

INVIDIA DI JU. K. OLEŠA.
LA DUPLICAZIONE DELLA VOCE NARRANTE

STEFANIA PAVAN PAGNINI

Ju. K. Oleša nacque a Elizavetgrad, l'odierna Kirovograd, nel 1899. Nel 1902, a soli tre anni, si trasferì con la famiglia a Odessa, dove rimase sino al 1920, anno in cui si stabilì a Mosca. Nella capitale iniziò il suo lavoro di scrittore e giornalista; lo troviamo nel 1922 tra i collaboratori della rivista "Gudok" (Il fischio della sirena), foglio del sindacato ferrovieri. Assieme a lui, vi scrivevano anche I. Il'f, V. Kataev e M. Bulgakov. Fece dunque parte di quella folta schiera di autori di origine non russa, che curiosamente diedero in seguito voce all'espressione migliore della prosa russa degli anni venti e trenta.

Oleša scrisse dapprima sotto lo pseudonimo di *Zubilo* (Scalpello), e bisogna arrivare al 1927 per trovare per la prima volta un lavoro firmato col suo vero nome. Si trattava appunto del romanzo in due parti *Zavist'* (Invidia), apparso sui numeri 7 e 8 della rivista "Krasnaja Nov'" (Il vergine suolo rosso). È a questo romanzo che è legata principalmente la sua notorietà di scrittore.

Nel dialogo con i lettori, pubblicato sulla rivista "Literaturnyj kritik" (Il critico letterario) nel dicembre 1935, Oleša ha parlato molto di questo romanzo e ha in un certo qual modo fornito anche una sorta di manifesto della propria poetica.

Alla domanda per quanto tempo avesse lavorato a *Invidia* rispose:

Di fatto sei mesi. Ma ho lavorato per cinque anni sopra pezzi isolati. Andavo in bestia a causa delle cancellature — secondo l'espressione di Bo-

ris Pasternak. Le prime pagine erano 300, e neppure una divenne in sèguito la prima. La prima divenne una qualche altra pagina.

Domanda — Scrivevate, avendo un piano preciso?

Risposta — Scrivevo senza un piano. Alcuni, lavorando, dicono a se stessi: questo punto non mi è riuscito, per ora lo lascio da parte, continuerò a scrivere, dopo tornerò indietro e lo elaborerò.

Purtroppo, io non so lavorare così. Io posso continuare solo quando tutto ciò, che è rimasto indietro, mi sembra fatto bene. (...)

Perciò perdo così tanto tempo sulle mie opere. Ma cosa farci! Non ci sono regole su come lavorare. La maniera di ciascuno è straordinariamente individuale (*Beseda* 1935: 154).

A dar credito alle parole dello scrittore, quest'opera gli è costata un lungo periodo di lavoro, di minuziosi rimaneggiamenti e di paziente costruzione delle singole immagini depositate nella sua coscienza di artista:

Cosa significa il piano?

Io vedo delle tappe separate. Quasi dei piloni, sui quali poggia il ponte di tutta l'opera (...). Immagini separate, che, essendo la ripetizione della realtà, d'un tratto emergono nella coscienza. Non ci si ricorda ogni immagine, per poi farla emergere. Bisogna supporre, che si ritengono nella coscienza solo quei momenti della vita reale, che in una qualche misura sono necessari a me, all'artista. Esiste una qualche armonica azione reciproca tra me e la realtà (*Beseda* 1935: 154).

La trama del romanzo è molto semplice, addirittura banale, ma il risultato che Oleša seppe trarne non lo fu affatto. Egli ha saputo dare alla letteratura russa uno dei romanzi più essenziali, dove nulla può essere eliminato. *Invidia* è un esempio di romanzo magistralmente costruito, la cui struttura racchiude in sé un alto valore semantico.

I fatti si svolgono a Mosca nel periodo della ricostruzione post-rivoluzionaria. Nikolaj Kavaleroŭ, misero scrittore semifallito,¹ viene raccolto ubriaco sulla strada da Andrej Babičev, direttore dell'Ente dell'industria alimentare. Per un certo periodo Kavaleroŭ vive in casa di quest'ultimo, divenendo, come egli stesso dice "il suo buffone" e sviluppando un forte sentimento di invidia nei suoi confronti.

La trama si complica con l'entrata in scena di altri tre personaggi fondamentali: Volodja Makarov, famoso e giovane calciatore nonché pupillo di Andrej Babičev, presso il quale vive e solo momentanea-

¹ Da sottolineare come il personaggio dello scrittore, e più in generale dell'artista, costituisca motivo ricorrente nella prosa russa di quegli anni

mente assente; Valja Babičeva nipote di Andrej e fidanzata di Makarov, della quale ovviamente Kavalero si innamora non corrisposto; Ivan Babičev, padre di Valja e fratello di Andrej, scienziato e inventore, anch'egli semifallito.

Naturalmente, i due personaggi meschini sono destinati ad incontrarsi tra di loro, a scontrarsi con i rappresentanti del nuovo mondo in formazione e a soccombere miseramente.

Il motivo fondamentale del romanzo è lo scontro tra due concezioni opposte di esistenza: quella che privilegia gli ideali, i sentimenti e la personalità; e quella dell'uomo nuovo, nato dalla rivoluzione, che è teso al pragmatismo e al raggiungimento di mete molto concrete. Non si tratta dello scontro tra antirivoluzionari e rivoluzionari, bensì tra due modi diversi di guardare all'esistenza.

Il ritorno di Volodja Makarov facilita, ma non provoca, il distacco tra Andrej Babičev e Nikolaj Kavalero. Quest'ultimo si avvicina a Ivan Babičev e assieme progettano di eliminare Andrej e provocare l'allontanamento di Valja da Makarov. Il mezzo per raggiungere l'intento è una strana macchina onnipotente, di nome Ofelia, inventata da Ivan.

Nulla di quanto progettato ha esito positivo; gli eroi nuovi rimangono al loro posto; Ivan Babičev e Kavalero si rassegnano, abbandonano la lotta perché, come dice Ivan:

Beviamo, Kavalero... Abbiamo parlato molto dei sentimenti... Ma, amico mio, abbiamo dimenticato il più importante... L'indifferenza... Non le pare? Infatti... Io ritengo che l'indifferenza sia lo stato migliore dell'intelletto umano. Dobbiamo essere indifferenti, Kavalero! Guardi: abbiamo trovato la pace, mio caro. Beva. All'indifferenza. Urrà! Alla salute di Anečka! A proposito, oggi... Stia a sentire... Le dirò una cosa che le farà piacere... Oggi, Kavalero, toccherà a lei dormire con Anečka. Urrà! (*Invidia* 1969: 130).²

Il fatto che Oleša abbia scelto ad eroi "positivi" del suo romanzo uno sportivo e un salsicciaio può apparire strano e motivato da una notevole dose di ironia. In realtà, la scelta appare dettata dalla particolare concezione dell'arte di scrivere come arte prevalentemente per immagini, per impressioni che debbono colpire il lettore, propria di Oleša. Una serie di immagini-rappresentazioni parziali, associate e

² Il testo originale, usato per questo saggio, è stato quello contenuto nel volume Ju. K. Oleša, *Izbrannoe*, Moskva 1974; per le citazioni si è invece utilizzata l'edizione italiana.

combinare assieme nella macrostruttura generale dell'opera, concorrono a formare nella mente del lettore l'immagine-guida dell'incontro-scontro delle due diverse concezioni dell'esistenza.

Domanda — Perché nella vostra rappresentazione l'educazione fisica, lo sport sono l'immane attributo dell'uomo nuovo? Forse che non può essere un tipo positivo della realtà odierna un bibliofilo ingobbito, con gli occhiali?

Risposta — Penso che possa. Ma se farà educazione fisica, allora non sarà ingobbito. Avete toccato un problema interessante.

L'aspetto dell'eroe. In effetti, può apparire una sottigliezza, se, mettiamo, si attribuiscono alcuni tratti esteriori comici all'eroe positivo. È un espediente collaudato. (...) Attribuire all'aspetto esteriore tratti contrastanti l'indole interiore, è sempre interessante. Ciò rafforza la vivacità della figura. Mi hanno biasimato perché ho fatto di Andrej Babičev "un salsiccio"! Dicono, il comunista, il tipo positivo — e d'un tratto il salsiccio! Ma io ho dato appositamente all'eroe positivo una professione eccentrica. Se egli fosse stato non un "salsiccio", bensì, diciamo, il direttore di una casa editrice, sarebbe stata una cosa insipida. In quanto è un "salsiccio", intorno a lui si manifestano visivamente, emotivamente cose interessanti. Intorno al direttore di una casa editrice: carta, cartone... È privo di gusto. Invece i prodotti alimentari sono molto più "pittorici"... (*Beseda* 1935: 159).

L'aggettivo "pittorici" è carico di significato. In *Invidia* da una immagine nasce un'idea, e non viceversa. Ciò che colpisce principalmente il lettore sono le immagini descritte tramite le parole. Il lettore "guarda" nel mondo che gli si apre davanti in modo esclusivo. La capacità di evocare immagini mentali nitide e precise costituisce la grande capacità della lingua di Oleša.

Oleša non vuole "far leggere" il suo lettore, ma "farlo guardare per vedere". L'immagine è l'espediente fondamentale sia nella struttura, sia nello stile di *Invidia*. E appunto questa struttura per immagini ha reso possibile la trasposizione teatrale del romanzo nel 1930, sia al Bol'soj Dramatičeskij Teatr di Leningrado, sia al Teatr Vachtangova di Mosca.

Il testo per la scena era esso pure opera di Oleša, che cambiò il titolo rispetto al romanzo in *Zagovor čuvstv* (La congiura dei sentimenti). *La congiura dei sentimenti* è giustificata da un monologo fondamentale per la comprensione dell'opera, pronunciato da Ivan Babičev al giudice istruttore durante l'interrogatorio al G.P.U.

... Mi sembra che tutta una serie di sentimenti umani debba essere distrutta...

— Per esempio? Che sentimenti?

— La pietà, la delicatezza, la finezza, la gelosia, l'amore, insomma quasi tutti i sentimenti che costituivano l'anima dell'uomo dell'epoca che sta per finire. L'era del socialismo creerà in luogo di questi sentimenti una nuova serie di stati d'animo.

— Questa poi...

— Vedo che non mi capisce. Il comunista morso dal serpe della gelosia è esposto alle persecuzioni. E così pure il comunista pietoso. Il ranuncolo della pietà, la lucertola della vanità, il serpe della gelosia, questa flora e questa fauna devono essere estromesse dal cuore dell'uomo nuovo. (...) Si vede pertanto che l'uomo nuovo si avvezza a disprezzare i sentimenti di un tempo, esaltati dai poeti e dalla musa stessa della storia. Ecco. Io voglio organizzare l'ultima parata di questi sentimenti.

— E questo sarebbe ciò che lei chiama la congiura dei sentimenti?

— Sì. E' appunto la congiura dei sentimenti, della quale sono il capo. (...), i geni dei sentimenti dominano le anime. Una è governata dal genio dell'orgoglio, l'altra da quello della compassione. Voglio tirarli fuori, questi dèmoni, e lanciarli nell'arena (*Invidia* 1969: 81-83).

L'invidia è dunque una scusa, una motivazione, un sentimento preso a simbolo di tutti gli altri, per comunicare in forma altamente mimetizzata il messaggio fondamentale del romanzo: lo scontro tra due tempi e due spazi diversi, regolati da leggi pressoché opposte. Tra il cronotopo prerivoluzionario e quello postrivoluzionario esiste frattura netta e non continuità; appunto rivoluzione e non evoluzione. Chi non riesce a comprendere il tempo e lo spazio nuovi, chi non si adegua, o per convinzione o per necessità, è destinato all'annullamento o all'indifferenza. I sentimenti rappresentano il punto cruciale di questo scontro.

Si presenta la possibilità di definire questa contrapposizione come simile a quella incarnata dalle figure di *Mnemosine* e di *Cronos* nella antica mitologia greca, ma di questo a dopo.

In un saggio del 1933, *Zametki dramaturga* (Osservazioni di un drammaturgo), Oleša ha delineato, a posteriori, il motivo che ha generato *Invidia*:

Nel dramma tutto si costruisce intorno alle sofferenze di un personaggio, e le cose giungono al punto che o questo personaggio uccide, o lo uccidono, o si uccide. Ogni dramma ha un qualche atto criminale esteriore.

È molto difficile ricordare un dramma senza l'annientamento fisico di uno dei personaggi. (...) Viene alla mente questo pensiero: appunto nella nostra drammaturgia sono possibili drammi, in cui l'annientamento avviene tramite la macchina della logica. L'annientamento fisico si tramuta in

logico. L'uomo diviene non un cadavere, bensì uno zero (*Zametki dramaturga* 1974: 402-403).

Nikolaj Kavaleroŭ e Ivan Babičev, esponenti del vecchio mondo, soffrono di incapacità ad accettare il nuovo. Kavaleroŭ vorrebbe uccidere Andrej Babičev, nel quale si incarnano tutte, o quasi, le qualità dell'uomo nuovo, che egli vorrebbe e non possiede: dinamismo, capacità di decisione, concretezza, lucidità, dominio sugli altri e sulle loro vite. Ma Kavaleroŭ, novello Oblomov, non porta mai a compimento il suo proposito. Egli è in realtà incapace di agire; agiscono gli altri ed egli resta a guardare. È soprattutto uno spettatore invidioso di uomini e fatti, che ci narra tutta la prima parte del romanzo con il suo particolare tipo di *skaz* drammatizzato.³

Per tratteggiare e comprendere il personaggio di Ivan Babičev possiamo, ancora una volta, ricorrere alle parole di Oleša:

L'uomo invisibile di Wells⁴ proprio questa cosa, e non gli scrittori francesi, non Jean Giraudoux, come affermano i critici, mi ha maggiormente influenzato. Per esempio, io so perfettamente che l'aspetto esteriore di Ivan Babičev, quei tratti, che vidi all'improvviso, mentre riflettevo a questa figura, l'apparenza di uomo degradato, decaduto per una vita sudicia, con uno strano cappello, di misero, di vagabondo e di filosofo, questa figura non è altro che il mio ricordo di quel vagabondo, Mr. Marwell, che sottrasse anche i libri di fiabe dell'Uomo invisibile (*Beseda* 1935: 157).

³ L'uso del termine "skaz", usuale per gli slavisti, non è forse altrettanto diffuso presso gli studiosi di altre discipline. Nonostante gli svariati studi sull'argomento, succedutisi in questi ultimi anni, i due saggi fondamentali rimangono, a parer mio, B. M. Ejchenbaum, *Illuzija skaza*, in *Skvoz' literatury*, Mouton & Co 1962 (reprint), 152-156; V. V. Vinogradov, *Problema skaza v stilistike*, in *O jazyke chudožestvennoj prozy. Izbrannye trudy*, Moskva 1980, pp. 42-54. Per "skaz", si deve intendere un particolare orientamento letterario verso il monologo orale; l'imitazione artistica del discorso monologico, il quale, racchiudendo in sé la trama, sembra strutturarsi come discorso diretto; in tal modo, all'artista si offre la possibilità di utilizzare schemi sintattici letterari e parlati, forme colte e popolari, raggruppamenti lessicali di differenti piani della lingua letteraria, mescolandoli tra di loro in modo nuovo e secondo le esigenze del messaggio da comunicare al lettore.

⁴ Bisogna sottolineare che tra il 1919 e il 1923 E. I. Zamjatin aveva curato personalmente per l'Editrice "Vsemirnaja Literatura" la traduzione e la pubblicazione di sei volumi di H. G. Wells; sempre con redazione e introduzione di E. I. Zamjatin, tra il 1924 e il 1926, la casa editrice "Mysl" di Leningrado aveva pubblicato in dodici volumi tutte le opere dello scrittore inglese. Lo stesso Oleša ha scritto un breve ma denso saggio sulla poetica di Wells, pubblicato in *Iz zapisnych knižek (1954-1956)*, in *Izbrannoe*, cit., pp. 443-446.

Oleša parla di "aspetto esteriore", ma ha in ultima analisi delineato il ritratto interiore della figura di Ivan Babičev, dove è significativa l'accento ad ultima degenerata ipostasi degli antichi filosofi erranti.

Due uccisioni nel romanzo si verificano comunque; ma, come in ogni dramma contemporaneo che si rispetti, come ha scritto Oleša, l'uccisione non è fisica, bensì logica: morale e intellettuale. Nikolaj Kavalerov e Ivan Babičev trapassano dall'invidia, ultimo barlume di vita, all'indifferenza nelle braccia della laida Anečka, e con ciò si annullano in uno zero, in una non-entità.

Non è, in definitiva, solo il dramma dell'invidia, dei sentimenti misconosciuti, dell'incapacità dell'uomo di scienza e di lettere ad adeguarsi a uno spazio e tempo nuovi; è il dramma umano universale della sensazione di inadeguatezza, di inferiorità e di frustrazione nei confronti degli altri, da cui l'individuo si difende con l'invidia. Si cerca di abbassare ad un livello idealmente inferiore la causa nonché oggetto dell'invidia, per riuscire a sopravvivere. È il dramma dell'eterna meschinità dell'uomo. Visto secondo quest'ottica, il romanzo di Oleša esce dalla sfera del sociale e dello storico, per inserirsi a buon diritto nello spazio dell'umano e dell'individuale. Mentre gli spazi sociale e storico sono modelli dinamici, in continuo movimento, soggetti alle leggi del mutamento perenne, lo spazio dell'umano, di ciò che concerne più da vicino l'essenza dell'individuo, è un modello sostanzialmente statico.

La gara, il conflitto tra le differenti qualità, e non qualità, umane genera l'invidia. Se l'individuo non si paragona, non si confronta con altri, non può esserci invidia. Quando il paragone evidenzia la superiorità altrui, reale o indotta dal modello tipo del contesto sincronico, allora si ingenera uno stato conflittuale che negli individui più deboli ha il proprio naturale sfogo nell'invidia, nel desiderio di abbassare chiunque al proprio livello oppure, qualora ciò non fosse possibile, di eliminare l'oggetto della conflittualità.

Non a caso il sistema dei personaggi nel romanzo di Oleša è strutturato a coppie oppostive: Ivan Babičev e Nikolaj Kavalerov, Andrej Babičev e Volodja Makarov. Ivan e Andrej appartengono ad una generazione precedente; Ivan è rimasto esponente di questa generazione destinata a soccombere; Andrej, pur non essendo ancora l'uomo nuovo del socialismo, è però l'anello di congiunzione tra il vecchio mondo, del quale conserva alcune caratteristiche, e il mondo nuovo. Nikolaj e Volodja sono i giovani; Nikolaj è un perdente, un fallito della nuova generazione; Volodja è l'uomo nuovo, forte, ottimista, lineare nel comportamento e nel ragionamento, un vincitore in partenza. Ele-

mento perturbatore, catalizzatore dello scontro tra le due coppie è Valja, nella quale si possono ravvisare elementi, in un contesto poetico senz'altro inferiore e quindi velati di ironia, della Sofia, della Bellissima Dama dei simbolisti.

Nel romanzo resta da comprendere chi sia in realtà il personaggio superiore da invidiare; quale sia la vera chiave di lettura del sistema dei personaggi: Ivan Babičev per la genialità creativa? Andrej Babičev per le capacità organizzative? Volodja Makarov per la forza e l'innocenza di uomo nuovo? Valja come ideale di eterno femminino? Probabilmente tutti e nessuno al contempo. L'unico eroe escluso da ogni possibile dubbio è il piccolo, meschino, insignificante Nikolaj Kavalero; costretto a provare alternativamente invidia e ammirazione nei confronti di tutti gli altri, poiché l'elemento che rende particolare il sentimento dell'invidia consiste in una sostanziale, benché distorta, ammirazione di base.

Appare ormai evidente che *Invidia* costituisce nel suo insieme un messaggio con una forte densità comunicativa, caratteristica propria dei messaggi con funzione estetica originale. Il fenomeno della ridondanza, della narrazione di un contenuto già scontato, è in questo romanzo assente; al lettore è richiesta una costante attenzione conoscitiva. *Invidia* è una struttura di cognizione e non di evasione.

Il livello di originalità e di capacità comunicativa scaturisce in particolare dal duplice sistema di voci narranti, adottato da Oleša per la stesura. A sua volta, la duplicazione delle voci narranti raffigura la duplicazione della categoria spazio-tempo, sulla quale poggia l'intera struttura dell'opera.

Invidia è un romanzo diviso in due parti. La prima parte, composta di quindici capitoli, è narrata al lettore da Nikolaj Kavalero, uno dei personaggi principali. La seconda parte, composta di dodici capitoli, è narrata al lettore da un narratore che gli resta ignoto, che non ha alcuna nominazione, ma che non è evidentemente estraneo agli avvenimenti. Costui non è tanto elemento della trama, quanto dell'intreccio. L'autore, Jurij Karlovič Oleša, cui si deve materialmente e biograficamente la stesura del romanzo, si mantiene al di fuori della narrazione in quanto tale; e costituisce nei confronti della struttura artistica di *Invidia* un dato soprattutto biografico.

La critica sovietica e occidentale ha spesso posto l'accento sull'autobiografismo celato dietro l'io narrante di *Invidia*.⁵ In realtà, Oleša nel saggio *Literaturnaja Technika* (La tecnica letteraria, 1931) ha scritto:

Molte volte ho iniziato una pièce, e non ci sono riuscito. Perché non mi ero impadronito dell'idea. Avevo delle tesi staccate, ma tutto ciò era molto nebuloso. Non avevo riflettuto sull'idea sino in fondo, non me ne ero impadronito, non avevo visto l'interiore delle cose.

Quel vecchio ero io. Volevo mettergli in bocca il mio personale rapporto verso la realtà. (...)

Contemporaneamente si muoveva la mia vita con tutti i suoi mutamenti, la vita con tutto il suo contenuto, gli incontri, le persone, i fatti, i pensieri, le conclusioni.

Mi convinsi, che il mio vecchio era solo il portatore di una tesi. Era una tesi che volava nell'aria. La vita mi suggerì l'antitesi: allora la figura si mise in piedi, e il vecchio che volava stette fermamente in mezzo alla stanza, e tutti gli oggetti nella stanza presero a vivere (*Literaturnaja tehnika* 1974: 431).

L'evidenziazione del tratto personale, dell'esperienza vissuta, è un segnale di autobiografismo. Giustamente M. Čudakova ha scritto che dallo *skaz* impersonale degli anni '20 gli scrittori sono passati verso la fine del decennio inizio del successivo ad una forma personale, dove l'autore parla di sé, si guarda dal di fuori, fa riferimento alla propria esperienza e alla propria persona anche fisica. È un guardarsi come un estraneo, una sorta di capacità di confessarsi. Oleša è stato un grande esponente di questa diversa forma di narrazione, e la figura, la confessione di sé di Nikolaj Kavaleroŭ ne è stato un esempio (Čudakova 1972: 76)

D'altro canto, anche se l'autobiografismo è presente nel romanzo *Zavist'*, esso non pare essere una caratteristica saliente della struttura narrativa. "L'idea", come la chiama lo stesso Oleša, è un dato autobiografico: esperienza oppure osservazione personale dello scrittore; ma, d'altro canto, questo costituisce un dato proprio alla quasi totalità degli artisti. Non appare, invece, che Oleša abbia inteso parlare di sé,

⁵ Sull'autobiografismo di Oleša cfr. V. V. Badikov, *Geroj i avtor v proze Jurija Oleši*, "Filologičeskij sbornik", vyp. 6-7, Alma Ata 1967, 298-316; E. K. Beaujour, *Proust - Envy. Fiction and Autobiography in the Works of Jurij Olesha*, "Studies in the 20-th Century Literature", Edinburgh-London (1977) 1, 123-134; G. Struve, *Pisatel' nenužnych tem: tvorčeskaja sud'ba Jurija Oleši*, "Novyj Žurnal" XXV (1951), 139-158.

analizzarsi o tanto meno confessarsi. Invece l'idea che fa avanzare l'azione è ben più generale, appartiene all'esperienza di molti uomini e non del singolo.

Il problema dell'autobiografismo richiama per analogia un altro problema, la cui risoluzione è essenziale nell'analisi delle voci narranti del romanzo: il grado di mimesi tra narratore e autore, la definizione della distanza che separa l'uno dall'altro. Questa mimesi è superiore nella prima parte del romanzo, dove il narratore è lo stesso Nikolaj Kavalerov; oppure nella seconda parte, dove il narratore è un estraneo? Si può affermare che nella seconda parte di *Invidia*, in presenza di una voce narrante sconosciuta, la mimesi si evidenzia come imperfetta. In una simile situazione artistica è più facile per il lettore pensare che il narratore abbia un'alta probabilità di corrispondere all'autore, a Oleša, e confonderli sovrapponendo le due personalità. È invece molto più difficile che ciò avvenga nella prima parte, in presenza della voce narrante di Nikolaj Kavalerov, appunto per il suo essere un personaggio del romanzo. In quest'ultimo caso, la distanza tra autore e lettore è quindi più grande, mentre si instaura un rapporto diretto tra il personaggio-narratore e il lettore.

La diversità delle voci narranti influisce inoltre sul tipo di *skaz* adottato, che risulta caratterizzato da un'alta frequenza di segni verbali nella parte narrata da Nikolaj Kavalerov; nella seconda parte invece, dove il narratore è ignoto e con un punto di vista al di fuori del narrato, è più facile rilevare segni compositivi (Vinogradov 1980: 49-51).

Prendiamo ora dettagliatamente in esame la prima parte del romanzo, considerandola secondo la voce narrante adottata.

Il narratore Nikolaj Kavalerov ricopre contemporaneamente un duplice ruolo: è uno dei personaggi principali ed è anche il narratore degli avvenimenti. Egli è coinvolto nei fatti narrati, il suo punto di vista si trova all'interno della narrazione e non è dunque possibile definirlo un punto di vista obiettivo. La mediazione tra i fatti dell'intreccio e il lettore, svolta da un personaggio fortemente interessato a tale intreccio, è viziata.

Nikolaj Kavalerov trova giustificazione estetica alla propria presenza non solo, e nella prima parte del romanzo non principalmente, nell'essere un eroe essenziale alla trama, bensì e soprattutto nell'essere il narratore degli avvenimenti. La sua personale percezione di fatti e caratteri, le sue riflessioni sugli uni e sugli altri, la sua soggettiva

presentazione di essi, formano ciò di cui dispone il lettore per comprendere il narrato.

La prospettiva narrativa si presenta in tal modo piuttosto statica; Kavaleroŭ fornisce al lettore pochi fatti e molte considerazioni, che scaturiscono dal filtro del suo pensiero e della sua memoria, che mirano ad una giustificazione personale. Questo personaggio accentra e rivolge a sè tutto quanto accade; è in realtà il centro e la coscienza di tutto; anche i fatti più comuni accadono in funzione sua, per riflettersi su di lui, che li elabora in immagini.⁶

Se da un lato la realtà della presenza del narratore-personaggio (o, viceversa, del personaggio-narratore), Nikolaj Kavaleroŭ, è palpabile, d'altro lato il suo grado di attendibilità e di capacità persuasiva è fortemente dubbio. Anche il lettore meno smaliziato è in grado di comprendere che i fatti sono narrati secondo un'ottica viziata, di parte. Proprio questo alto grado di inattendibilità rende viepiù concreto il sentimento emblematico dell'invidia.

Mentre la voce narrante espone gli avvenimenti, il lettore accetta l'assurda mistificazione poetica che questo personaggio sia *sempre* presente assieme a Andrej Babičev, in modo da poter descrivere tutto quanto accade e tutte le azioni abituali di quest'ultimo. Razionalmente, si deve supporre che Kavaleroŭ sopperisca con l'immaginazione, sostenuta dall'osservazione,⁷ alla concreta assenza dal luogo di svolgimento dei fatti. Kavaleroŭ assume, in quanto narratore delle azioni di Andrej Babičev, in certo qual modo il ruolo e la funzione di *doppio artistico*, il che spiegherebbe la sua onniscienza. È la *parte negativa*

⁶ A ciò si può trovare una conferma anche nell'uso dei tempi e degli aspetti verbali usati da Nikolaj Kavaleroŭ in quanto narratore e in quanto personaggio. Come narratore, egli usa passati, soprattutto perfettivi, con legame diretto alla funzione narrante: "ja uznał, ja uvidel, ja znał" sono i più frequenti. Invece, i passati perfettivi, con valore fattuale, dinamici, indicanti un'azione portata a termine, non sono affatto inerenti al suo essere personaggio. Le azioni di quest'ultimo sono contrassegnate da condizionali, passati imperfettivi con valore di durata, futuri quasi sempre in funzione di Andrej Babičev: Kavaleroŭ farà per dimostrare a Andrej di non essergli da meno, perché lo invidia. Queste poche annotazioni, che meriterebbero forse di essere svolte in forma più ampia, avvalorano l'*oblomovismo* tipico del personaggio, e la predominanza della funzione di voce narrante rispetto a quella di agente del narrato.

⁷ Il concetto di *osservazione e immaginazione* come elemento strutturale della poetica di Oleša è stato studiato in: R. Russell, *Structure and Style in Olesha's "The Cherry Stone"* in *The Structural Analysis of Russian Narrative Fiction*, Columbus, Ohio, 1984, Slavica Publishers, pp. 82-95.

dell'*eroe positivo*. Egli è però un doppio posto su di un piano semantico basso, comico e quasi triviale, privato della tragicità e configurato in un ambito, fisico e morale, meschino e grottesco.

Il lettore deve inoltre accettare che i fatti narrati da Kavaleroſ si riferiscono tutti ad un tempo passato, già trascorso. Il personaggio-narratore, essendo direttamente implicato nella vicenda e dunque con un punto di vista all'interno, è prima obbligato a depositare nella memoria e poi trarne fuori avvenimenti e considerazioni per essere in grado di mettere gli altri a conoscenza dell'accaduto. Egli necessita di un certo *trascorrere* del tempo. Come si può infatti narrare simultaneamente ciò che si sta vivendo? Non è possibile, o quanto meno, estremamente difficile. Quando si racconta, significa che il narrato è già trascorso. Solo un estraneo è forse in grado di avere una percezione più subitanea ed immediata di cose e persone, poiché si trova in una posizione esterna e privilegiata. Lo spazio e il tempo sono in stretta interconnessione. Se è dato usare metafore teatrali, Kavaleroſ si trova "in scena", l'ignoto narratore della seconda parte di *Invidia* "in platea".

A questo punto, si rende opportuna e necessaria una digressione, per spiegare questa "direzione del tempo", tanto diversa nelle due parti del romanzo. Ci limitiamo in questa sede a trattare solo il tempo nel significato di *cronos* e *mnemosine*, tralasciando il tempo grammaticale, anche se è indubitabile uno stretto legame di interdipendenza tra le due categorie temporali.

Per i prosatori, e in genere per gli artisti, russi del XX secolo ebbe un'enorme importanza la formulazione della seconda legge della termodinamica, che permetteva per analogia di definire la direzione del tempo. Essa recita così: è impossibile trasportare calore da un corpo freddo ad uno caldo senza spesa di lavoro o senza che vi sia simultaneo passaggio di calore da un corpo caldo ad uno freddo. In tal modo, un aumento di *entropia* si riscontra in tutte le trasformazioni fisiche reali. L'*aumento di entropia* significa diminuzione di energia termica nuovamente impiegabile come lavoro, significa cioè *degradazione di energia*. L'entropia di un sistema isolato, e perciò anche dell'Universo considerato come un sistema isolato, tende a un massimo di estremo equilibrio dopo il quale non potrebbe più avvenire alcuna trasformazione reale.

Il termine entropia, trasportato nel campo della cultura e delle discipline umanistiche, dove il segno (la grandezza) distintivo principale è dato dall'informazione (comunicazione), prese a significare

l'assenza di comunicazione, il caos. Al termine entropia fu dunque opposto quello di ectropia, che prese invece a significare la presenza di comunicazione, il progredire, il logos.

Non è inopportuno sottolineare che fu P. A. Florenskij a formulare per primo l'opposizione entropia-caos nei confronti di ectropia-logos, sottolineando che tutta la cultura umana è basata sull'ectropia, e dunque sul logos, e non sull'entropia, e dunque sul caos.⁸

Per tornare a *Invidia*, il tempo dei fatti narrati da Kavalero è un tempo entropico, privo di un'effettiva diacronicità. Al contrario, vedremo che il tempo dei fatti esposti dalla voce narrante sconosciuta della seconda parte del romanzo è un tempo ectropico, effettivamente storico e diacronico. La coscienza del tempo di Nikolaj Kavalero è passiva, il che porta ad una frantumazione in parti indipendenti, ciascuna collegata all'altra solo esteriormente; la comunicazione al lettore avviene tramite un ritmo che si può definire mentale e passivo. La coscienza del tempo dell'ignoto narratore è attiva, tende a comunicare secondo una direzione paradigmatica, di causalità; in tal modo, la comunicazione al lettore avviene tramite un ritmo che si può definire reale e attivo.⁹

L'importanza della duplicazione della voce narrante, il valore semantico implicito, è testimoniata anche dallo studio delle varianti del romanzo.¹⁰ Dapprima Oleša aveva tenuto distinto il ruolo del narratore da quello del personaggio, e ciò rendeva l'intreccio molto più tradi-

⁸ Cfr. l'articolo di P. A. Florenskij in Enciklopedičeskij Slovar' Russkogo Bibliografičeskogo Instituta, Moskva 1977, t. 44, colonne 143-144. Sul ruolo di Florenskij come studioso della categoria del tempo cfr.: A. A. Dorogov, V. V. Ivanov, B. A. Uspenskij, *P.A. Florenskij i ego stat'ja "Obratnaja perspektiva"*, Trudy po znakovym sistemam, Učenyje zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta, vyp. 198, 1967; e il bellissimo saggio di Vjac. Vs. Ivanov, *Kategorija vremeni v iskusstve i kul'ture XX veka*, in *Structure of Texts and Semiotics of Culture*, The Hague-Paris 1973, pp 103-150.

⁹ Cfr. P. A. Florenskij, *Analiz prostranstvennosti v chudožestvennoizobrazitel'nych proizvedenijach* (archiv P. A. Florenskogo). Purtroppo, non mi è stato possibile accedere direttamente all'archivio di Florenskij e conosco questo saggio, che penso essere estremamente interessante, solo tramite le lunghe citazioni e analisi degli autori citati nella nota precedente.

¹⁰ I lavori più esaurienti sulle varianti di *Zavist'* sono: K. Ingdahal, *The Artist and the Creative Act: a Study of Jurij Oleša's Novel Zavist'*, Stockholm Studies in Russian Literature, n. 17, Stockholm 1984; V. O. Percov, *My živem v pervye... K tvorčeskaj istorii romana Ju. Oleši Zavist'*, "Znamja" (1968), 4, 221-224; O. G. Sitareva, *Tvorčeskaja istorija sozdanija romana Zavist' Ju. K. Oleši*, Naučnye doklady vyššej školy. Filolog. Nauki, n. 4, Moskva 1969, pp. 82-92.

zionale, ma nel corso delle varie stesure era passato dal racconto di un personaggio al racconto-confessione dell'eroe stesso. Come ha scritto O. G. Šitareva:

Nel processo di creazione del romanzo è cambiata anche la posizione dell'autore. In una delle varianti *Invidia* era stata ideata come opera costruita su di una trama, come romanzo sul delitto di Kavalerov. Avvenimento fondamentale doveva essere l'uccisione della moglie di Babičev da parte di Kavalerov. L'autore dell'opera interveniva come narratore-commentatore. Dalle minute si vede che gradatamente l'autore si è staccato dal ruolo di narratore e lo ha attribuito al personaggio. (...) Il passaggio da racconto sul personaggio a racconto del personaggio stesso è importante sia per la realizzazione del piano satirico, sia anche per la creazione di una particolare, lirica, emozionale ricchezza di contenuto della narrazione, senza la quale non è possibile immaginarsi l'artista Oleša (Šitareva 1969: 83).

Nella seconda parte di *Invidia* cambia bruscamente il narratore, e assieme ad esso anche il punto di vista e la prospettiva narrativa. Nikolaj Kavalerov resta come personaggio; possiamo anzi affermare che soltanto adesso egli agisce realmente come personaggio e non più come coscienza storica dei fatti. Il suo posto come narratore viene preso da uno sconosciuto, che resterà tale per tutto il romanzo, anche se nella sua voce sono riconoscibili facili ed innegabili segnali di autobiografismo.

Nessuna causa viene addotta per giustificare il ribaltamento dei ruoli; l'opera risulta semplicemente divisa in due parti ben distinte e nella seconda il lettore si trova di fronte a tutt'altro tipo di voce narrante e conseguentemente di *skaz*.

In realtà un motivo strutturale, e al contempo ovviamente simbolico, ha preannunciato il mutamento: lo specchio che appare all'improvviso a Kavalerov lungo la strada e il successivo riflettersi nello specchio stesso di Ivan Babičev. In modo emblematico, la messa a fuoco dell'immagine di Ivan preannuncia un nuovo personaggio-guida e anche un nuovo punto di vista. Lo specchio convesso è il correlativo ottico di un nuovo punto di vista distante, esterno, direi addirittura centrifugo.

Bisogna inoltre notare che, assieme al mutare della voce narrante, muta anche la posizione del lettore nei confronti del narrato. Poiché, come ha scritto W. Kayser:

Il lettore e il narratore sono, l'uno e l'altro, elementi dell'universo poetico e indissolubilmente correlativi. Sono le due maniglie di una stessa

porta, bisogna evitare di lasciar andare la prima per afferrare meglio la seconda e per trattare il problema del narratore del romanzo (Kayser 1977: 70).

Per il lettore i due narratori di *Invidia* appaiono degni di fede, il che non implica necessariamente la vericità di quanto espongono. Con la definizione “degni di fede” si indica solamente che ambedue credono in ciò che narrano; in tal senso, né Kavalero né l’ignota voce narrante possono chiamarsi “indegni”: “in mancanza di termini migliori, direi che un narratore è *degn* di fede quando parla o agisce in accordo alle norme dell’opera (cioè le norme implicite dell’autore), *indegn* di fede nel caso contrario” (Booth 1977: 105).

Il lettore in generale crede alla buona fede di colui che narra; ma la posizione dei due narratori è diversa: direttamente implicato nella vicenda il primo, estraneo allo svolgimento dei fatti il secondo. Tutto ciò comporta, influenzandola, una diversità nella distanza che separa i personaggi di *Invidia* dal lettore del romanzo.

Nella prima parte, dove la narrazione avviene tramite Kavalero, tale distanza è minima e il coinvolgimento del lettore maggiore. Non è presente l’intermediario della seconda parte, il quale contribuisce ad aumentare tale distanza e fornisce così, almeno in teoria, quella che si potrebbe definire una migliore prospettiva di decodificazione. Infatti, la stretta vicinanza di uno dei principali attori della vicenda al lettore costringe quest’ultimo ad una maggiore circospezione nella comprensione del messaggio di cui è il naturale destinatario.

La caratteristica primaria, al contempo più ovvia, dell’ignota voce narrante è il suo non essere onnisciente: afferma per poi contraddirsi; lascia intendere per poi negare; crea il dubbio nel lettore. Se ne ricava l’impressione che le cose sembrino essere quali il narratore ci sta esponendo, ma che forse egli stesso non ne è poi così sicuro. Per altro, è certo che egli conosce molto bene, si potrebbe dire personalmente, tutti i personaggi; ma chi sia veramente, il lettore non lo saprà mai. Dimostra chiaramente di conoscere, e dunque di poter narrare, l’infanzia di Ivan Babičev; mentre Kavalero ha potuto narrarci solo quei “36 giorni” che egli stesso ha vissuto con gli altri personaggi.

Sorge a questo punto la necessità di chiarire una contraddizione lampante: perché questo secondo narratore crea dubbi circa il proprio grado di informazione e quindi di credibilità, se si manifesta contemporaneamente testimone delle vicende attuali e conoscente dei fratelli Babičev sin dalla nascita. La risposta si trova in quelle parole che egli rivolge direttamente al lettore, sollecitandone la riflessione:

Ma, anche se era una bugia, che importa? *La finzione è l'innamorata dell'intelletto* (Invidia 1969: 70).

L'invenzione, la finzione (*vydumka*), è vista come componente positiva dell'intelletto, dunque anche dell'esistenza. Dalle parole narrate nella seconda parte del romanzo si capisce che questa *finzione* consiste nella capacità, basata essenzialmente sul potere di suggestione della parola, di attingere allo spazio del fantastico. Più di una volta, a questo proposito, i personaggi e l'ignota voce narrante accennano a quella particolare forma di creazione, di origine popolare, che è la fiaba o la leggenda.¹¹ L'esempio più macroscopico, e per noi esemplificativo, si ha quando Ivan Babičev narra l'immaginario incontro tra sé e il fratello Andrej:

Dia retta a me Kavalerov: si faccia portare una birra e le racconterò una fiaba. Stia a sentire (Invidia 1969: 101).

La fiaba rappresenta lo spazio poetico in cui il narratore, tramite la *magia* della parola, materializza in immagini credibili l'avvenimento fantastico; dilata lo spazio e il tempo reali sino ad annullarli. Nessun dubbio che una tale idea fosse alla base della poetica dell'autore, di Ju. K. Oleša:

Non ritengo l'intreccio una qualità letteraria... Il fatto è un altro: l'invenzione. L'invenzione è l'occupazione della poesia. Perciò, un vero novelliere è stato A. Grin, che inventava ciò che inventa il popolo, la fiaba. Ma una simile invenzione non ha niente in comune con l'intrigo. E di simili scrittori ce ne sono stati pochi: Hoffman, Jack London, in alcuni racconti, naturalmente, Edgard Poe...

Dicono che l'intreccio è necessario, affinché l'opera sia interessante. Non è vero. Se è interessante il narratore, sarà interessante anche il suo racconto (*Disputy* 1935: 4).

Altra caratteristica fondamentale del narratore sconosciuto è il suo trovarsi al di fuori degli avvenimenti; tra di lui e ciò che accade esiste la distanza necessaria perché egli possa vedere e osservare a proprio agio. Questa distanza non può non influire anche sulla prospettiva della narrazione e sul punto di vista del lettore, il quale, essendo — come già detto — a sua volta meno emotivamente coinvolto proprio in

¹¹ Nel romanzo Oleša usa i termini fiaba e leggenda come sinonimi; e non attribuisce loro alcuna delle differenze evidenziate dalla storia della cultura e letteratura popolare.

virtù della maggiore indifferenza del narratore, riesce ad acquisire un maggiore distacco nei confronti del narrato e una più vasta visione d'insieme.

Ci si rende in tal modo conto che, nella seconda parte del romanzo, i fatti si svolgono secondo un reale progredire nel tempo; da mondo commentato, il contrasto temporale tra lo spazio vecchio e nuovo dei sentimenti, diviene mondo narrato.¹² Lo sconosciuto narratore non sembra avere l'assoluta necessità di un ascoltatore, che dimostra invece di avere Nikolaj Kavalerov quando *parla* al lettore. Di conseguenza, quest'ultimo non si sente direttamente chiamato in causa per *sposare una causa* e dare il proprio giudizio improcrastinabile. Ovviamente, la necessità di dare un giudizio è in realtà solo rinviata; il narratore della seconda parte stempera con la propria presenza mediatrice la tensione emotiva del logico fruitore del messaggio insito nel narrato.

Per riassumere e concludere, la giustapposizione delle due voci narranti, sulla quale si basa la struttura compositiva del romanzo di Oleša, assolve al preciso compito di far acquisire ai fatti narrati un nuovo carattere, un nuovo significato, che deriva appunto dalla loro giustapposizione. In tal modo, la struttura compositiva condiziona in modo incontrovertibile la tematica profonda dell'opera: non solo il rapporto artista e società, non solo il problema della sfera dei sentimenti nell'uomo; bensì, e soprattutto, il contrasto tra due modi opposti di guardare all'esistenza, la collisione tra due spazi e tempi inconciliabili.

Quale tempo, quale modo di guardare all'esistenza Oleša ci ha voluto indicare come scelta? Probabilmente né il *tempo dei sentimenti*, né il *tempo della tecnica*; l'ideale poteva consistere in un'utopica via di mezzo, che mediasse le esigenze di ambedue.

¹² Mutuo le definizioni *mondo commentato* e *mondo narrato* da H. Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna 1978. In esso, partendo dalla distinzione in due gruppi dei tempi verbali della lingua, l'autore giunge a distinguere due indubbi e opposti modi dicendi: quello dell'esposizione narrativa e quello dell'esposizione commentativa. Tali segnali indicativi "offrono a chi parla la possibilità di influire in una maniera determinata sull'ascoltatore guidandolo nell'atto ricettivo di un testo" (p. 44).

BIBLIOGRAFIA

Beseda

1935 Ju. K. Oleša, *Beseda s čitateljami*. — *Literaturnyj kritik* (1935) n. 12, 152-165.

Booth W. C.

1977 *Distance et point de vue*. — In: *Poétique du récit*. Paris 1977, 85-114.

Čudakova M. O.

1972 *Masterstvo Jurija Oleši*. Moskva 1972.

Disputy

1935 Ju. K. Oleša, *Disputy, vstreči, doklady*. Byl obeščan razgovor o novele. — *Literaturnyj Leningrad* (1935) n. 14, 4.

Kayser W.

1977 *Qui raconte le roman*. — In: *Poétique du récit*. Paris 1977, 59-84.

Invidia

1969 Ju. K. Oleša, *Invidia*. Torino, Einaudi 1969.

Literaturnaja tehnika

1974 Ju. K. Oleša, *Literaturnaja tehnika* — In: *Izbrannoe*. Moskva 1974, 419-435.

Šitareva O. G.

1969 *Tvorčeskaja istorija sozdanija romana Zavist' Ju. K. Oleša* — *Naučnye doklady vysšej školy*. Moskva 1969 [Filolog. Nauki n. 4], 82-92.

Vinogradov V. V.

1980 *Problema skaza v stilistike* — In: *O jazyke chudožestvennoj prozy*. *Izbrannye trudy*. Moskva 1980, 42-54.

Zametki dramaturga

1974 Ju. K. Oleša, *Zametki dramaturga*. — In: *Izbrannoe*. Moskva 1974, 401-409.