

## LETTERATURA RUSSA

### Il *Gogol'* di Nabokov

L'interesse per quel singolare personaggio che fu, e quel grande artista che è Nikolaj Vasil'evič Gogol' non vien mai meno. È dello scorso anno la pubblicazione in Francia (per i tipi di Flammarion) della voluminosa biografia dello scrittore ucraino firmata dall'accademico Henri Troyat; e quest'estate è apparso nelle nostre librerie il *Gogol'* di Vladimir Nabokov, tradotto dall'inglese per l'editore Mondadori da Annamaria Pelucchi. Ma giova che il lettore sia avvertito: benché la notizia editoriale che accompagna la traduzione italiana non ne faccia parola, il libro è tutt'altro che una novità, l'edizione originale avendo visto la luce a Norfolk, Connecticut, nel lontano 1944. C'è da credere che se l'autore non fosse anche il celeberrimo inventore di *Lolita*, il pubblico italiano non avrebbe conosciuto né tardi né mai questo mirabile saggio su Gogol'. Sospetto che non sonerà lusinghiero per la solerzia culturale degli editori italiani, ma è certo avvalorato dalla discutibile dicitura che campeggia sulla sovracoperta dell'edizione mondadoriana: « I segreti del genio creatore delle *Anime morte* svelati dall'autore di *Lolita* ».

Senza molto concedere all'ordinata esposizione biografica, Nabokov concentra tutti i suoi riflettori sulla complessa architettura, così barocamente pullulante e autogenerantesi, dell'arte gogoliana, presentandoci il *suo* Gogol' in un libro che, se non ambisce a porsi come un'esauriente trattazione critica (anzi non lo è affatto), è un'interpretazione deliziosamente parziale, quasi un « romanzo critico », traboccante di stimoli e di invenzione autonoma. Eravamo abituati, dalla tradizione critica di orientamento progressista e sociale instaurata da Belinskij nel secolo scorso con l'onnicomprensiva formula del realismo e imperante in Russia fino ai nostri giorni, a vedere i grandi scrittori russi, chi più chi meno, intenti a « rappresentare la società del loro tempo » ovvero a stilare, magari in cifra, corrosivi atti di accusa dell'arretrato e oscurantista regime zarista. Al critico lo scrittore russo non

poneva insomma altro compito che quello di portare in luce i contenuti sociali e umanitari racchiusi nelle sue opere. Ma ecco invece Nabokov che, tutto teso con accanito esclusivismo a dar risalto ai valori strettamente artistici del suo autore prediletto, lascia continuamente trapelare un suo sprezzante dissenso dai clichés della predominante critica russa: « ...se ti aspetti di trovare qualcosa sulla Russia, se desideri sapere perché i tedeschi hanno perso la loro guerra lampo, se ti interessano le "idee", e i "fatti", e i "messaggi", stai lontano da Gogol'. La terribile fatica d'imparare il russo per poterlo leggere non verrà ripagata in contanti con la valuta che t'interessa. Stanne lontano, non ha nulla da dirti » (p. 160).

L'intuito di Nabokov lettore si esercita con speciale eccitazione sul capolavoro incompiuto di Gogol'. È alla geometrica fantasia di Andrej Belyj che egli in parte va debitore nel concepire il primo volume delle *Anime morte* come un cerchio rotante sul proprio asse così velocemente da cancellare la vista dei raggi, talché « ad ogni giro completo del rotondo Čičikov si ripresenta il tema della ruota » (p. 87). Ma in questo libro, che offrirebbe ghiotto terreno d'indagine ai critici strutturalisti, Nabokov vede ben di più: giustamente osservando, per esempio, che l'opera non poteva non restare incompiuta, essendo irrealizzabile lo schema tripartito in Crimine, Castigo e Redenzione vagheggiato dall'autore sul modello dantesco quando egli era ormai preda dei suoi furori mistici. Infatti, « i raggiri di Čičikov non sono altro che i fantasmi e le parodie del crimine, così che non è possibile nessuna punizione "reale" senza un'alterazione dell'idea completa »; e quindi, « nessuna meraviglia che lo scrittore, in un ultimo lampo di verità artistica, abbia bruciato la fine delle *Anime morte* » (pp. 146-147). E a chiusura di una lunga sottilissima esplorazione dell'ipersensibilità gogoliana, commista di ribrezzo e attrazione, per la dimensione del volgare (volgarità magistralmente configurata nel personaggio di Čičikov), Nabokov finisce per collocare le *Anime*

morte e il loro sornione protagonista in una luce demoniaca, lasciandoci intravedere un ambiguo rapporto tra Čičikov e il principe della volgarità; insinuando cioè come il pacioso imbroglione altri non sia che « un rappresentante mal pagato del diavolo », ché l'intimo di Čičikov, « quella fessura rugginosa da cui esala un fetore debole ma spaventoso... », è il foro organico della corazza del diavolo. È la stupidità che costituisce l'essenza della volgarità universale » (p. 85). È questa una inedita ma suggestiva chiave interpretativa che si salda con la singolare matrice della ossessiva religiosità del Gogol' maturo, intessuta di grottesche superstizioni e di terrore dell'aldilà, la religiosità di un uomo ben più sicuro dell'esistenza del diavolo che non di quella di Dio.

E ci sia consentito di citare ancora, ad esempio della felice penetrazione operata da Nabokov nei più reconditi meccanismi del lavoro artistico, la conclusione della sua analisi del famoso *Mantello* (che da noi una nota riduzione filmistica rese popolare col titolo *Il cappotto*): « Così, per riassumere, il racconto procede in questo modo: borbottio, borbottio, onda lirica, borbottio, onda lirica, borbottio, onda lirica, borbottio, crescendo fantastico, borbottio, borbottio, e rientro nel caos da cui tutti erano derivati. A questo livello d'arte altissimo, la letteratura naturalmente non si preoccupa di compassionare l'oppresso o di maledire l'oppressore. Si richiama a quella profondità segreta dell'anima umana in cui passano le ombre d'altri mondi come ombre di navi silenziose e senza nome » (p. 160).

### Più pericoloso di Pugačëv

La storia politica e sociale russa del Sette e dell'Ottocento ha da noi in Franco Venturi l'indagatore più aperto e informato: la menzione è d'obbligo in questi giorni che vedono quasi contemporaneamente la ristampa presso l'editore Einaudi, a distanza di vent'anni dalla prima edizione, del suo classico lavoro sul *Populismo russo* (con una nuova introduzione, approfondita e storiograficamente aggiornata) e la comparsa, per i tipi del-

l'editore barese De Donato, della prima traduzione italiana del *Viaggio da Pietroburgo a Mosca* di Aleksandr Nikolaevič Radiščev, accortamente condotta da Gigliola Venturi e preceduta da un vivace, intelligente saggio dello storico torinese.

Pubblicato nel 1790 in seicento esemplari in una piccola stamperia domestica acquistata appositamente dall'autore, il libro fu immediatamente sequestrato per ordine di Caterina II la quale, inorridita alla lettura di quelle pagine, definì l'autore « più pericoloso di Pugačëv e di Washington », lo fece arrestare e condannare a morte. La condanna fu poi mutata nell'esilio in Siberia, dove Radiščev dovette restare fino al 1797, quando il nuovo imperatore Paolo I, abrogando le disposizioni della madre, gli consentì di far ritorno nelle sue terre. Nel 1801 lo scrittore ottenne da Alessandro I la riabilitazione totale; l'anno seguente, per ragioni mai ben chiarite, si diede volontariamente la morte.

Scopo del libro, appena dissimulato dal pretesto di un diario di viaggio lungo la principale arteria di comunicazione dell'impero russo, è la descrizione delle inumane condizioni di esistenza delle moltitudini contadine asservite, la denuncia dei soprusi derivanti a tutti i livelli della vita sociale dal sistema autocratico, con timidi e ragionevoli suggerimenti di riforma. Ma era tardi per tentar di conquistare alle riforme la Grande Caterina, che pure aveva intrattenuto non superficiali rapporti con gli intellettuali più avanzati del secolo: lontano ma non dimenticato era il 1774, quando le truppe imperiali avevano a fatica debellato la rivolta di Emel'jan Pugačëv; recentissimo, invece, l'89. Qualsiasi concessione, a un anno appena dalla Bastiglia, poteva essere una debolezza fatale. E che i libri, che i « philosophes » potessero esser insidiosi, eran lì a dimostrarlo gli eventi di Francia.

Per più d'un verso questo libro, tanto famoso quanto poco letto in Russia e fuori, è da considerarsi precursore nella storia della cultura russa: non solo esso costituisce, come osserva il Venturi, « un antenato del *samizdat* ottocentesco e odierno », ma anche riconosciamo già in queste pagine il prototipo del nobile possidente russo scontento della sua situazione privilegiata e, magari ancora in forme ingenua, ansioso di trovare qualche rimedio alla