasformato per intero: a Dostojevskij premeva soprattutto di potersi sfogare contro gli inconcludenti liberali della sua generazione e contro i rivoluzionari senza scrupoli che, di venti o trent'anni più giovani, intorno al 1870 stavano sostituendo i suoi coetanei sulla scena politica russa; e in quell'epoca gli sembrava di non trovare mai parole abbastanza forti per svalutare e rimpicciolire, con la foga di autodenigrazione propria di certi suoi personaggi, le opinioni che aveva professate un tempo e gli uomini che gliele avevano ispirate.

A dire il vero, la sua giovanile infatuazione per il socialismo francese, — che nel passare dai romanzi di George Sand alle utopistiche teorie di riorganizzazione sociale di Fourier lo aveva condotto ai piedi del patibolo e poi, graziato, in una galera siberiana, — era caduta al contatto con una realtà tanto più colorita e violenta. Ma, anche nel chiarire gradualmente a se stesso una nuova concezione della vita russa, che non doveva ammettere mutamenti e sviluppi se non legati al «suolo», cioè ad una tradizione concreta, Dostojevskij era rimasto lontano da ogni apologia dell'ordine esistente. Nel 1862, il suo primo viaggio all'estero, — in cui non era mancata una fugace visita a Herzen, il maggiore

tra gli emigrati russi di allora, — l'aveva grandemente deluso, mostrandogli in Francia ed in Inghilterra l'apogeo dell'egoismo borghese e l'aveva indotto a riporre ogni speranza d'un futuro migliore in una missione di fraternità umana affidata dalla storia al popolo russo; senonché in modo non molto dissimile ragionava proprio Herzen, amareggiato dal fallimento di tutte le iniziative democratiche e socialiste del 1848 in Occidente. Dostojevskij non pareva dunque aver rinnegato, bensì criticato gli ideali quarantotteschi.

Diversissimo, invece, era l'atteggiamento di Dostojevskij tra il 1870 e il 1872, mentre scriveva i *Demoni*. Il suo contrasto con l'ambiente colto, orientato verso il liberalismo e il radicalismo, e soprattutto con la gioventù, era nato nel momento stesso in cui, con *Delitto e Castigo* (1866), il suo nome raggiungeva a un tratto una notorietà universale: troppi s'erano riconosciuti nel tipo intellettuale di Raskòlnikov, e non gradivano di vedere esemplificata in un assassinio con rapina la nuova morale che aboliva ogni limite convenzionale al soddisfacimento dei propri bisogni. Ma fu nel successivo lungo soggiorno all'estero, originato da necessità soprattutto economiche, che Dostojevskij, sempre più divorato dalla nostalgia e oppresso dall'isolamento assoluto in cui viveva, lottando insieme alla giovane moglie contro una miseria avvilente e immedicabile, sentì diventare frenetico il suo impulso a non vedere che povertà morale e decadenza nel mondo che lo circondava e ad attribuire ogni perfezione, anche politica, alla

patria lontana. Nulla lo interessava, a Firenze, nell'Italia dell'ultimo periodo del Risorgimento, o a Dresda, nella Germania che attraverso la guerra franco-prussiana giungeva finalmente all'unità statale; ma bastava una rivista o una lettera proveniente dalla Russia per sommuovere la sua fantasia e condurlo subito all'estasi o alla disperazione. La nostalgia esasperava uno stato d'animo che aveva origini più profonde, e si ricollegava al disagio che di necessità doveva produrre in lui, come in tutti coloro che erano stati educati secondo i principi idealistici della prima metà del secolo, il prevalere delle tendenze positivistiche, note in Russia sotto il nome di nichilismo e notomizzate per la prima volta da Turghénjev, alla sua maniera un po' fotografica. Desideroso innanzi tutto di popolarità, Turghénjev aveva cercato di lusingare in vario modo i «nichilisti», quando costoro lo avevano accusato di averli messi in cattiva luce; mentre Dostojevskij da quelle proteste fu sempre maggiormente respinto nel campo dei loro avversari dichiarati: atteggiamento politico che fu da lui mantenuto fino alla morte, sebbene col suo ritorno in Russia gli venisse meno, molto rapidamente, l'entusiasmo reazionario, e ben presto egli tornasse a render giustizia alle persone e alle idee della sua giovinezza, che nel periodo dei *Demoni* aveva ricollegate al nichilismo e così ferocemente denigrate.

Certo, nulla era più atto del «caso Neciàev» con la tipicità delle sue tragiche circostanze, a eccitare Dostojevskij in quel momento di esasperazione polemica. Nel timore che la prolungata

assenza dalla Russia gli impedisse ormai d'interpretare con sicurezza i mille aspetti dell'esistenza quotidiana del paese, egli leggeva minuziosamente quanti giornali russi gli capitavano sotto mano; e, come sempre, le cronache giudiziarie dovevano apparirgli quelle piú ricche d'insegnamenti. Così, sul finire del 1869, si imbatté nelle prime notizie sull'uccisione dello studente Ivànov, che decise senz'altro di sfruttare per il romanzo da tempo promesso a una rivista moscovita. Il ventiduenne Neciàev, dopo aver preso attiva parte ai disordini del 1868 e del 1869, si era recato nascostamente a Ginevra, dove era riuscito a convincere Bakúnin che in Russia esisteva un comitato esecutivo rivoluzionario di cui lui era membro. Tornato in patria con credenziali di Bakúnin, s'era messo a organizzare l'associazione segreta della *Nàrodnaja rasprava* (giustizia sommaria popolare), sulla base di gruppi di cinque persone, che dovevano contribuire, ciascuno per conto proprio, a scuotere le basi della vita sociale, portando con ogni mezzo lo scompiglio e il turbamento nelle classi dominanti, in attesa dell'insurrezione fissata per il 19 febbraio 1870, nono anniversario della liberazione dei contadini dalla servitù della gleba. In uno dei «quintetti» c'era uno studente dell'Accademia di agricoltura di Mosca chiamato Ivànov, che, mal soffrendo l'autorità dispotica arrogatasi da Neciàev, pensò di abbandonare la *Nàrodnaja rasprava* per farsi iniziatore di un'altra associazione segreta. Il 7 dicembre 1869, come precisò piú tardi ai giurati l'atto di accusa, il cadavere di Ivànov fu rinvenuto «con

delle pietre appese al collo ed alle gambe, nello stagno che si trova nel parco appartenente all'Accademia». Le indagini stabilirono che Ivànov era stato ucciso «per istigazione di Neciàev, non avendo obbedito alle decisioni del comitato: egli venne attirato là con un inganno, essendogli stato detto che si trattava di rimettere alla luce una tipografia nascosta in una grotta dell'Accademia; lí lo soffocarono; poi, Neciàev prese un revolver... e lo scaricò contro la testa di Ivànov; infine il cadavere di quest'ultimo fu gettato nello stagno». Dopo l'uccisione di Ivànov, Neciàev era partito per Pietroburgo, e di là era riparato all'estero. (Due anni e mezzo dopo, il governo svizzero, considerandolo un delinquente comune, lo fece arrestare e consentì ad estradarlo, sicché fu processato in Russia e condannato a vent'anni di lavori forzati; morì infatti, trentacinquenne, nella fortezza di Pietro e Paolo).

Lo spunto e, in un certo senso, la trama stessa dei *Demoni* erano già contenuti in queste schematiche notizie; e Dostojevskij, sebbene seguisse poi con interesse lo svolgimento dell'istruttoria e il processo, celebratosi nell'estate del 1871, si mise senz'altro al lavoro: le caratteristiche precise degli accusati e le circostanze che dovevano successivamente venire in luce gli importavano assai poco, persuaso com'era che fosse compito della sua fantasia creare i presupposti psicologici che spiegassero, non già quel fatto, ma la possibilità di un fatto come quello; e d'altra parte il romanzo gli era subito apparso come un pretesto per esprimere le idee politiche che gli erano maturate dentro negli

ultimi anni, insieme ad alcuni giudizi morali ad esse strettamente legati. Per questo Ivànov, il rivoluzionario immolato alla cieca obbedienza che Neciàev pretendeva dai suoi seguaci, si trasformò in quel candido Ivàn Satov che, abbandonate non senza fatica le aberrazioni rivoluzionarie, tentava invano di liberarsi dai legami che ancora lo univano all'organizzazione segreta, e veniva ucciso da chi temeva ch'egli sentisse imperativamente l'obbligo di denunciare i suoi antichi compagni e nello stesso tempo credeva che l'assassinio avrebbe formato un vincolo indissolubile tra quanti lo avevano commesso: a Satov, che identificava il cristianesimo con la missione del popolo russo «portatore di Dio», Dostojevskij si sentiva tanto vicino che gli mise sulle labbra, anche se con intonazione alquanto mutata, perfino la sua professione di fede, identica a quella di quando era uscito dalla galera («se qualcuno mi dimostrasse, – aveva scritto allora, nel 1854, a una dama profondamente religiosa, – che Cristo è fuori della verità, e fosse *realmente* così, che la verità fosse fuori di Cristo, io preferirei rimanere con Cristo piuttosto che con la verità»). E Neciàev che, nella sua fredda energia, si valeva della mistificazione o dell'intrigo, ma non scambiava mai questi mezzi col fine, diventò Pjotr Stepànovic Verchovenskij, «personaggio per metà comico», che riusciva a ingannare la gente meno avveduta con la finta ingenuità della sua parlantina, ma sbagliava tutte le previsioni sul comportamento altrui per difetto d'intuizione e di conoscenza del mondo, sicché rimaneva impigliato nelle sue stesse

trappolerie; prototipo dei presuntuosi e cinici «demonî» che Dostoevskij riteneva si trovassero dentro il corpo malato della Russia, pronti ad uscirne purché fossero convenientemente esorcizzati. Quanto ai legami di questi «demonî» con la generazione dei loro padri, si concretarono assai naturalmente nella ridicola e affascinante figura di Stepàn Trofimovic Verchovenskij padre di Pjotr Stepànovic, eloquente e debole uomo, drappeggiato nei ricordi di una persecuzione politica quasi immaginaria, il quale risolveva ogni situazione in un motto arguto – tra russo e francese – o in una lettera sentimentale. Nei taccuini di Dostoevskij, Stepàn Trofimovic era designato normalmente col nome di Granovskij, lo storico liberale che circa vent'anni prima esercitava un forte influsso, oltre che sui suoi studenti dell'università di Mosca, su tutto il mondo della cultura russa; ma quello non era se non un modo compendioso per riferirsi a una certa mentalità e a certe preferenze intellettuali, che caratterizzavano non tanto il concreto Granovskij, quanto coloro che, trastullandosi con le idee liberali, non si erano accorti come la generazione nichilista, maturatasi con la loro tacita complicità, fosse ormai pronta a soverchiarli e a distruggere con perfetta calma dei valori che ad essi parevano intangibili; e l'irritazione di Dostoevskij contro la loro leggerezza era accresciuta dal fatto che molti di questi postulati, ad esempio l'autonomia dell'arte, stavano a cuore anche a lui, che s'indignava proprio come Stepàn Trofimovic nel sentire procla-

mare l'«inutilità» della Madonna Sistina di Raffaello. Era impossibile, tuttavia, non temperare con qualche affettuoso sorriso il rigore della condanna che colpiva Stepàn Trofimovic; invece chi aveva rinnegato se stesso, cercando, del resto inutilmente, di placare con le piaggerie l'ostilità dei «nichilisti», non meritava nessun riguardo: come si vede dall'inesorabile caricatura di Turghénjev, raffigurato nel «grande scrittore» Karmàzinov, e dalla crudele abilissima parodia di alcuni suoi lavori recenti, che richiama immediatamente alla memoria la virulenza del famoso litigio, «ideologico» e personale, avvenuto tra Dostojevskij e Turghénjev qualche anno innanzi. Nella Russia di allora aumentava di continuo la gente che, nell'alta società o addirittura nell'amministrazione, aveva scelto, – un po' per civetteria, un po' per non essere tacciata di oscurantismo, – l'atteggiamento di Turghénjev; e anche nei *Demoni* il seguito di Karmàzinov capeggiato dalla matura e intellettuale consorte del governatore von Lembke e dall'imperiosa e impetuosa Varvàra Petròvna Stavròghina, era numeroso e brillante; il governatore von Lembke, poi, nella sua pusillanimità di opinioni aveva lasciato spadroneggiare fino all'ultimo, in casa propria e tra le carte di ufficio, addirittura Pjotr Stepànovic Verchovenski.

Accanto a questi personaggi di maggiore spicco stava il coro dei rivoluzionari, raccolti intorno a Pjotr Stepànovic per equivoco o per fanatismo, ma ciascuno mosso da un suo sentimento personale, che in uno era perfidia pettegola, in un altro fredda

pedanteria, in un altro ingenuo entusiasmo giovanile, in un altro ancora vigliaccheria, e in uno solo tra tutti amara umanità. Dostojevskij ripensava ai suoi amici di oltre vent'anni prima nel delineare un'attività politica clandestina molto diversa: sicché a questi «nichilisti» dei *Demoní* Fourier e il socialismo pre-quarantottesco paiono, stranamente, molto più familiari dell'Internazionale di Marx e di Bakúnin. In altre parole, non sono le ragioni, ma i risultati della loro polemica contro la società esistente che Dostojevskij vuole additare come prova di estrema astrattezza e di criminoso semplicismo. E di solito la tensione del tono satirico in questi argomenti non gli s'interrompeva mai: è raro che, desunto dall'esperienza stessa di Dostojevskij, traspaia in qualche pagina dei *Demoní* il senso quasi mistico dell'importanza dell'opera propria che ogni cospiratore possiede, anche operando nell'ambito più meschino, e il correlativo agghiacciante senso di sconforto dei momenti in cui la solitudine e la piccolezza dei risultati sono divenuti una realtà insopprimibile. La sola, tra le figure dei rivoluzionari a cui Dostojevskij si sia accostato con simpatia, quella di Kirílov, nel romanzo rimane però in disparte dal loro gruppo: il suo suicidio, – compiuto per fedeltà a un ideale di ateismo tanto stravagante da condurre all'autodistruzione, intesa come atto di suprema libertà, – viene bensí adoperato dall'organizzazione rivoluzionaria a stornare i sospetti dell'autorità dai veri autori dell'assassinio di Satov e da altre forse

più gravi malefatte, ma Kirillov si presta alla manovra con assoluto disprezzo per i suoi compagni, e l'unica persona che egli avvicini volentieri è proprio Satov, col quale ha affinità ben più profonde d'una medesima tendenza alla misantropia. Rappresenta invece una vera tregua nella polemica una minor parodia, che si potrebbe quasi chiamare strumentale: la poesia popolareggiante *Una figura luminosa*, in elogio di Satov, che dai rivoluzionari dei *Demoni* è attribuita a Herzen, ed era in realtà una contraffazione, senza risentimento né sarcasmo, dei versi dedicati a Neciàev dall'amico fraterno di Herzen, Ogarjòv. Peraltro, Ogarjòv, oltre che un emigrato politico, era un gentile poeta, e la solidarietà letteraria aveva indotto lo scrupolosissimo Dostoevskij a frequentarlo nonostante le proprie opinioni conservatrici e ad accettarne perfino qualche diecina di franchi in prestito, nei momenti più angosciosi del recente soggiorno ginevrino.

Tra periodi di fervore creativo e pentimenti che, per quanto tremenda fosse l'urgenza del bisogno, lo inducevano a rifare pagine e pagine, Dostoevskij non riusciva però a trovare per il romanzo, ancor sempre imperniato su Pjotr Stepànovic Verchovenskij, la profonda ragion d'essere e l'ultimo equilibrio che soltanto potevano soddisfarlo: mancava infatti il personaggio poetico centrale che proiettasse la sua luce su tutto, riatteggiando secondo un principio fantastico e particolare quei fatti e quei personaggi, che ricadevano ogni tanto nel cronachistico e nel ge-

nerico. Ma a poco a poco si fece avanti, prima come *deus ex machina* della trama, piú tardi – e per improvvisa intuizione – addirittura come protagonista, una vecchia figura dostojevskiana, proveniente dai disegni successivamente abbandonati dell'*Ateismo* e della *Vita di un gran peccatore*, e che nell'ultima redazione dei *Demoni* assunse il nome di Nikolàj Vsèvolodovic Stavròghin, perdendo ogni velleità di rappresentare le idee nuove e costruttive (cioè conservatrici) e assumendo proprio quella parte di centro poetico che poteva trasformare il romanzo. Stavròghin sottometteva a sé, privandoli di una parte considerevole della loro efficacia polemica, i personaggi «politici», e li tramutava in emanazioni della sua personalità, anzi in suoi stati d'animo. Pjotr Stepànovic, che gli offriva con ammirata sottomissione il frutto della propria attività rivoluzionaria e il possesso di una bizzarra fanciulla probabilmente desiderata e la liberazione da assurdi legami che aduggiavano la sua esistenza personale, purché acconsentisse a lasciarsi adorare, era la sua tentazione; e quando Stavròghin, accettando in silenzio, senza compromettersi, ciò che gli potesse essere profittevole, manifestava il suo disprezzo per quella servilità, aveva perduto i propri contorni anche la personalità di rivoluzionario di Pjotr Stepànovic, seppure vista semplicemente come vocazione distruttrice e tendenza al disordine. Satov e Kirillov, poi, non diventavano altro che il prodotto d'un esperimento di Stavròghin, giacché gli era riuscito contemporaneamente d'infiammare Satov per un cristianesimo politico,

legato al «suolo» russo, e di condurre Kirillov a quella lucida follia ateistica che culminava nel suicidio; mentre lui, Stavròghin, non riusciva a entusiasinarsi né per l'una né per l'altra tesi, così come non riusciva a compiangere quelle sue vittime. Nel passato egli aveva provato tutte le obiezioni e le stranezze: per soddisfare un suo gusto di giustapposizioni stravaganti aveva sposata – bellissimo come era, d'una pallida e fatale bellezza, nobile, ricco e d'intelligenza non comune, – una misera ragazza zoppa e semi-folle perdutoamente innamorata di lui, che si traeva dietro un fratello ricattatore, e l'aveva lasciata intatta; s'era indotto invece a un orrendo stupro per verificare se riusciva ad osservarsi in ogni suo atto e ad eseguire ogni comando della propria volontà. Più tardi, mosso da un desiderio di espiazione, che però non si disgiunge mai dall'esibizionismo, egli rivela a tutta la città esterrefatta il suo strano matrimonio fino allora tenuto segreto e palesa a un ecclesiastico il suo misfatto più vergognoso, che per un momento aveva avuto in animo di confessare per le stampe; ma non ottiene sollievo da questi suoi atti meritori e – quel che più conta – non gliene viene nessuna scossa morale. La sua forza gli consente di affrontare in duello rinunciando a sparargli un avversario tanto più inacidito da questa spavalda superiorità; gli fa sopportare senza batter ciglio uno schiaffo datogli in pubblico da Satov, esasperato dalla sua condotta; e non lo aiuta a risolvere il problema della sua propria vita. Quando non gli rimane più che rinunciare ai pungoli esterni e seppellirsi tra le montagne della

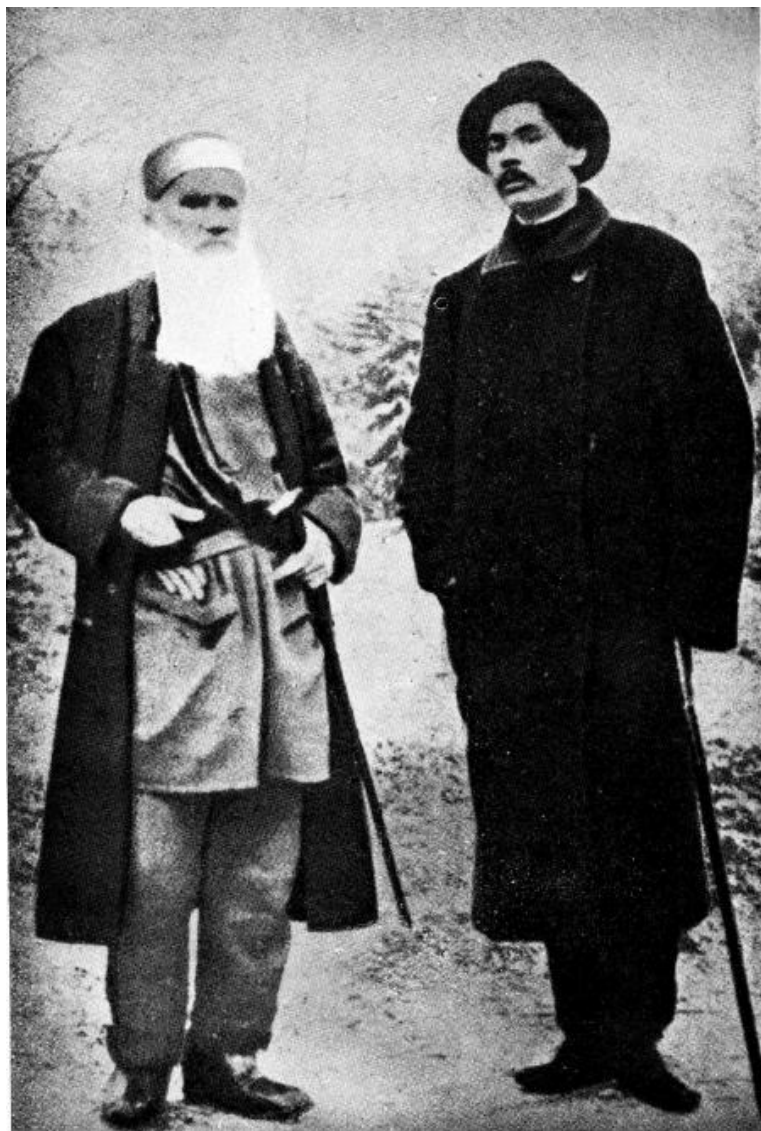
Svizzera con una fanciulla che gli vuol bene e non chiede se non di dedicarsi a lui «come infermiera», quella forza cade d'un colpo, ed egli si uccide.

L'indifferenza assoluta al male e al bene e una diabolica energia apparentano Stavròghin agli eroi romantici; ma tuttavia il suo titanismo ha una sfumatura diversa: i piaceri che lo attraggono sono complicati e morbosi; il dilettantismo morale è il suo tratto distintivo prevalente. Sembra dunque, piuttosto, il primo dei superuomini della fine dell'Ottocento, e il più eccezionale. Ma Dostojevskij non è uno scrittore decadente; perciò Stavròghin, lungi dall'essere rappresentato come un uomo esemplare, accumula le sue colpe con la tragica fatalità di un malato che percorra gli stadi successivi di un inesorabile morbo; e la sua dolente lucidezza non è l'ultima causa della pietà ch'egli ispira. Nei *Demoní* l'unico paradigma, tacito o esplicito, è Cristo, sempre presente in quelle discussioni di atei. Come al tempo della professione di fede siberiana, Dostojevskij era pronto ad affermare: «non esiste nulla che sia più bello, più profondo, più simpatico, più ragionevole, più virile e più perfetto di Cristo, e non solo non esiste, ma non può neppure esistere». Fede tutta umana «nel corpo di Cristo», dalla quale non c'era passaggio possibile alla fede in Dio, cui non si perviene per atto di volontà. Ma in tutta l'opera di Dostojevskij e non soltanto in questi *Demoní*, par sempre che echeggi la vana forsennata aspirazione di Satov: «Io... io crederò in Dio».

Prefazione a DOSTOJEVSKIJ, *I demoni*, traduzione di Alfredo Poliedro, Torino, Einaudi, 1942.

Quarant'anni di Gorkij

Per i suoi sessantatré anni Gòrkij aveva ricevuto, da ogni parte del mondo, montagne di telegrammi augurali; ma, con i tremila e piú rubli che s'erano spesi per lui, sarebbe stato meglio che, la prossima volta, gli amici facessero un po' di bene, nei loro paesi: lo scrisse Gòrkij sulla «Pravda», non molto tempo fa, in una garbata letterina di ringraziamento. Era come s'egli volesse sottolineare che un grande scrittore sovietico ha da sentirsi un uomo pari agli altri, e pensare al bene sociale. Del resto, anche nell'opera sua la critica marxistica, che gli dovrebbe esser cara, sottolinea soltanto i valori sociali, quelli che fanno di Gorkij uno dei tanti collaboratori della rivoluzione: in un numero recente di «Na literatúrnom postú» c'era chi spiegava, compiaciuto, che *La vita di Klim Samghin* era scritta apposta per denunciar la pochezza di certi intellettuali irresoluti, che troppe nostalgie borghesi ostacolano nel cammino rivoluzionario. Tuttavia gli amici seguiranno a mandare i loro telegrammi augurali, speriamo per molti anni ancora, e *La vita di Klim Samghin*, in fondo, non è che un'opera d'arte.



Se è sempre difficile, per un critico, decifrare le intenzioni reali (non quelle ideali) d'uno scrittore, tanto più ardua appare la discriminazione in un libro che porta come sottotitolo *Quarant'anni*, ed è zeppo di tutto quel che s'è pensato, s'è fatto, s'è detto in Russia, dall'80 in poi, durante quarant'anni: quasi per lasciar memoria ai posteri di un'età singolare e gloriosa. In ogni modo, il protagonista è stato creato con l'evidente scopo di farne un testimone prezioso, bene informato e caratteristico: borghese, in un periodo in cui la Russia poteva illudersi d'avere una borghesia; amico dei rivoluzionari fino ad aiutarli con pericolo proprio infinite volte, ma sempre recalcitrante a una disciplina di partito e di tendenza, piuttosto socialdemocratico che socialrivoluzionario, piuttosto bolscevico che menscevico, e pur sempre individualista e dubbioso di sé; abbastanza intelligente per criticare sempre, non abbastanza geniale per creare parole sue, che rimanessero: esperto delle metropoli per averci vissuto, della vita provinciale per esservi cresciuto in mezzo; e di professione avvocato, come tutti, senza una buona ragione, sono avvocati. I tre volumi già usciti formano milleseicento pagine, dove tutto è veduto attraverso questo tipo d'uomo medio; col quarto le pagine saranno almeno duemila, la misura, più o meno, di *Guerra e pace*; e come in *Guerra e pace* stupisce e dà noia che un ufficiale qualunque, solo perché è il principe Andréj Bolkònskij, personaggio

di primo piano nel libro, partecipi al consiglio di guerra che precede la battaglia di Austerlitz, così dà nell'occhio la partecipazione di Klim Samghin alla dimostrazione del 9 gennaio 1905, a Pietroburgo, quando gli operai inermi, guidati dal prete Gapòn, vengono sterminati dalle truppe, mentre vanno a invocare lo zar. Ha da esser stato l'amore per questo quarantennio da poco concluso a voler situato così bene, strategicamente, il protagonista del libro; un amore virile, senza rimpianti anche nella malinconia, che supera di gran lunga il significato politico, minimo e indiretto, che nella *Vita di Klim Samghin* si mostra soltanto nell'ironia suscitata, come involontariamente, da molti episodi, nei riguardi dei socialrivoluzionari, teste calde, gente senza costrutto, mentre i socialdemocratici, anzi i bolscevichi, appaiono necessari e fanno il fatto loro. Sicché non c'è, o non è comparsa finora, una tesi da dimostrare, fuori che quella, appunto, della maggior salute spirituale dei bolscevichi: perciò il personaggio astratto del libro non è il protagonista, ma uno dei tanti rivoluzionari ch'egli incontra, Kutúzov, il propagandista che compare dovunque, magari travestito, a sbaragliare gli avversari con l'irruenza incrollabilmente sicura, anche se un po' volgare, del materialista convinto. Klim Samghin, probabilmente costruito, in un primo tempo, secondo preconcetti di comodità storica, finisce invece col rappresentare solamente se stesso, in un'atmosfera di piena libertà fantastica: per questo si può parlare con sicurezza di opera d'arte, e giudicarla anche assai notevole.

Se ne ha una conferma quando ci si provi a spartire in qualche modo il racconto, che nel secondo e nel terzo volume non è neppure frazionato in capitoli, e dall'esterno sembra non aver pausa di sorta, tant'è vero che non si saprebbe citarne un passo che abbia un senso compiuto, per confermare qualche giudizio critico, senza riportar pagine e pagine, dove poi anche altri spunti diversi affiorerebbero, distraendo dal nucleo fantastico esaminato: soltanto grandi divisioni sono possibili, e allora vien subito spontaneo di raggruppare il primo volume intorno a Lídija, il secondo intorno a Varvàra, il terzo intorno a Marina: tre donne, tre amori diversi di Klim Samghin: l'amore per la bizzarra e scontroso compagna d'infanzia, dal sangue ardente di zingara; il soave amore coniugale, nato dalla pietà e dal rimorso dopo una lunga comunione dei corpi, e finito quando la fanciulla sciocca e comune era risorta nella donna non più ingentilita dall'affetto; la strana curiosità per l'affabile misteriosa mercantessa, bella e calma come un idolo, che capeggiava un'orgiastica setta religiosa. Gli avvenimenti politici occuperanno magari più posto, susciteranno più lunghi (a volte più aridi) discorsi, ma, si sa, sono fissi nella loro epoca, che magari non corrisponde a nessun mutamento sensibile in Klim Samghin, benché egli sia sempre pronto a far riecheggiare in sé quello che agita la gente, pur soffrendo della forma trovata da altri, e assai prima, a ogni suo sentimento. Ciò non toglie che la progressiva sottomissione di Klim Samghin al fascino di Marina sia resa, a tratti, con una certa monotonia di

mezzi; mentre la giornata del 9 gennaio, di cui s'è parlato, è narrata con semplice stupenda evidenza.

Adoperando una terminologia un po' formalistica, si direbbe che a Gorkij riescon quasi sempre meglio gli episodi d'insieme: oltre alle scene di seduzione e di possesso amoroso, sono le immagini di folle in movimento, – spaurite, irritate, dolenti, – che maggiormente rimangono impresse nella memoria. Come questo, altri aspetti più familiari di Gorkij compaiono, a collegare l'opera della verde vecchiezza agli scritti di molti anni prima. Non sola la città di Klim Samghin è sul Volga, come Nizhnij-Nòvgorod, la città di Gorkij: si sente l'eco degli infiniti icastici bozzetti nell'ammasso di personaggi minori che si affollano, in un modo o nell'altro, intorno a Klim Samghin, e hanno tutti una loro forma di cranio, una loro sagoma di barba e di baffi, un loro taglio di occhi inconfondibili; e se tutti, per istrada, parlano ad alta voce, con frasi nette e pittoresche, subito raccolte, rielaborate, rivissute da Klim Samghin, che passa, annoiato di dover sempre imbevversarsi di tipi nuovi, di parole significative, s'ha da vedere in questi tratti scanzonati e sottili il riflesso dei compiacimenti impressionistici di molt'anni addietro. Ma altrettanto notevoli son le caratteristiche nuove: l'interessamento per un ambiente sostanzialmente diverso da quello a lui consueto, per l'ambiente colto, sia pure rivoluzionario; la ricerca di raffinatezze stilistiche, però non sempre, riuscite, come i motivi ricorrenti nei ricordi di Klim Samghin, che ci riportano al gusto letterario

dell'ultimo decennio, eppure a volte compaiono con una meccanicità invano mascherata dalla ricchezza inventiva. A chi domandasse, con fare sbrigativo, se questo è un romanzo ottocentistico o un romanzo novecentistico non si saprebbe rispondere in breve. La sapienza di certi scorci, la maliziosa semplicità di molte notazioni richiamano la grande tradizione narrativa del secolo scorso; ma la virtuosità con cui certe vaste rievocazioni della memoria s'incastano nel corso del racconto, il coraggioso buongusto con cui anche i contadini son fatti parlare senza pedanteschi compiacimenti folcloristici dimostrano un perspicuo riconoscimento delle migliori conquiste della novissima letteratura. D'altra parte, un accenno che s'è fatto a *Guerra e pace* non va inteso come un raccostamento della *Vita di Klim Samghin* al gusto letterario che produsse il romanzo storico, sia pure quello polemico alla Tolstòj. I personaggi storici vi compaiono, come Napoleone a Fabrizio del Dongo durante la battaglia di Waterloo, vicini e lontanissimi a un tempo, messi a vivere in un'atmosfera diversa anche quando agiscono e parlano a due passi dalla gente comune, sí che le interferenze e i contatti sembrerebbero artificiosamente voluti: in un'atmosfera da soldatini di stagno, a cui soltanto chi ci gioca presta un'anima e un significato.

In quel continuo atteggiar in esseri viventi, uomini e donne, un movimento rivoluzionario, i due pericoli maggiori erano le prediche dottrinarie e gli sfoghi di sentimentalismo: Gorkij, se

mai, ha preferito esser certe volte romanzesco, con qualche incontro inaspettato e provvidenziale, qualche rocambolesca avventura di anarchici, un paio di voltafaccia sensazionali, e perfino un riconoscimento da commedia classicheggiante; e, imponendosi di veder tutto attraverso Klim Samghin, sospettoso ricercatore di se stesso e sempre pronto a definire, cioè a diminuire, quello che lo circonda, si è inibito gli sconfinamenti dal campo dell'arte. Per evitare ogni equivoco, è bene dir subito che non si tratta di quella «poesia pura», librata a mezz'aria fra il cielo e la terra, che molta critica sta creandosi, quasi a mettere in caricatura le teorie estetiche che vorrebbe sviluppare, bensì della poesia d'una vita morale intensa, d'una passione politica disinteressata, che suscita nel lettore l'ammirazione malgrado i dissensi. Comunque si giudichi la rivoluzione che ne è stata l'epilogo, bisogna riconoscere che l'attività delle varie correnti rinnovatrici, proprio nei quarant'anni di Klim Samghin (e di Gorkij) è stata risoluta, tenace, eroica; e la dirigevano proprio quei verbosi e abulici intellettuali di cui si parla sempre con un risolino di compatimento, ricordando, con facile erudizione, i personaggi dei drammi del Cèchov. Lo spirito di quest'apostolato si sprigiona dalla *Vita di Klim Samghin*, confermato anche dai dubbi non infecondi del protagonista, con tanta maggior purezza in quanto è nullo, malgrado gli sforzi d'una critica ammaestrata, il valore sociale e propagandistico d'un libro dove ogni posizione politica è giustificata dall'arte. Ma anche se questa non permeasse, con varia intensità,

tutto il romanzo, salvo alcune pagine un po' retoriche d'inquadramento nel tempo, che sono proprio sull'inizio, il suo valore documentario lo renderebbe lo stesso prezioso. Naturalmente, segnando i fatti, citando le idee, nominando le persone, Gorkij ha il buon gusto di accennare discretamente, di non insistere mai; e queste allusioni debbono rendere un poco difficile la lettura a un lettore non preparato, e sollevare esitazioni insormontabili in un traduttore.

Erme Cadei, che ci ha dato una coscienziosa versione del primo volume¹²¹, a cui speriamo seguano presto gli altri già pubblicati, avrebbe potuto sommergere il testo nelle note, senza rendere un servizio a nessuno, ma meno che mai all'autore, che ha scritto un libro attraente e commovente anche per chi non sappia, poniamo, la differenza fra bolscevichi e menscevichi; invece ha preferito tradurre con la maggiore aderenza possibile al testo,

¹²¹ MASSIMO GÒRKIJ, *Quarant'anni. La vita di Klim Samghin*, I, romanzo, tradotto dal russo da Erme Cadei, Milano, Mondadori, 1931, pp. 623, L. 25. Il testo originale di questo volume, edito a Mosca dal «Gosudàrstvennoje Izdàtelstov», e a Berlino dal «Kniga-Verlag», nel 1928, è di pp. 620. Il secondo volume, pure del 1928, è di pp. 606; il terzo, del 1931, è di pp. 376: tutt'e due presso i medesimi editori.

e a volte perfino troppo letteralmente¹²²: ha fatto bene. C'è da augurarsi che la sua fatica sia premiata dal consenso di molti lettori, giacché sarebbe troppo malinconico pensare che la gente debba aspettar che tutt'e quattro i volumi, chi sa fra quanti anni, invogliino qualche critico famoso a riconoscere l'eccellenza dell'opera. Può darsi, però, che lo spirito da cui essa è animata sia ormai lontano, e indifferente, per il nostro pubblico; che il tono, come usa dire adesso, allusivo di troppi dialoghi sfugga. Sarebbe un peccato. Speriamo di non averlo a constatare riparlando, forse ancora più ampiamente, della *Vita di Klim Samghin* quando sarà uscito anche il quarto volume: questo primo giudizio è necessariamente approssimativo, benché forse non inutile.

Da «La cultura», agosto 1931.

¹²² Perché, ad esempio, tradurre sempre *citāt* con «léggere», anche quando vuol dire «recitare (a memoria)»? Perché tradurre sempre *kāṛḥetsja* con un «pare» parentetico, che è spesso un solecismo, e in ogni caso una forma assai dura? Ma si sa che in questi eccessi di fedeltà cadiamo tutti, a voler essere onesti: non sono poi la fine del mondo, come vorrebbero far credere certi mistificatori.

I romanzi del piano quinquennale

Quando apparvero finalmente i romanzi, che avevano per sfondo il piano quinquennale, i critici russi segnarono la nascita d'una nuova corrente letteraria: dai così detti «compagni di strada» (*popútiki*) s'erano staccati, e s'avvicinavano alla posizione degli scrittori «proletari», romanzieri come Leoníd Leonov e Marietta Sciaghinjàn. Essi non s'accontentavano piú della propria imparzialità piccolo-borghese, e volevano contribuire, come «alleati», alla ricostruzione socialista dell'Unione. Sorse allora una polemica assai vivace, in cui i contendenti s'accordavano solo nell'affermare il carattere proletario, che la letteratura russa starebbe assumendo con ritmo sempre piú veloce. E si potevano già temere conseguenze gravi, di scismi e di scandali, quando una deliberazione delle superiori gerarchie sciolse le organizzazioni dei «proletari», invitandole a fondersi con quelle dei «compagni di strada», prima che anche gli «alleati» avessero consistenza di gruppo.

Adesso, secondo notizie che forse non sono ancora invecchiate, autorevoli rappresentanti d'ogni tendenza, nominati per ispirazione di Gorkij, hanno avuto l'incarico di riorganizzare la vita letteraria russa su basi nuove, unitarie. A giudicare dai nomi, è difficile che ne derivi un'oppressiva egemonia dei piú intransi-

genti tra i «proletari» su tutti gli altri: appunto perché la letteratura russa è ormai sulla via di diventar proletaria, nell'unico modo possibile, cioè dipingendo e interpretando la vita del proletario. Così, nel secolo scorso, essa era stata soprattutto la letteratura dei proprietari terrieri e degli intellettuali fuoriclasse; anche allora *sociale*, nel senso che ha il termine in *scienze sociali* (mentre la letteratura francese è spesso *sociale* nel senso che si dice *convenienze sociali*). Il realismo poetico del Pusckin ricomparve, è vero, sotto varia forma, nei grandi artisti russi, da Lérmontov a Gorkij, liberandoli quasi sempre da un troppo impegnativo ossequio alla realtà del mondo che interpretavano; però la tradizione nazionale, inevitabilmente lontana da quelle ammirevoli eccezioni, che pur la signoreggiano, si riconosce appieno in queste parole del Turghénjev giunto alle soglie della vecchiezza: «L'autore di *Rudin*, scritto nel 1855, e l'autore di *Novale*, scritto nel 1876, è una medesima persona. Durante tutto questo tempo ho cercato, per quanto ho potuto e saputo, di rappresentare e incarnare onestamente e imparzialmente in tipi adatti, e quello che lo Shakespeare chiama *the body and pressure of time*, e quella fisionomia rapidamente cangiante dei russi della classe colta, che è stata principalmente l'oggetto delle mie osservazioni»¹²³. Principio direttivo che, senza darle una giustificazione teoretica,

¹²³ Prefazione al III volume delle «Opere», nell'edizione del 1880.

spiega tanta critica russa, impegnata nelle analisi ideologiche dei poeti, e propensa a saggiare innanzi tutto l'utilità sociale di un'opera d'arte.

E, del resto, anche senza imitare i marxisti-leninisti quando, fra questi romanzi del piano quinquennale, preferiscono quelli politicamente più ortodossi, non s'ha da cadere nell'eccesso opposto, ritenendo una circostanza di natura estrinseca l'incontro di temperamenti diversissimi in un interesse senza dubbio sincero per una medesima specie di temi. Tanto più che la curiosità per gli eventuali caratteri formali comuni diminuisce assai per la constatazione che gli autori di questi romanzi sono, per adesso, tutti «compagni di strada», cioè letterati d'origine intellettuale (anche se Vsévolod Ivànov ha fatto il fachiro e la guardia rossa prima di entrare, venticinquenne, nel gruppo poetico dei «Fratelli Serapionidi»). Ci sarà più soddisfazione a valutare, quando che sia, il gusto artistico creato dai «proletari», il loro sforzo di riuscire scrittori rimanendo tipicamente operai o contadini; ma i «compagni di strada» son bravi proprio allo stesso modo dei letterati di sempre, e certo per questo sono stati loro, e non i «proletari», a provarsi in quadri d'insieme, che siano la prova tangibile d'una determinata atmosfera storica.

Come gli scrittori dell'Ottocento cercavan di cogliere «la fisionomia rapidamente cangiante dei russi della classe colta», cioè

della classe dirigente d'allora, proprietari terrieri e intellettuali fuoriclasse, i «compagni di strada» s'industriano a ritrarre i tecnici, proletari «coscienti» o intellettuali fuoriclasse, che son la classe dirigente di adesso, e anche loro sembrano avere una «fisionomia rapidamente cangiante». È per non cadere nell'individualismo d'una descrizione dal basso, frammentaria e biografica, che le vicende narrate si accentrano sempre intorno alle figure dei capi, anche quando, ad esempio nel romanzo di Pilnjàk (*Il Volga sbocca nel mar Caspio*), il gusto dell'autore e l'influsso dell'argomento dànno origine, insieme, a vaste parti corali: che non sempre rimangono materia grezza, come quando prendon la forma di un giornale introdotto a rappresentar le emozioni e gli interessi dell'esercito operaio intento a «costruire il socialismo» sulle rive dell'Okà; a volte, come certe allucinanti pagine di *Germinal*, esprimono la poesia d'una massa umana in movimento, uniforme e multanime, ma, non meno che in Zola, son tratti irrilevanti ai fini della costruzione generale. Se mai nella *Centrale idrica* della Schiaghinjàn, dove il sostrato ideologico del libro è una lotta di tendenze scientifico-economiche, esso è abilmente dissimulato dietro due personaggi da romanzo di avventure, il misterioso e acrobatico disoccupato Arno Arevjàn e la solerte, appassionata maestra elementare Anna Malchazjàn: che son sempre pronti, lui con le sue peregrinazioni, lei col suo metodo pedagogico, a giustificare l'introduzione di qualsiasi elemento didascalico di cui la scrittrice abbia bisogno.

Anche sapendo che ha da esserci in ogni modo, non è sempre agevole delimitare subito con esattezza il problema morale, che in questi romanzi vuol essere nello stesso tempo il loro centro poetico. Il significato del libro di Pilnjak non è contenuto, come hanno pensato parecchi, nella protesta delle operaie, che non vogliono più lavorare con l'ingegner Laszlò, colpevole d'aver condotto la moglie al suicidio, e in lei, trascurata e come svuotata di qualsiasi ragion di vita il giorno ch'è diventata la moglie del suo amante, vedono vilipesa la loro dignità di esseri umani, che le rivoluzioni non bastano a toglier dai ceppi. Il vero problema, più preciso, e meno unilaterale, è quello della famiglia, da creare come organismo vitale, per comporvi intorno, onestamente, la propria vita. Il professor Polétika ci riesce, riunendosi dopo molt'anni alla moglie, che Laszlò gli aveva portata via, ma aveva poi abbandonata quando l'intransigenza morale d'un altro l'aveva unito alla sua povera vittima. Il professor Polétika è soddisfatto del lavoro compiuto e dell'esistenza ormai quasi al termine, cambia il percorso dei fiumi secondo i dettami della geologia e le esigenze economiche del paese, oggi ha portato fino a Mosca le acque dell'Okà, domani farà sboccare il Volga nel mar Caspio da una nuova foce, che corrisponderà a un letto nuovo, creato da lui. Ancor più vicina alla verità è la figlia di Polétika, Ljubòv Pímenovna: la sua naturale tendenza verso valori assoluti non si manifesta in un desiderio d'astrazione, ma nel bisogno d'una chiarezza, che consente i più fecondi sacrifici: l'uomo che

sarà degno di lei troverà insospettate ricchezze, di là dal suo candore.

Invece la sventura perseguita quelli, che negano o ignorano la spontaneità dell'organismo familiare. Nadèzda Antònoyna, la quale immagina di seguire una nuova morale se rinnega ogni pudor femminile, e crede di lanciare una sfida quando dichiara d'aver nelle viscere un bambino che non si sa di chi sia, ma sarà il figlio dei tempi nuovi, è punita nel modo più atroce: il medico, che constata la sua gravidanza, le scopre anche una trista malattia. Fjòdor Ivànovic, l'ingegnere d'origine proletaria, nel suo appassionato anelito alla coerenza si ferma ai concetti, si appaga d'un ordine astratto; e perciò sconvolge la propria esistenza, spinge inconsapevole alla morte la moglie e Laszlò, dopo averli costretti a sposarsi perché lo tradivano insieme: lontano, in ogni modo, dall'equilibrio che i tempi nuovi richiederebbero.

Assai più prudente ha da essere, come s'è visto, un giudizio sul significato dei personaggi nel libro della Sciaghinjàn. Benché la divertente abilità clownesca di Arno Arevjàn susciti sempre le simpatie del lettore, e lo commuova a tratti l'abnegazione pedagogica della maestra Malchazjàn, essi hanno troppo evidentemente la funzione di pretesti perché anche qui, come in tutti questi romanzi, non si voglia scoprire perlomeno la vicenda di un'attrezzatura industriale da compiere: una difficoltà o una disgrazia potranno ostacolarla, ma non riusciranno certo a vincere l'impulso che conduce l'Unione verso il socialismo.

Gli ostacoli, si sa, sono nelle forze naturali che si scatenano, negli uomini di mentalità antiquata, come l'ingegner Renne di *Sot'*, il romanzo di Leonov, oppure nei congiurati e sabotatori consapevoli, come il diabolico vecchio Jàkov Kàrpovic Skurdín di Pilnjàk e i coniugi Soza del *Viaggio in un Paese che non c'è* ancora di Vsévolod Ivànov. Ma se si capisce già poco perché l'ingegner Renne non sia da considerarsi, piuttosto che uno spirito arretrato, un originale precocemente rimbambito, non si ha una idea delle ragioni, o per meglio dire delle speranze, che di questi tipi piú o meno satanici fanno tanti congiurati e sabotatori. Posti in mezzo ai personaggi positivi di romanzi, che spesso accolgono digressioni tecniche quasi speciali, essi ricordano, nella loro meccanicità, i «nichilisti» di certa letteratura benpensante dell'Ottocento, magari quelli di Gonciaròv o di Ljeskòv.

Solo nella *Centrale idrica* il capoufficio Zachàr Petrovic e il direttore dei lavori Levòn Davydovic riescono a parer vivi e a non stonare; ma il loro sabotaggio è modesto: Zachàr Petrovic ama i piccoli intrighi e le piaggerie meschine, in cui si esplica una servilità piccolo-borghese; Levòn Davydovic si appoggia troppo sulla scienza da prontuario, apprezza piú del dovere una vita dagli orizzonti ristretti. Ammettendo che il lettore di questo romanzo riesca a superare i limiti entro cui si muovono i due personaggi di comodo, non riuscirà magari a concentrarsi sulla figura del grande tecnico che, comparando in fondo al libro, conduce tutta l'impresa a salvamento; non intenderà a sufficienza,

da qualche macchietta sia pur deliziosamente tratteggiata, i valori sociali del piano quinquennale; ma almeno non sarà disturbato da nessuna ingiustificatezza logica e artistica.

Mentre è ardua impresa intendere che cosa abbia condotto l'ingegnere Lev Ivànovic Soza e sua moglie Uljàna Michàjlovna a nascondere i pozzi di nafta, non solo dinanzi alla cocciuta convinzione scientifica dei vecchi accademici, ma di fronte all'instancabile e documentata fede di Pavikov, il quale andava giurando che la nafta c'era nella valle di Tba. Il romanzo di Vsévolod Ivànov è assai curioso, per un suo realismo fantastico di stampo dostojevskiano; e perciò di questa sconcordanza soffre fino a un certo punto. Non riesce a esser davvero drammatico il contrasto fra questi sabotatori e l'uomo nuovo, che vede già il Paese che non c'è ancora, quello trasformato dal piano quinquennale, sí che può farvi un viaggio con la fantasia; e perfino la tensione spasmodica degli episodi finali, – quando a Pavlikov si uccide la sorella, disperata di vederlo prendere una via che le pare rovinosa, e la moglie lo lascia per il pittoresco e primitivo Rentulic, e tutti lo ritengono, anzi lui stesso si crede, colpevole d'un assassinio, – ha molto del gioco letterario: quasi che Lev e Uljàna siano stati messi lí apposta per creare la difficoltà che, superata, condurrà a una nuova vittoria l'idea e i metodi del comunismo.

Verrebbe quasi la tentazione di affermare che Vsévolod Ivànov e la Sciaghinjàn sono gli scrittori in cui, per opposte ragioni,

si sente meno lo sforzo di «rappresentare e incarnare onestamente e imparzialmente» la «fisionomia rapidamente cangiante» dei tipi che contano adesso. Nella Sciaghinjàn, che è donna, l'intento didascalico fa sí che d'ogni personaggio o avvenimento si veda solo quel tanto che contribuisce a comporre il quadro dimostrativo. Per Vsévolod Ivànov, al contrario, il desiderio di scrivere un romanzo sul piano quinquennale è stato un punto di partenza, e, alquanto estrinsecamente, una mèta; tuttavia, per giungere, da quel punto di partenza, a quella mèta, egli s'è curato, piuttosto, di rinnovare i procedimenti tecnici del Dostojevskij che son poi quelli del romanzo d'appendice in voga un secolo fa e di alcuni «generi letterari» affini¹²⁴.

È significativo, invece, l'impaccio che non riesce a superare Leonov, mentr'era proprio lui, l'autunno scorso, che sembrava il piú sicuro di sé, quando fece certe sue dichiarazioni sugli «alleati» a un congresso di scrittori: come se ci fosse un conflitto fra le sue preferenze letterarie e le sue preoccupazioni ideologiche. La sobria energia, che lo soccorre quando descrive i rapporti fra Uvadjev, uno dei nuovi intellettuali venuti dal popolo, e la forzuta

¹²⁴ Lo documentò per primo, largamente, il Grossman, le cui conclusioni furono riprese e rielaborate, proprio per il pubblico nostro, da VLADIMIR POZNER, *Dostojevskij e il romanzo di avventure*, nella «Cultura» del febbraio 1931.

ed indomabile madre sua Varvàra, subito lo abbandona se egli si sforza di contrapporre studiatamente un selvaggio e quasi ignorato monastero, sepolto nelle inospiti macchie dell'estremo settentrione, presso il fiume Sot', all'impresa industriale che rifornirà di carta mezzo mondo. Così, anche la cronaca del vicino villaggio, — rivalità d'affari e di prestigio, innamoramenti, vizi segreti, — è troppo spezzettata per esser gustosa; né il colorito locale delle espressioni riesce a creare un pittoresco convincente; sempre per la mancanza d'un significato che non dipenda dal valore episodico di questo o quel contrasto rappresentativo. E la creazione ingiustificata culmina naturalmente nella figura del bieco sabotatore Vissariòn, che sotto la luna fa discorsi pazzi a Suzanna Renne, la giovane rivoluzionaria a cui dovette la vita quand'era ufficiale dell'esercito bianco, e ora lo ritrova monaco sfrattato, e ignoto a tutti, occupato in umili mansioni presso l'impresa industriale che l'ha fatta capitare lassù. Ben altra sincerità poetica traspare dal cupo resoconto dell'inondazione, che, a primavera, mette in forse lavori e proposito, e vuole la sua vittima innocente in una bambina. È la virile atmosfera del piano quinquennale, in mezzo a cui spicca Uvadjev, con le sue vittorie sull'indecisione degli uomini e le sue sconfitte dinanzi alla fragilità delle donne: persona artistica, ma con qualcosa di tipico e di storico, che è davvero nella tradizione del romanzo turghenjeviano. In confronto a lui e ai suoi pari la figura di Pavlikov, che emerge nel romanzo di Vsévolod Ivànov, è di un'umanità tanto

libresca, che perfino l'autore se ne accorge, se fa esclamare alla sorella, già pronta a morirne: – La nostra disgrazia fondamentale, genetica, per cui è avvenuto tutto quest'alterco, è che la nostra famiglia è troppo libresca, e io piú di tutti –. Constatazione che non basta a giustificare Vsévolod Ivànov, come non basta soggiungere che son geniali i discorsi d'un qualche personaggio per ritenere d'aver introdotto un genio in un romanzo.

Solamente Pilnjàk, come s'è visto, non tenta il ritratto dell'uomo nuovo; né le sue descrizioni delle opere create dal piano quinquennale potranno mai servire alla propaganda, dato che anch'esse s'adornano di quel suo stile sinfonico, a motivi ricorrenti e abili variazioni, e di quel suo vocabolario pieno d'improvvisi ammicchií: sí che bisogna essere letterati per vedervi tutto quello che c'è da apprezzare. Ma il suo proposito di risolvere il problema della famiglia nuova, certo sotto l'influsso d'un recente scandalo politico-letterario, è stato accusato, in Russia, di spiriti borghesi: l'anno prima di pubblicare a Mosca il romanzo sul piano quinquennale, Pilnjàk all'estero aveva lasciato stampare da emigrati un racconto, *Il mogano*, che in patria gli aveva fatto passar parecchi guai. Adesso Pilnjàk potrebbe rispondere d'aver voluto superare tanto le vecchie ipocrisie borghesi, come gli altrettanto borghesi timori d'una impensabile dissoluzione totale della famiglia per opera del comunismo. In ogni modo, è consolante sentire quest'opinione, che viene dalla terra dell'americanismo integrale, sulla famiglia vista nel quadro della «ricostruzione

socialista»; ma forse è il tono d'idillio che i critici russi propriamente condannano, perché non si addice a un popolo in perpetuo assetto di battaglia.

Chi desiderasse concludere, direbbe che questi scrittori non si sentono a disagio se hanno da descrivere gli uomini nuovi del piano quinquennale e le loro relazioni se hanno da cantare lo spirito del macchinismo, la gioia della vita industriale, l'elogio del benessere che scenderà immancabilmente sulla terra. In presenza d'un popolo animato da un'idea, diciamo pure da un'utopia, essi, seguendo la tradizione letteraria russa, non si son sentiti in diritto d'isolarsi dalla vita di tutti, e appunto questa descrivono, cercando di cogliere la realtà storica nel suo divenire. La vera imposizione non è qui, come molti hanno temuto: è nella necessità di prendere posizione politicamente durante la creazione artistica, dipingendo per forza i sabotatori e i retrivi con una retorica puerile, e perciò inefficace. È difficile dire se avesse ragione la Sejfùllina, quando dichiarava che questi romanzi del piano quinquennale, malgrado il grande scalpore suscitato, non aggiungono nulla alla fama, già saldissima, dei loro autori; aveva indubbiamente ragione quando si stupiva che i critici vedessero in alcuni di questi libri una differenza di tono rispetto ad altri, dei medesimi o d'altri autori, che giustificasse la famosa distinzione degli «alleati». Non è da oggi che la letteratura russa s'avvia a essere proletaria, nel senso che s'è chiarito; e per lungo tempo

ancora essa si occuperà del proletariato, cioè degli individui che ne sono gli esponenti, perché lo servono e ne vengono distinti.

LEONID LEONOV, *Sol' ZiF*, Moskvà, 1930. BORIS PILNJÀK, *Volga spadaet v Kaspìjskoe more*, Nedra, Moskvà, 1930. VSÉVOLOD IVÀNOV, *Putescestvie v stranú, kotoroj esc'ciò njet*. Ghichl, Moskvà-Leningràd, 1931. MARIETTA SCIAGHINJÀN, *Ghidrotsentràl'*, Izdatelstvo pisatelej, Leningràd, 1931.

LEONID MAKSIMOVIC LEONOV è nato a Mosca nel 1899. Ha iniziato la sua carriera letteraria nel 1922, raggiungendo la fama soprattutto con i romanzi *I tassi* e *Il Ladro*.

BORÍS ANDRÉJEVIC PILNJÀK è nato a Mobajsk (Mosca) nel 1894. Ha esordito nel 1915, ma solo dopo la rivoluzione ha rivelato la sua vera personalità, con il romanzo *L'annata nuda* e numerosi racconti, soprattutto d'ambiente esotico o storico.

VSÉVOLOD VJACESLÀVOVIC IVÀNOV è nato nel villaggio siberiano di Lebjazie (Semipalatinsk) nel 1895. Cominciò a pubblicare nel 1916; ma si diede interamente alla letteratura nel 1920, quando Gorkij lo introdusse fra i «Fratelli Serapionidi». Dei suoi racconti son da citare *Il treno blindato n. 14-69* e *I partigiani*.

MARIETTA SERGHÉJEVNA SCIAGHINJÀN è nata a Mosca nel 1888. Autrice di poesie simbolistiche note fin dal 1905, dopo la rivoluzione s'è messa a scrivere in prosa. Due romanzi, *Il mutamento* e *Kik*, son forse i suoi migliori successi.

Da «Pégaso», dicembre 1932.

Aspetti della novissima poesia russa

Si racconta che, durante la Rivoluzione, il popolo parigino, ammesso a visitare la casa del Beaumarchais, si sia comportato col rispetto e con l'educazione più irreprensibili. Chi torna dalla Russia adesso, riferisce con compiacimento come in tutt'i musei si possan vedere comitive di operai e di contadini, che girano silenziosi per le sale prendendo appunti. Questo però non vuol dire che l'arte si avvicini maggiormente al popolo nei periodi di rivoluzione: ma soltanto che, siccome allora i partiti se ne servono come mezzo di propaganda, è più facile che alle manifestazioni artistiche partecipi un pubblico più vasto di quello dei periodi normali. Onde anche i poeti così detti bolscevichi non sono più vicini di altri agli operai e ai contadini che formano la maggioranza del pubblico alle loro letture di versi, se non perché portano lo stesso loro vestito. Giacché studiatissimo è il fare popolareggiante di quelle poesie. L'Esénin, che era un contadino e la sapeva lunga, raccontava agli amici con un sorriso malizioso e furbesco che non aveva mai portato vestiti così miseri al suo paese come ne portava per andare a far visita ai critici cittadineschi; e nei suoi versi cominciò a proclamarsi teppista – *chuligàn* – («sputa, o vento, a bracciate di foglie, io sono un teppista come te») soltanto quando glielo suggerirono i giornali, e il pubblico lo pretese.

E del resto, tutta la novissima poesia russa ha correnti che le son parallele nell'Europa occidentale ed è poesia essenzialmente colta. Ci illumina in proposito un libro, pubblicato a Leningrado nel 1927 da Anatòlij Mariengof, *Romanzo senza bugia* – dove sono copiose le notizie sulla *bohème* russa degli anni passati, con rivelazioni preziose sui retroscena della vita artistica e sul carattere dei vari poeti. Il Mariengof stesso è stato l'alfiere degli *immaginati*. Essi dapprincípio furono rappresentati dai giornali russi come pazzi o perlomeno come stravaganti: ma sostenevano semplicemente che il linguaggio è opera di poesia, *immagine*, e sull'immagine fondavan le loro creazioni. Capitolo XVIII della *Estetica* del Croce: «Identità di linguistica ed estetica»? Si sarebbe tentati di dire che sí.

A contendere il campo agl'immaginati è Kljñev con i *Rossijànje*: nel nome è detto tutto, giacché, pur volendo dire «russi», ha un che d'antiquato di solenne e di patriarcale a un tempo, come chi in francese dicesse alla settecentesca *russiens* invece di *russes*. Sono per le tradizioni paesane, per il linguaggio pittoresco dei contadini: in una parola, Strapaese. Quegli che è stato il maggior poeta russo di questi ultimi anni, Serghjéj Esénin, fu prima con gli *immaginati*, poi, prima di morire, con i *russi*; e non si può dire dove si sentisse piú a suo agio: andò con i *russi* quando il suo spirito era già ottenebrato dall'alcool e reso caotico dall'avventura con Isadora Duncan; e fu mosso, pare, anche dal desiderio di farla da dittatore in quel gruppo; ma non poté mai aderire

compiutamente nemmeno alle idee degli *immaginatisti*: non apprezzava come loro l'«Europa», cioè l'Europa occidentale: diceva che vi avevan dato l'anima in affitto «perché inutile»: e il Mariëngof lo accusa d'aver capito come fossero invecchiate e giù di moda e «usate» le teorie culturali ultranazionalistiche, che dopo lo zarismo anche il comunismo bandiva, senz'aver avuta la forza e la decisione di abbandonarle «per trovare un nuovo mondo interiore».

Ma forse Serghij Esénin sfugge alle classificazioni appunto perché è un poeta vero. Non è, perciò, come misoneista ch'egli vede con terrore l'avanzarsi minaccioso della Macchina che sia per soffocare la vita, di cui scorge il simbolo in un episodio d'un suo viaggio nel Caucaso che lo riempie di malinconia: «un puledro rincorre il treno, e per un buon tratto gli sta a paro, poi deve cedere a poco a poco dinanzi al cavallo d'acciaio». È il poeta che si lamenta, nella lettera in cui il fatto è narrato: «la storia attraversa un'epoca di mortificazione della personalità come di quel ch'è vivo». Tutti i poeti potrebbero sottoscrivere. Dunque né la rivoluzione né il bolscevismo hanno straniato i poeti russi dalle correnti del pensiero europeo, e i loro tentativi e i loro risultati, pure sbocciati spesso all'infuori di ogni diretta influenza occidentale, trovano rispondenza nei tentativi e nei risultati, poniamo, italiani; né, d'altra parte, i fenomeni politici si son riflessi sulla poesia.

Se ce ne fosse bisogno, questo dimostrerebbe un'altra volta che la nostra cultura è europea, e dipende più che dalle contingenze interne variabili dei popoli, dal comune *clima intellettuale* in cui vivono quasi involontariamente i creatori, i *poeti*; anche quelli che, come Serghjéj Esénin, leggono *Madame Bovary* quando son già celebri e che un viaggio all'estero rovina e sconvolge tanto moralmente quanto fisicamente. Possiamo dire, perciò, che non esiste una poesia che sia prodotto tipico della rivoluzione russa: benché sia doveroso notare come le condizioni di vita radicalmente mutate abbian reso più russo lo stile, prima sempre un po' classicheggiante, e abbian soppresso molte formule e molta retorica, facendo dare la preferenza alle immagini più umili e perciò più giuste e – nella «letteratura» – impensate. Non poesia bolscevica ma poeti, numerosi, veri, malgrado s'appiccichino etichette di scuole; che lottano contro la difficoltà e la miseria, ma non si arrendono.

Come Velémir Chljèbnikov, che a Chàrkov di giorno faceva il ciabattino, per vivere, e di notte, non avendo petrolio per la lampada, «imparava a scrivere al buio»; ma quando per la prima volta ebbe scritto così un centinaio di versi, venne l'alba, e nelle righe che s'accavallavano e s'intersecavano nemmeno lui poté più capir nulla. – Un poema... ecco, peccato... – disse agli amici Mariéngof e Esénin venuti a trovarlo: – via, non è nulla... imparerò al buio...

Da «Il Baretto», gennaio 1928.

Il mistero dell'anima slava

Or non è molto, quando uscì per la prima volta in francese il capolavoro d'uno dei più acuti e interessanti romanzieri russi del secolo passato, *Oblòmor* del Gonciaròv, s'è visto riapparire su per i giornali qualche nuovo sproloquio sull'«anima slava», sul suo «mistero», sulla sua «incomprensibilità»; poiché in quel libro si discorre, con una potenza d'indagine psicologica che l'eccessivo compiacersi dei particolari non riesce a soffocare, delle vicende invero poco memorabili d'un uomo apatico indolente e buono, personaggio creato non con l'intento di riuscire un tipo, ma assunto poi a simbolo di tutto uno stato d'animo proprio dei tempi e dei luoghi; e per indicare quell'impraticità, quella timidezza, quell'estrema pigrizia quasi pusillanime, fu coniata perfino una parola astratta, dal nome del libro e del suo protagonista: *oblòmovsc'cina*, e la si adoperò a flagellare l'indolenza degli intellettuali sognatori che avevan paura dell'azione come d'una strada impervia e sassosa che avrebbe sconvolati i carri allegorici delle loro elucubrazioni, fragili e complicati. Quale occasione migliore per tirare fuori le sonore parole di cui s'è dato qualche esempio in principio, e anche ardite immagini quali «Asia» «Oriente» «steppe» e via scorrendo, quando si trattava d'un caso che i russi stessi consideravano come una sintesi? Strano, certamente, quest'uomo che sta a giornate intere su un letto a fantasticare, e

quando ama una donna la lascia sposare al suo piú caro amico, energico quanto lui è fiacco; strano e fuor dell'esperienza comune normale quotidiana di quei tali critici da giornale. Se, a detta degli stessi russi, era un tipo rappresentativo, perché non concludere che tutti i russi sono gente paradossale e incomprensibile? L'avevano confessato loro: c'era da aver le spalle sicure. E poi, quell'*oblòmòvsc'cina* spiegava tutto, e con facilità: tanto la storia recente come i romanzi di Dostojevskij.

E sí che pareva che questa critica facilona non avesse piú ragion d'essere, dopo che le traduzioni dirette e integrali, moltiplicate in questi ultimi anni, avevano dato modo di spazzar via per sempre tutti i concetti vaghi, le frasi fatte, le viete definizioni; ma si vede che c'è da battaglia ancora. Prima, era pigrizia di critici, ma giustificata in parte dall'arbitrarietà dei testi che erano loro offerti; e soprattutto inutile ossequio alla critica francese, che quasi sempre non intende gli scrittori stranieri se non li svisa per rimpannucciarli a modo suo: cosí che bisognava spesso trovar per forza le bellezze dove non c'erano, perché un traduttore – quasi sempre anonimo, per pudore, – le aveva tagliate via o mal capite, oppure perché il visconte di Voüé non era riuscito evidentemente a leggere fino in fondo i *Fratelli Karamàzov* e con questi criteri si costruiva un suo panorama della letteratura russa. Ora, invece, da parecchie parti s'incomincia a considerare questa letteratura come qualcosa che non s'ha da amare perché incom-

prensibile e nebuloso, ma appunto, e soltanto, perché si può conoscere e analizzare e limitare: ha scritto una volta il Croce che «amare è, contrariamente a quel che crede il volgo, conoscere i limiti della cosa amata, perché chi non ne conosce i limiti, non vede neppure il carattere e la fisionomia, e non ama, perché non ha dinanzi a sé niente di determinato». Ma sventuratamente ha molto corso anche adesso un modo di dire, giustissimo nella sua prima parte, e invece molto discutibile nella seconda: «i russi sono diversissimi da noi latini; perciò non li possiamo capire». Anche gli anglosassoni sono profondamente diversi dai latini: ma nessuno s'è mai sognato di vedere un *alibi* per la propria pigrizia o la propria incapacità di giudizio in questa diversità: ep-pure molte volte s'ha da fare un piccolo sforzo per intendere, ad esempio, i libri del Dickens; ma chi non l'ha fatto?

Si sa: se si parla dello spirito inglese, son tutti pronti a interpretarlo con la storia e la geografia: e subito vengono sfoderate la psicologia degl'isolani, la mistione dei sangui, la tenacia delle vetuste e pur moderne tradizioni. Ma a parlare dello spirito russo, molte cose facili semplici fondamentali nessuno le sa o nessuno le applica, dopo averle imparate magari a scuola e come aride nozioni. Quelli che nominando l'«Asia» e le «steppe» hanno certo una vaga idea d'una secolare denominazione tartara in Russia, ma non sanno che la cultura russa ne ebbe un arresto di cui neppure ora sono pienamente esaurite le conseguenze, pur senza subirne si può dire nessuna influenza positiva: tant'è vero che

pochissime son le parole tartare restate nella lingua; mentre, se un'influenza ci fu, è quella bizantina d'ogni secolo, dall'XI al XVI. Quelli che contrappongono la letteratura russa a tutte le altre d'Europa messe insieme dimenticano che fino al secolo XVIII in Russia non c'è stato altro monumento letterario (a voler prescindere dalla poesia popolare e dalle cronache) che la *Canzone dell'Impresa di Igor*, tanto solitaria apparizione in quel buio da aver fatto dubitare a lungo della propria autenticità; e dal secolo XVIII in poi i contatti con le altre poesie europee (contatti che in principio furon dipendenza e imitazione anche pedissequa) si mantennero costantemente. Quelli che in Oblòmov vedono il tipo del russo passato presente e futuro sembrano non far caso alla storia, che modifica i popoli anche se non li muta: e quello ch'era vero e normale settant'anni fa, quando c'era ancora la servitù della gleba, ora non appartiene più alla realtà della vita.

A dir questo, sembra di star a sfondare una porta aperta. Invece, anche in giornali reputati accade di vedere critici che passano dall'ambiente del Dostoievskij a quello del Cèchov senza scorgervi soluzione di continuità: per colpa, certo, della stessa letteratura russa, che è fiorita subito senza bisogno, come la francese, di tentativi e di assaggi secolari; e ha avuti tanti nomi illustri, in un secolo e mezzo, da far sembrare impossibile che si dovessero disporre secondo una severa cronologia... E or è un anno e mezzo un giornale, che vuol essere autorevole nella sua pagina

letteraria, stampava, su una traduzione integrale del Dostoievskij: «Ma proprio a proposito di Dostoievskij, che com'è noto, era tutt'altro che uno stilista, una traduzione che, con eleganza e *cum grano salis*, elimini le lungaggini inutili, le ripetizioni continue, le imprecisioni nebulose può considerarsi "integrale"? Quante e quante pagine non dovranno essere sacrificate alla chiarezza e alla snellezza del racconto?» (Questo giornale poi s'è ricreduto: bontà sua).

S'è detto che bisogna bandire la faciloneria, che non bisogna far confusioni, che bisogna imparare qualche nozione elementare di storia e di geografia della Russia. Ma non, beninteso, per cadere nella «critica storica», sibbene per superare tutte le contingenze di carattere regionale e storico, che sviano l'attenzione e svisano il giudizio, onde rivolgersi poi esclusivamente alla critica dell'opera d'arte come poesia. Perciò qui s'è discusso della preparazione che il critico deve avere per occuparsi della letteratura russa, e non del modo di giudicarla: perché questo modo non esiste, e cioè non è diverso da quello che serve per la poesia di tutt'i paesi. Bisogna che chi si occupa di questa letteratura abbia sul paese che l'ha prodotta cognizioni maggiori che non siano quelle solite: appunto per non parlarne da specialista o da iniziato, come si fa ancora troppo sovente per mostrare una scienza che non c'è; e perché non accada che dinanzi a un *Oblòmov* si dimentichi di dire se il libro è bello o brutto, per dire che il protagonista è uno strano tipo e «noi non si farebbe certo come lui».

Da «Il Baretto», marzo 1928.

Le città e gli anni

(Nota su Kostantin Fédin)

La cosa piú bella che Konstantín Fédin¹²⁵ abbia scritto, quella che senza dubbio anche le generazioni future leggeranno con la medesima nostra cordiale ammirazione, è un racconto, *Contadini*, scritto nel 1926, a trentaquattro anni. Nessun critico vi ha mai dedicato piú di un rigo (magari per incidenza), e, pur non volendo dire che appunto da ciò esso derivi il suo valore, ne vedo in questo fatto una conferma. Naturalmente, il disprezzo per la critica non c'entra, ma piuttosto la consapevolezza di quanto sia forte la tentazione di lasciar fuori dalla ricostruzione del mondo poetico d'un autore quello che a tutta prima non rientra nello schema costruito per intenderlo. Il Fédin è un intellettuale: vive la poesia come una persona colta, sente ed esprime il tormento di chi anela alla pace dello spirito e si travaglia nella creazione

¹²⁵ I quattro volumi finora apparsi delle Opere Complete di KONSTANTÍN FÉDIN sono pubblicati a Leningrado, dalla casa editrice «Pribòj». Esiste una fedele e abbastanza lodevole traduzione italiana dei *Fratelli*, a cura di VALENTINA DOLGHIN BADOGLIO, con un'ottima prefazione informativa di ALFREDO POLLEDRO (Torino, «Slavia», 1929, 2 voll.).

artistica. I critici marxistici russi hanno adombrato questo giudizio con l'affermare che i suoi scritti erano preziosi piú che altro per testimoniar l'esistenza d'un clima superiore di cultura ormai sorpassato, o col notare che in lui ogni momento spuntava il piccolo borghese: *Intellettuale* e *piccolo borghese* sono insulti che in Russia, adesso, si equivalgono; e l'*intelligébentsija*, che pure ha suscitato la rivoluzione, non si ammette ormai se non come un fenomeno storico, determinato nel tempo e catalogato. L'esame delle opere del Fédin è dunque stato sempre fatto, e non soltanto in Russia, da questo punto di vista, giustissimo. Soprattutto i due romanzi, *Le città e gli anni* e *I fratelli*, ma anche i racconti piú noti e piú celebrati come *Anna Timofévna* e *Transvaal*, ne rendono assai facile l'esemplificazione; per di piú, come per una maggior conferma, gli influssi e le parentele che legano il suo gusto a quello di poeti letterati, da Victor Hugo a Gabriele d'Annunzio, però senza pedissequa dipendenza, inducono a porre il Fédin fra quei poeti minori, che solo a tratti si ispirano alla realtà esterna, e piú spesso a creazioni artistiche d'altri poeti, o a costruzioni scenografiche di cui l'intelligenza si compiaccia. Però par difficile ricollegare a quest'immagine del Fédin, che s'è venuta delineando con tanta sicurezza, quella dell'autore del *Vecchio*, un racconto che s'è letto sul primo numero di quest'anno della «Kràsnojaj Nov», dove l'amore prepotente di un vecchio mercante per una squaldrinella è rappresentato con beffarda sottolineatura di particolari, o di quei

Contadini da cui si son prese le mosse, quadrata storia contadinesca di sapore verghiano, che mette in scena Potàp – il meglio pastore dei dintorni – il suo babbo Avérja – che quand'è troppo vecchio lo lasciano morire come un cane, – la sua figliola adottiva Proska – allegra e furba fanciulla, che non si adonta se la rendono madre, non si scoraggia se il moroso le spara addosso, – e Larjòn – il giovanotto che a fare il soldato ha conosciuto la civiltà, e l'ha interpretata come il diritto di far sempre il comodo proprio. – Appunto questo nesso vediamo ora d'individuare, col proposito di giungere alla conclusione che proprio in *Contadini* l'atteggiamento spirituale del Fédin s'è fatto schietta poesia senza residui, e per questo la critica, interessata più che altro alle determinazioni ideologiche, ha dimostrato di non volervi badare, come se fosse stato qualcosa di estravagante.

I due romanzi, anche per il loro fondo vagamente autobiografico, debbono essere studiati prima di tutto il resto, per entrare in intimo contatto con lo scrittore: costruiti con un'abilità tecnica consumatissima, che non teme le stilizzazioni ardite e gli incastri troppo precisi, contengono molte parti davvero potenti, che però rimangono frammentarie, non solo per la troppo risaputa ragione che i tratti poetici d'un'opera letteraria sono quasi sempre separati da soluzioni di continuità, ma anche perché la struttura dei due libri, specialmente del primo in data (*Le città e gli anni*), non deriva da un'intuizione fantastica. Una relazione,

anzi uno sviluppo dall'una all'altra si osserva facilmente fra queste opere, a volerle prendere come documenti dello svolgersi d'una personalità; parallelamente, l'arte del Fédin, derivando da una vita morale che s'approfondisce, viene acquistando un più ampio respiro. *Le città e gli anni* (1922-24) pone il problema degli intellettuali in termini vaghi, incarnandolo in un personaggio evanescente, Andréj Startsov, cui fanno da troppo vivace contrasto la bizzarria ironica e selvaggia di Marie Urbach, la fredda astuzia e la disperata obbedienza alla voce degli avi dell'*Oberleutnant* von Mühlen-Schönau, detto il Margravio. Andréj Startsov è un giovane, pieno di fede e di sensibilità, che la guerra sorprende in Germania, scavando improvvisamente un inconcepibile abisso fra lui e l'amico suo Kurt Wahn, nuovo Stolts (altrettanto artificiosamente simbolico) di questo moderno Oblomov. Internato nella cittadina montana di Bischofsberg, dove s'imbatte in Marie Urbach e senza volerlo la toglie al Margravio, egli vi rimane, ad almanaccare su una guerra che non capisce, finché un confuso desiderio d'agire e insieme un'estrema abulia lo spingono nel vortice della rivoluzione russa. L'incapacità di organizzare la sua vita perseguendo gli scopi a lungo vagheggiati lo fa prigioniero d'un'esistenza fittizia, dalla quale non sa districarsi: la perdita d'ogni speranza lo conduce allo squilibrio mentale, ne fa una preda designata della morte. Quest'intellettuale è un essere senza volontà, che ogni spinta esterna trasforma, e la sua vita non ha né ragione né significato. Le sensazioni elementari del

combattente durante la battaglia riescono a creare un equilibrio in lui, ma per quel solo momento, ch  egli   negato a ogni attivit . Il protagonista dei *Fratelli* (1926-28), invece,   una figura assai ben determinata. In una famiglia cosacca, sterminata e patriarcale, uno dei figli traligna, diventa prima violinista poi compositore; mentre tutti i suoi, in una professione o in un apostolato, sono immersi nella vita pratica, Nikíta K rjev pensa a esprimere il suo mondo interiore. Non solo, ma una sinfonia, scritta mentre gli altri uomini guerreggiavan fra loro, gli pare un'opera che abbia la medesima importanza di quella lotta cruenta, quasi un contributo spirituale al travaglio dell'umanit ; perfino l'amore, intimo e dolce, egli sacrifica alla sua arte, giacch  il suo destino non   di vivere, ma di creare. Accanto a lui, per tutto il libro, ci sono le donne che raffigurano i vari periodi della sua vita, i quali si polarizzano in loro, e da loro acquistano luce e calore. La grazia un po' angolosa, bizzarramente disordinata di Anna; la grazia acerba, scontrosa, della nipote Ir na; la grazia equilibrata, schietta, serena di Varvàra Michàjlovna. Eppure, chi sa, magari il libro dovrebbe essere la storia della famiglia cosacca che il viver civile svia dalle tradizioni antiche, finch  non ve la riconduca lo slancio istintivo del rivoluzionario iconoclasta; ma   scialbo e oleografico questo Rostisl v, il fratello rosso, come anche il fratello maggiore, Matvj j, non   che il tipo del conservatore bonario e lacrimoso, visto per istantanee suggestive. La

sorte di Nikíta, il quale con le sue sensazioni e le sue peregrinazioni campeggia su tutto il libro, non è propria di lui soltanto, rampollo d'una famiglia cosacca e musicista: è la sorte d'ogni intellettuale, d'ogni uomo che ponga il centro della sua esistenza fuori dell'attività pratica: adoperare tutto ai propri fini senza potersi legare a nulla, sempre col pensiero del proprio «clericato», sempre col tormento della vita disumana che una troppo intensa umanità obbliga a condurre.

Chi sente così profondamente il valore dell'intelligenza è tratto con facilità ad abusarne. Infatti *Transvaal* (1925-26), gustosa satira della nuova campagna russa, signoreggiata dall'accaparratore (il *kulà*), è piú che altro una raccolta d'aneddoti, di facezie, anche tragicomiche, di cui è protagonista un essere caricaturale, il boero Svaaker: l'intelligenza non vi è rivissuta nel suo umano dramma perenne, appare come acuto spirito di *pamphlétaire*. Nello stesso modo erano concepite, in *Le città e gli anni*, certe raffigurazioni corali d'ogni anno di guerra, com'era diversamente sentito e caratterizzato in Germania; e alla medesima fonte si possono ricondurre, salva restando l'ammirazione per la facoltà di trasfigurare poeticamente l'atmosfera di Pietrogrado assalita da Judenitš o quella della grande città sul Volga sconvolta dal *pogrom*, certe personificazioni iperboliche, certe amplificazioni barocche, che troviamo anche nei *Fratelli*, dove il tono ironico, con lo scansare il cattivo gusto, segnala lo scanzonato scherzo letterario. In un temperamento così razionale non può

esserci una spontanea tendenza per il morboso; piuttosto, se mai, un compiacimento libresco. L'impassibilità del disinteresse facilita l'ordinato accumularsi degli orrori nelle descrizioni, o magari le sottili ricerche stilistiche. Ma questa preziosità d'accatto tende a perdersi sempre di più nel sano organismo dell'opera del Fédin. Le descrizioni della figlia cretina in *Anna Timofévna* (1921-22) erano i «pezzi» virtuosistici da ammirare, non senza che fossero richiamate alla memoria certune delle *Novelle della Pescara*. *Le città e gli anni*, accanto allo spaventoso corteo delle mogli in gramaglie che alla vigilia dell'armistizio portano in giro come trofei i loro mariti orrendamente mutilati che una misericordia calcolatrice aveva loro sottratti fino allora, allinea invece il pietoso corteo dei prigionieri ciechi, che, significativamente separando al primo appuntamento Marie Urbach e Startsòv, s'innesta senza sforzo nella vicenda poetica. La victorhughiana marcia dei pezzenti su per le rampe del Volga, dietro alle due sceme ripugnanti e impudiche, è un episodio che nei *Fratelli* non ha quasi risalto. Nel *Vecchio* non c'è ormai che il compiacimento ridanciano per l'avventura boccacesca della sgualdrinella che fa smaniar d'amore il vecchione paralitico, e lo induce a rapirla.

Questo spirito razionale che anima tutta l'opera del Fédin, inteso non più come tentativo di prender coscienza di sé e del significato della propria missione, o come compiacimento per i giochi dell'intelligenza e della cultura, doveva necessariamente

sboccare, in un momento di particolare felicità creativa, nell'ordinata pacatezza d'un *epos* come *Contadini*, che non è frutto di primitivismo, ma di classico sereno equilibrio. Per la prima volta, il Fédin non crea una struttura anche esteriormente rigida: gli episodi si condizionano secondo una loro logica interna, che si sarebbe tentati di materializzare nel sorriso indifferente e furbo di Potàp, nel provocante sorriso canzonatorio di Proska. E infatti, a voler notare, piuttosto che le somiglianze, facilmente avvertibili in molti particolari, fra il tono di questo racconto e quello degli scritti rusticani del Verga o del Maupassant, qualche differenza essenziale, si è portati a contrapporre alla severa violenza che assumono le passioni nei contadini siciliani e al famelico inaridimento morale dei contadini normanni questa calma spensieratezza dei contadini russi, che è troppo agevole chiamar fatalismo. Ma la simpatia del Fédin per il mondo che vi gravita intorno, non si estrinseca, com'è naturale, in un idillico entusiasmo romanticheggiante; e se una morale si può ricavare da *Contadini*, essa è simile a quella di un qualsiasi dramma borghese di Dumas figlio: perché il villaggio di cui Potàp è da tanti anni pastore comunale, dopo aver disapprovata sempre la condotta di Proska, volendola magari morta purché non dia più scandalo, è ridotto ad accoglierla di nuovo, con ogni sorta di finezze, per trattenere il suo babbo Potàp, che se no andrebbe a offrire i suoi servigi altrove, ed è insostituibile. Quest'atteggiamento allontana il Fédin dalle tentazioni folcloristiche, che spesso traviano gli

scrittori letterati come lui: sicché la poesia di *Contadini* non si stempera mai nel pittoresco.

Da «La nuova Italia», gennaio 1931.

Ancora del tradurre

Era ormai tempo che qualcuno facesse ad alta voce, dinanzi a un vasto pubblico, molte considerazioni, per noi, che si traduce o si giudica traduttori, ovvie ed elementari, ma per troppa gente ostiche e quasi pedantesche. Sicché si debbono approvare senza riserve le intenzioni, che indussero Ettore Fabietti a discorrere un po' ampiamente *del tradurre*, nell'ultimo fascicolo di «Pégaso». Ma l'argomento era troppo delicato, e complesso; e svista o confusione era forse inevitabile. Solo al desiderio di far presto, di dir molto in poco, sono da attribuirsi affermazioni come queste: «Non meno degli Anglosassoni, sono tradotti e letti i Russi, e non soltanto gli eminenti, come Tolstòj, Dostojevskij, Turghénief, Gorkij, Gogol, su cui era caduta la scelta fino a qualche tempo fa, ma anche i minori e i nuovi alla fama fuori della loro terra, come Koroljènkò, Cèchov, Cernicevskij, Verasaief, Artzybascev, Kuprin, Zoscenko, Gonciaròv, Andréjef, ecc.»: dove la seconda lista stupisce, non solo per il nome del Cèchov, messo fra i «minori e i nuovi alla fama fuori della loro terra», ma anche per l'immaginaria diffusione attribuita all'unico romanzo del Cernicevskij, che, tradotto nel 1906, non trovò di sicuro molti lettori, e infine per quel povero Zoscenko, unico scrittore sovietico nominato benché poco noto da noi e ancor meno tradotto,

che sembra in castigo, in mezzo a quei gravi scrittori dell'Ottocento e del primo Novecento.

Ma piú che le inesattezze minute, importa rilevare la poca giustizia con cui il Fabietti riformula accuse non nuove, e lamenta, ad esempio, il comportamento della «grande stampa quotidiana, che invece di far posto ad una cronaca fissa e regolare dei libri nuovi, con un chiaro cenno del loro contenuto e un giudizio per quanto è possibile obiettivo del loro valore, come fa posto alla cronaca sportiva, teatrale, giudiziaria, mondana, e via dicendo, si limita a riferire saltuariamente su alcuni libri, che non sono sempre i migliori, né i destinati a larga diffusione». Ora, basta dare un'occhiata ai giornali di tutt'Europa, per vedere come la letteratura abbia, in Italia, una tribuna d'autorità (e d'ampiezza) incomparabilmente maggiore che non il famoso *feuilleton* dei giornali tedeschi e francesi: voglio parlare della *terza pagina*, che nei nostri massimi quotidiani è stata portata a un'elevatezza di tono, di cui essi da molti anni si gloriano. Né sembra giusto voler estendere ai critici letterari una *corvée* già tanto, e a ragione, deprecata dai nostri critici drammatici, che il rapido avvicinarsi delle compagnie e l'obbligo d'interessare un pubblico distratto condanna a render conto affrettatamente d'ogni commediola che si rappresenti. È altrettanto ingiustificato chiedersi: «Quando mai i critici si dan la briga di raffrontare le versioni coi testi originali, per rilevarne almeno le infedeltà?» Questo compito non possono evidentemente assumerselo né la stampa quotidiana né le riviste

a larga diffusione; ma periodici più speciali vi dedicano un assiduo lavoro, purtroppo, come s'è visto di recente, con bilanci inversamente proporzionali alla fama letteraria dei traduttori e alle ambizioni dell'editore che li presenta. Qualche scusa plausibile era facile trovare anche all'ostinato silenzio della critica intorno a una collezione economica, in cui il Fabietti ci segnala nientemeno che due capolavori ignorati, del Geijerstam e del Garin. A me, di quella collezione, è capitato di prendere in mano il primo volume di *Umiliati e offesi*, e di fermarmi alla Nota biografica che lo precede. Il Dostoevskij, come ormai tutti sanno, soprattutto dopo un anno di celebrazioni commemorative, nacque a Mosca, il 30 ottobre (11 novembre) 1821, nell'edificio dell'Ospedale dei poveri, dove suo padre era medico; senonché l'ignoto biografo comincia tranquillamente così: «Fjodor Dostoevskij, figlio di un medico militare, vide la luce nella terra avita di Darovaya, nel governatorato di Tula, il 30 dicembre 1821». Ma subito dopo la Nota biografica c'è un'avvertenza editoriale: «La tavola fuori testo riprodotta in questo volume è la riproduzione fotografica di un ritratto a lapis fatto a Dostoevskij durante la di lui permanenza a Parigi. Il raro e artistico documento ci è stato offerto dalla Collezione del prof. Lapicciarella di Firenze». Chi vada a vedere il «raro e artistico documento», scopre ch'esso è una riproduzione qualsiasi del famoso ritratto, del Dostoevskij, fatto nel 1872 dal pittore Seròv per la galleria Tretjakòv di Mosca: io ne

possiedo tre o quattro esemplari d'ogni grandezza, che offro volentieri al prof. Lapicciarella. C'è da stupirsi che io non sia neppure giunto all'esame della traduzione? Lo stesso è certo capitato ad altri, per altri volumi.

Mi pare, poi, che alcuni aspetti della questione delle traduzioni potrebbero esser chiariti risalendo alle loro origini psicologiche. La frenesia delle «opere complete», che ci pone dinanzi con la medesima imperturbabilità «tutto London», o «tutto Galsworthy», o perfino «tutto Ramón Gomez de la Serna», è solo un fenomeno momentaneo di stabilizzazione culturale. Vent'anni fa tutti i ragazzi del mondo, tranne quelli italiani, leggevano *Il richiamo della foresta*: da noi il libro giunse, e con grande apparato, solo nel 1924. S'ha da avere il coraggio di riconoscere che, per molti scrittori d'ogni valore, ma tutti di fama europea, il nostro pubblico ha dovuto «mettersi al corrente» con una rapidità che facilitava gli ingorghi. Adesso l'ultimo romanzo di Galsworthy o di Thomas Mann uscirà in italiano un paio d'anni dopo essere uscito in inglese o in tedesco, e il nostro mercato lo assorbirà normalmente. E così (sempre seguendo la disamina del Fabietti) non sarebbe difficile indicar meglio quale è la causa prima dello stile lambiccato e innaturale di tanti traduttori. Chi di noi non ha sulla coscienza frasi anche peggiori di quelle poste in ridicolo dal Fabietti, e che ci sembravano lecite solo perché le usavamo a scuola traducendo dal latino o dal greco? I professori, salvo troppe rare eccezioni, non solo le lasciavan passare, ma ci

incoraggiavano con l'esempio. Così si dev'essere creata in molti la convinzione che tradurre voglia dire mettere in fila parole malamente accozzate, triviali o libresche o cervellotiche, e che son tutte ugualmente «giuste» perché tutte «c'erano nel vocabolario».

Sicuro com'è del fatto suo, il Fabietti ha poca indulgenza anche per le versioni che in complesso possono dirsi accurate. Eppure, traducendo, di abbagli ne prendono tutti. Chi sa che perfino Dante non ne prendesse uno, quando stravolse così inspiegabilmente il senso della virgiliana *Auri sacra fames*? Ha preso certo abbagli il Fabietti, che ha tradotto parecchi volumi, come ne avrò presi io, malgrado la coscienziosità con cui attendevamo al nostro lavoro. In ogni modo, però, non bisognava (e questo è successo al Fabietti) trovare errori dove non c'erano. In quel passo dei *Fratelli Karamàzov*, ch'egli ha citato, si tratta proprio di monete d'oro, e non vedo che «amenissimi non sensi» vengano fuori dal riconoscimento di questa verità. Lo *złoty*, moneta polacca e non russa (che in polacco si scrive con l'/ tagliata, non col ł) ha avuto, nei secoli, valori diversissimi; ma certo era moneta d'oro ai tempi d'un *pan* Podwysocki, ch'è il protagonista della storiella narrata da quel polacco a Mokroje: tanto più che gli vien chiesto se gioca oro (*złoto*, con parola polacca) oppure sull'onore (ed. Ladyschnikov, II, p. 100). Ma quest'equivoco proviene forse da un metodo di lavoro, che il Fabietti pratica, e non è privo d'inconvenienti: quello che un editore amico mio chiama delle

«versioni a quattro mani», in cui cioè si uniscono, e invano vorrebbero fondersi, la personalità di chi sa bene la lingua da cui si traduce e la personalità di chi sa bene la lingua in cui si traduce.

Tuttavia, divergenze di metodo non impediranno a nessuno di trovarsi pienamente d'accordo col Fabietti nel suo appello alla onestà letteraria dei traduttori. Ch'esso fosse necessario è dimostrato anche da questo fatterello, con cui mi piace concludere. Il 7 gennaio scorso, un giornale, che passa per uno dei «meglio fatti» d'Italia, pubblicava una novella, *Canzone senza parole*, ch'era firmata «Alessandro Pusckin», e perciò non dovrebbe esser posteriore al 1837. Questa novella cominciava così: «Il jazz infuriava. Una raffica di suoni acuti, discordanti lancia le orecchie dei ballerini. La luce rossastra di un riflettore illuminando il volto sudato dei negri, dava loro l'aspetto di condannati a morte sulla sedia fatale». Mi sto chiedendo che cosa stamperanno là sopra il primo aprile.

Da «Pégaso», febbraio 1932.

Indice delle tavole

Pusckin (acquerello di A. V. Seròv)

Autografo del *Prigioniero del Caucaso* di Pusckin

Tolstòj (acquerello di E. Repin)

Turghénjev (disegno di P. Viardot)

Dostojevskij

Tolstòj e Gorkij

Indice dei nomi

Abràmov

Alessandro I

Alessandro II

Alfieri

Alighieri Dante

Andrèjev

Andria (d') duchessa

Antonelli (cardinale)

Ariosto

Artzybascev

Bagration

Balzac

Bakúnin

Baudelaire

Beaumarchais

Bjelinskij

Bélcikov

Bestúzev

Bulgàrin

Cadei

Carlo IX

Caterina II
Cèchov
Cernicevskij
Cervantes
Chljèbnikov
Cristo
Croce

Damiani
D'Annunzio
Del Re
De Sabata
Dickens
Dobroljúbov
Dolghin - Badoglio
Dolínin
Dostojevskij Anna Grigòrjevna
Dostojevskij Fjòdor
Dostojevskij Màrja Dmítrievna
Dostojevskij Michàil
Dostojevskij Sonja Ivanova
Dostojevskij Varvara Michàjlovna
Dumas figlio
Duncan

Enrico IV di Borbone

Eschilo

Esénin

Fabietti

Farésov

Federico II di Prussia

Fédin

Fet

Flaubert

Flàusek

Fogazzaro

Foscolo

Fourier

Freud

Galsworthy

Gapòn

Garibaldi

Garin

Gàrscin

Geijerstam

Getzer

Gide

Gobetti

Gogol
Golitsyna (principessa)
Gomez de la Serna
Gonciaròv
Gorbacev
Gorkij
Granovskij
Grigòrjev
Grossmann
Gúscov

Halpérine-Kaminskij
Herzen
Hugo

Kant
Kanzler (generale)
Karamanzin
Klevènskij
Kliňev
Komarovic
Koroljèko
Korvin-Krukovskaja
Kovalewskj
Kovrighina

Kuprin

Kutúzov

Ivànov (studente)

Ivànov Vsévolod

Jacopone da Todi

Janovskij

Judenic

Lapicciarella

Leonov

Lérmontov

Ljåtskij

La Gatto

London

Majkov

Malibran

Maksímov

Mann

Manzoni

Maríengof

Marks

Marx

Maupassant

Mazon

Mérimée

Michajlòvskij

Modzàlevskij

Molière

Napoleone I

Neciàev

Nekràsov

Nicola I

Ogarjòv

Osser

Ostròvskij

Petrarca

Pervérzev

Pietro il Grande

Pietro III

Pilnjàk

Písarev

Plutarco

Pobjedonòstsev

Polledro

Pozner

Proust

Pugaciòv

Pusckin

Razin Sten'ka

Rietti

Rostagni

Russo

Sakulin

Sand

Sanzio Raffaello

Sciaghinjàn

Schubert

Sejfúllina

Sementkòvskij

Seròv

Shakespeare

Skabicèvskij

Silvestri-Lapenna

Spinoza

Staël (madame de)

Stellovskij

Stendhal

Stràchov

Subert

Súslova

Tasso

Tolstòj Lev

Tolstòj Sòfja Andréjevna

Turghénjev Ivàn

Turghénjev Serghjéi

Turghénjev Varvàra Petròvna

Vargúnov

Venghèrov

Versaief

Verdinois

Verga

Viardot

Vigny (de)

Voltaire

Volynskij

Voüé (visconte di)

Vrangel

Zola

Zoscenko