

VENJAMIN KAVERIN OVVERO IL GIOCO CON LA TRAMA  
(BOČKA E BOL'SAJA IGRA)

*Claudia Scandura*

**I**l romanzo poliziesco e di avventure è spesso definito un fenomeno paraletterario. Le peculiarità nazionali forniscono di volta in volta colorazioni variabili, anche se non è un caso che gli anglosassoni, popolo altamente civilizzato, ne abbiano inventato e raffinato al massimo il modello. Le fitte trame di questo tipo di narrazione rappresentano la base per un ordito sempre più intricato, un tentativo cioè di tessere una tela che possa suggerire i contorni metaforici e imprecisi del mondo, un mondo in cui però la mancanza di realtà è totale. Secondo Siegfried Kracauer (1984: 28) invece, il romanzo poliziesco riesce a mostrare il volto autentico di una società in maniera più veridica di quanto tale società l'abbia mai visto. In esso i rappresentanti e le funzioni sociali prendono coscienza di sé e rivelano il loro significato nascosto.

Il detective scopre il segreto nascosto negli uomini, la narrazione svela il mistero della società e delle sue marionette prive di sostanza, la vita incomprensibile viene insomma resa comprensibile in un'immagine rovesciata della realtà autentica. Il predominio della *ratio* fa sì che l'elemento psicologico sia stilizzato: i personaggi sono composti da particelle psichiche sconnesse che vengono adattate al corso dell'azione. L'elemento psicologico perde dunque di significato, anche se non c'è una rinuncia totale alla psicologia, che serve a far risaltare l'intelletto in azione, funge da atmosfera spirituale attraverso cui filtrano le deduzioni rivelatrici.

La letteratura russa, per la sua valenza prettamente sociale, è aliena da un genere che palesemente si propone come divagazione, come evasione dalla realtà che ci circonda. Eppure, subito dopo la Rivoluzione, l'ansia di ricerca di nuove forme portò la letteratura a battere strade nuove, poco conosciute, a ricercare un'unione fra le più sva-

riate forme artistiche. L'Ottobre porta con sé i romanzi 'occidentali' di Erenburg, *Neobyčajnye pochoždenija Julio Jurenito, Trust D. E., Ljubov' Žanny Ney*, dove le mirabolanti avventure dei protagonisti vengono narrate in uno stile breve, asciutto, 'occidentale' anch'esso. Il gruppo degli scrittori così detti 'odessiti' — Il'f e Petrov, Kataev, Oleša — si cimenta in storie in cui satira, comicità e avventura si intrecciano. Il popolarissimo *Dvenadcat' stul'ev*, di cui non si contano più le riduzioni cinematografiche, si propone palesemente come un romanzo alla O'Henry, il cui protagonista, Ostap Bender, un avventuriero disinvolto e intraprendente, è convinto che attraverso il progresso tecnico la Russia arretrata si trasformerà in una 'nuova America'. Egli è, fra l'altro, un appassionato del cinema americano di inizio secolo, da cui il gruppo degli odessiti trae tematiche e stile, mentre la coppia Il'f e Petrov firma sceneggiature.

La passione di Bender è condivisa da molti, l'entusiasmo del pubblico sovietico per il cinema era infatti enorme: la gente faceva la fila per vedere i films di Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Max Linder, Harry Piel, dove i personaggi sono rappresentati sempre in situazioni difficili e pericolose. Ma non era solo lo spettatore ingenuo, desideroso di evadere dalla realtà e di vedersi catapultato nel mondo delle proprie fantasie, ad entusiasarsi per le avventure di Harry Piel, il Douglas Fairbanks tedesco, o per quelle di Tarzan, anche gli intellettuali si lasciavano coinvolgere e discettevano volentieri sull'arte del futuro.

Il cinema ha dissolto il discorso. Ha esteso il tempo. Ha spostato lo spazio. E perciò è il massimo. Opera con grandi numeri. I "200.000 metri" sono affini al corso astratto del nostro rublo.

Noi siamo gente astratta. Ogni giorno ci pagano per una decina di attività. Per questo andiamo al cinema (Tynjanov 1977: 322).

Jurij Tynjanov dedica saggi alla nuova arte, ai suoi eroi, financo ai suoi trucchi: Mary Pickford si circonda esclusivamente di attori alti, quando fa la parte della bambina, e 'inganna' così lo spettatore, usando un accorgimento tecnico caratteristico dell'arte cinematografica (*O scenarii, O sjužete i fabule v kino, Ob osnovach kino, O feksach*).

Di cinema si occupano anche Jakobson, Brik e Šklovskij. Nel 1923 a Berlino, Viktor Šklovskij insieme a Petr Bogatyrev e Konstantin Tereškovič pubblica un volumetto tutto dedicato a Chaplin e alla sua arte, in cui si analizzano i films di Charlot secondo le teorie formaliste. Vengono tradotte in russo le avventure di Nat Pinkerton, che

esercitano un grande fascino sugli intellettuali sovietici. Kornej Čukovskij dedica un libro all'influsso del detective americano sulla letteratura contemporanea (*Nat Pinkerton i sovremennaja literatura*), altri cercano di trasferire a Pietrogrado le sue gesta. Del resto, la città si presta magnificamente a diventare la San Francisco russa: spettrale e misteriosa quanto basta, ha un fascino inquietante e si presenta al visitatore come un'architettura da animare.

Pietrogrado sorse nel momento in cui la vidi. Non aveva passato. Apparve attraverso tutte le oscurità e gli enigmi, che le avevano attribuito, che avevano inventato, immaginato. Era vuota, libera – e io aspettai. Dovunque andassi, mi accompagnava un inquietante senso di attesa (Kaverin 1976: 8).

Pietroburgo/Pietrogrado vive da protagonista le nuove mode, l'ansia di rinnovamento che invade il paese: le strade sono tappezzate di cartelloni pubblicitari che reclamizzano indifferentemente films, dolci, saponette e programmi culturali.

Arrivai sino alla fine del Nevskij. Di fronte al giardino di Alessandro stavano appesi due enormi manifesti: sul primo erano raffigurati due uomini mezz nudi, che si minacciavano con i pugni; sull'altro, sorrideva enigmatico Sherlock Holmes con la pipa stretta in mano. Erano i manifesti del Gubpolitprosvet che annunciavano il nuovo programma della Casa del Popolo (Kaverin 1976: 8, 178).

Nel 1924 la scrittrice Marietta Šaginjan, (ospite abituale dei *Fratelli di Serapione* il sabato alla *Dom Iskusstv*) pubblica, sotto l'eloquente pseudonimo di Jim Dollar, il romanzo *Mess Mend ili yankee v Petrograde* e nel 1926 il seguito dal titolo *Laurie Lane, metallurg*.

Nel 1925 – anno del famoso viaggio in America di Majakovskij – la smania di americanismo si fa sentire nel film di Lev Kulešov *Neobyčajnye priključenija Mr. Vesta v strane bol'sevikov*, dove un cowboy si aggira per le strade di Mosca e nel romanzo di Kaverin *Konec chazy*, in cui il giovane scrittore rappresenta i teppisti di Pietrogrado come fossero gangsters. Nei racconti *Bočka* e *Bol'saja igra*, invece, ricrea l'atmosfera nebbiosa dell'Inghilterra dei racconti di Conan Doyle e l'orientamento misterioso della spy-story alla Kipling.

Il fascino esercitato dai generi minori della letteratura era talmente forte che quasi nessun intellettuale russo ne restò indenne e perfino una scrittrice e studiosa come Lidija Ginzburg si cimentò nel romanzo poliziesco — *Agenstvo Nata Pinkertona*.

2. Il proclama di Lev Lunc *Na zapad!*, manifesto letterario del gruppo dei *Fratelli di Serapione* – letto dall'autore nella riunione del 2 dicembre 1922 al *Dom Iskusstv* e pubblicato sulla rivista russo-berlinese "Beseda" (3, 1923) – esorta i *fratelli* a dare al proletariato uno Stevenson russo, a volgersi alla trama, all'intreccio, alla vera letteratura popolare. L'*Almanacco*, che questi giovani prosatori pubblicarono nel 1922 a Pietrogrado presso la casa editrice Alkonost, ebbe un grande successo: solo nel 1922 uscirono più di venti articoli o recensioni, nella maggior parte positivi.

Dall'almanacco soffia una sana, promettente gioventù, vento di primavera, cielo azzurro. (...) I serapionidi indubbiamente rompono con alcuni umori fondamentali della letteratura prerivoluzionaria che si rinchiudeva nel cerchio angusto dell'iperindividualismo (A.Voronskij, "Krasnaja Nov'" 1922: maj-ijun').

A questa prima, modesta edizione (la carta era grigiasta, la copertina quasi trasparente), ne seguì una seconda dall'editore Gržebn di Berlino, con un testo quasi doppio. Gor'kij vi aggiunse dei versi di Tichonov e un articolo di Gruzdev, *Lico i maska*. Fu però l'edizione 'povera' dell'*Almanacco* a suscitare maggiore attenzione. Perché? Forse, perché questo almanacco, in cui pareva non ci fosse nulla di rivoluzionario, non sarebbe tuttavia potuto apparire prima della rivoluzione. Perché aveva il sapore della novità, dell'inizio di qualcosa di diverso. Perché a Pietrogrado ci si sentiva effettivamente dei "rivoluzionari", dei "puri", impegnati nella costruzione di un nuovo mondo, mentre a Berlino era già subentrata la disillusione, si era dei "contaminati", degli "impuri", e un *Almanacco* come quello dei Serapionidi veniva accolto con una certa freddezza. Pur con tutta la loro apoliticità, questi giovani prosatori erano pur sempre figli della rivoluzione d'Ottobre. I racconti che facevano parte dell'*Almanacco* erano straordinariamente diversi l'uno dall'altro, ma il racconto di Kaverin *Chronika goroda Lejpciga za 18... god* si spingeva più avanti di tutti sulla via della novità e della sperimentazione.

Presi la rincorsa e mi slanciai nella letteratura russa, come un fedele seguace del "Re delle isole Samoa" – come chiamavamo Stevenson che aveva vissuto gli ultimi anni della sua vita ed era morto nelle Samoa. Nella poesia o nella prosa m'interessavano la consequenzialità degli avvenimenti, il loro legame interno (Kaverin 1983: 249).

Kaverin era assolutamente convinto che la letteratura dovesse rinnovarsi scoprendo strade nuove, dovesse diventare più attraente,

vivace, fantasiosa, secondo i modelli della letteratura occidentale e si rifaceva soprattutto a Hoffmann e Stevenson. Lo affascinava proprio la capacità di costruire la 'ragnatela' dell'intreccio, in cui Stevenson riteneva consistesse la differenza fra un grande scrittore e uno mediocre. Si propone quindi come Stevenson russo e dalla prima raccolta *Mastera i podmaster'ja* del 1923 fino al romanzo *Skandalist* del 1928 la sua prosa ha un vero e proprio carattere di sperimentazione letteraria. È in stretta connessione con le teorie espresse da Šklovskij nei saggi *Novella tajn e Roman tajn* (Šklovskij 1925), di cui sembra costituire l'applicazione pratica.

La prima prosa kaveriniana merita però attenzione non solo per questo suo carattere sperimentale, ma soprattutto per l'enorme fantasia, vivacità e talento inventivo del giovane scrittore: è l'evidente gioia di raccontare che avvince il lettore e lo trascina in storie intricatissime, sospese fra il sogno e la realtà. Anche se lo scrittore è interessato più alla trama che ai caratteri dei suoi personaggi, nelle sue storie sia le ambientazioni, esotiche e non, sia i riferimenti a persone reali sono sempre precisissimi. Kaverin nei suoi racconti ha soprattutto presenti, accanto ad Hoffmann, Stevenson, Sterne e Conan Doyle, tutti scrittori in gran voga nella Russia degli anni '20.

3. L'entusiasmo per tutto ciò che è nuovo, 'moderno', si spegne però rapidamente: i giovani intellettuali russi devono piegarsi al controllo del Partito che esercita la sua influenza anche in campo letterario. Già dalla seconda metà degli anni '20 si perde la voglia di divertimento o d'avventura; i tempi cambiano rapidamente e c'è sempre meno posto per lo sperimentalismo. Anche i *Fratelli di Serapione* si sono rapidamente dissolti, hanno preso strade diverse. Del resto, fin dal 1922 era iniziata una campagna contro di loro: prima le "Izvestija", poi il Proletkul't si erano dichiarati categoricamente contro le loro dichiarazioni di apoliticità e lo stesso Lunačarskij aveva scritto: "I nostri prosatori dipingono a colori strani, voluti: tutto è straordinariamente formale, teso, privo di semplicità" (Lunačarskij 1965: 89).

Le critiche si fecero sempre più violente, specialmente sulle pagine della rivista "Na postu", tanto che nel 1924, con la *Risoluzione sulla stampa* del XIII Congresso del Partito, cui peraltro i Serapionidi risposero (Troickij 1973: 613-614), l'attacco fu chiaro: la cultura sovietica si dimostrava sempre meno disposta a tollerare esperimenti letterari. La fine del compromesso della NEP, la nascita di una mistica

del piano quinquennale e la sconfitta di Trockij diedero il colpo finale alla letteratura in generale e ai compagni di strada in particolare.

Kaverin, criticato incessantemente per il colorito fantastico dei suoi racconti, la dichiarata simpatia per rivoltosi ed 'eretici' e soprattutto per non aver mai dedicato nemmeno una riga alla Rivoluzione, dopo la grande svolta del 1928, è costretto a rivolgersi a un materiale più realistico. Si tratta di una svolta obbligata che segna anche un momento di maturazione: l'entusiasta, lo sperimentatore lascia il posto al letterato. Alternerà all'attività di prosatore quella di critico letterario, corrispondente di guerra, commediografo, riuscendo in questo modo a sopravvivere e a rimanere intègro e coerente con se stesso anche in anni tempestosi. È attivissimo ed è ancora un entusiasta, — tanto da mettersi a capo di un risorto *Izdatel' stvo Pisatelej Leningrada* e di un circolo di giovani prosatori — al momento della morte, nella primavera del 1989. In settanta anni di attività creativa scrive romanzi, racconti, commedie, fiabe, ricordi, saggi critici, rimane però sempre uno scrittore anomalo, un isolato, per questo suo continuo porre le caratteristiche tradizionali della prosa russa in una struttura narrativa dinamica, per il suo enfatizzare le situazioni conflittuali.

Tutte le sue opere, dalle primissime (*Bol' šaja igra, Konec chazy*), alle successive (*Chudožnik neizvesten, Dva kapitana, Pered zerkalom*), fino alle ultime (*Dvuchčasovaja progulka, Zagadka, Nauka rassstavanija*) sono caratterizzate da un acuto senso del conflitto fra due avversari, fra due modi di essere, e insieme dallo spirito di avventura, dalla caccia al tesoro intesa sia in senso letterale che figurato.

Figura liberale e coraggiosa, di grande statura morale, Kaverin ha preso posizione in favore di Pasternak votando contro la sua espulsione dall'Unione degli Scrittori dell'URSS, si è impegnato attivamente per la pubblicazione del romanzo di Bulgakov *Il Maestro e Margherita*, ha fatto parte della commissione che si occupava dell'eredità letteraria di Zoščenko, ha firmato appelli contro la condanna di Sinjavskij e Daniel e contro quella di Brodskij, ha insomma mantenuto la sua coerenza di uomo e di scrittore dai lontani anni '20 fino alla morte. La sua vita e la sua opera sono lineari, senza strappi, e se pur hanno perso per strada un po' della lucentezza giovanile, si segnalano ora più che mai per la correttezza e il rispetto verso il lettore.

4. Il racconto *Bočka* (1923) e la povel' *Bol' šaja igra* (1924) rappresentano due tappe strettamente collegate nella maturazione del giova-

ne Kaverin che si stacca dalle ambientazioni irreali e lontane, caratteristiche delle prime prove; tenta la strada del racconto inglese (*Bočka*), approda a Pietrogrado, portandosi però appresso un protagonista inglese (*Bol' šaja igra*); dà una connotazione storico-politica reale alle sue storie (l'Etiopia di *Bol' šaja igra*, l'Inghilterra democratica di *Bočka*) e pur mantenendo un tono da *divertissement* nella narrazione, vi pone fine in modo drammatico.

Le due opere presentano numerosi punti di contatto: il gioco con la trama e con i personaggi spostati a piacimento dell'autore; il motivo del gioco d'azzardo, in cui si mette in palio la vita; il finale repentino; l'uso della tecnica cinematografica; la scelta della follia, della diversità come motore dell'azione; il tentativo di costruire qualcosa di radicalmente nuovo nella letteratura russa; una narrazione che ride di se stessa e scopre volutamente i suoi meccanismi al lettore. Tutti elementi di una sperimentazione che si spinge qui al suo limite estremo.

Lo strettissimo rapporto che legava Kaverin ai formalisti, in particolare a Jurij Tynjanov, cui sono dedicate sia *Bočka* che *Bol' šaja igra* — “A casa mi aspettava una seconda università — Jurij Tynjanov” (Kaverin 1983: 388) — lo spinge a mettere in pratica le loro teorie, a considerare la narrazione null'altro che una successione di avvenimenti, riprendendo in questo anche un motivo tipico del cinema russo dell'epoca, di cui il montaggio è il connettivo artistico. Primi piani, *flash back* e dissolvenze sono elementi tipici dei testi kaveriniani, dove l'autore gioca con i suoi personaggi, spostandoli nello spazio e nel tempo, e spesso si rivolge direttamente al lettore, in tono familiare, per ricordargli che si tratta solo di una finzione.

I due testi sono in progressione logica (come è tipico del primo Kaverin: *Bočka-Bol' šaja igra; Skandalist-Chudožnik neizvesten*); il secondo cita il primo e ne riprende la motivazione: la caccia a un documento trafugato che in *Bočka* dovrebbe portare alla scoperta di un tesoro e in *Bol' šaja igra* è “indispensabile per il governo di Sua Maestà Britannica”. Entrambe le storie sono composte da ‘fili’ diversi e solo apparentemente estranei, i quali ad un certo punto si ricongiungono.

Tomaševskij ha scritto: “l'eroe non è affatto necessario alla storia”. Kaverin, che esordisce nella letteratura dall'interno, che prima ancora di aver scritto un rigo ne aveva già discusso con Tynjanov e Šklovskij, che seguiva all'università i seminari di Ejchenbaum e Tomaševskij e quindi ben conosceva i meccanismi letterari, applica que-

sta regola narrativa ai suoi racconti. I suoi personaggi agiscono indipendentemente l'uno dall'altro e non sono funzionali alla sequenza dei fatti: in *Bočka* sono divisi in due gruppi, che perseguono lo stesso fine pur ignorandosi a vicenda; in *Bol' šaja igra* i due antagonisti si fronteggiano a distanza, ma non si incontrano fino all'epilogo. La successione degli eventi porterà al convergere di tutti i personaggi in un punto prefissato dall'autore, con un uso del *deus ex machina* tipico dei racconti del primo periodo.

5. Il racconto *Bočka*, pubblicato nel 1924 sul secondo numero della rivista "Russkij Sovremennik", racconta una storia in cui si intrecciano il motivo poliziesco e quello pseudoscientifico. L'ambientazione è esclusivamente occidentale: il Regno Unito della regina Vittoria e di Conan Doyle. *Sir, gentlemen*, basette rosse, esperimenti matematici, discussioni parlamentari danno un'immagine stilizzata dell'Inghilterra, così come appare nei libri di Wells o Chesterton.

Cinque strani personaggi — il matematico Matthew Stayforce, il gentleman dall'unica basetta, il ladro George Stayforce, il baro Jim Andrews e un vagabondo soprannominato Organetto, — seguendo le indicazioni del testamento di Reginald Stayforce (figlio di Matthew), scendono nel sottosuolo alla ricerca di un tesoro nascosto. Ad alcuni interessano solo i soldi, ad altri la formula matematica tracciata da Reginald Stayforce sul rovescio del testamento. La formula dimostra che la terra altro non è che una gigantesca botte da vino che gira su se stessa. La scoperta avviene però appena prima di una terribile catastrofe che travolgerà tutti. Il racconto termina infatti con puntini di sospensione dal sapore apocalittico: "e la botte di vino..."

Bisogna dire che a un finale così forte il lettore arriva poco preparato. La botte gira troppo velocemente e dall'ironia leggera delle prime pagine si arriva bruscamente al dramma finale. Il simbolo satirico della botte si sarebbe prestato ad un sviluppo maggiore. Del resto, su un'analoga metafora è costruita una parte piuttosto estesa de *I viaggi di Gulliver* di Swift: la descrizione dell'isola volante di Laputa, staccata dal resto del mondo. Anche la discesa al centro della terra, chiara citazione da Verne, avrebbe forse meritato maggior attenzione da parte di Kaverin.

Il racconto è condotto sulla linea della parodia, dello scherzo, con un leggero accenno di satira politica: il giornalista Joe White a cavalcioni di una botte (sempre la botte!), alla testa di un corteo di pro-



letari e *gentlemen* in gessato e bombetta, arriva in Parlamento, protesta presso il primo ministro Lord Joker (chiaro rimando al Jolly Joker delle carte) contro l'introduzione di nuove tasse, e costringe il governo alle dimissioni. La democrazia inglese è vista spesso da Kaverin in chiave parodistica: anche in *Bol'saja igra*, Panaev ne parla con disprezzo durante il colloquio con il Negus.

— L'Inghilterra è certo un grande paese - disse lentamente Panaev - ma li è il popolo che comanda. Ha forse un imperatore come te? Il re d'Inghilterra è nelle mani del suo popolo. Tu ti fai forse governare dal popolo?

Il baro Jim Andrews, che qui viene ucciso dal ladro George Stayforce, lo ritroveremo anche in *Bol'saja igra*, dove è il maestro di Stephen Wood alla scuola per bari di Newcastle. George Stayforce, il figlio ribelle di sir Matthew, fuggito dalla noia di una famiglia di matematici, ha le caratteristiche del ladro gentiluomo alla Arsenio Lupin. Suo padre, l'austero matematico sir Matthew, membro della Reale Accademia delle Scienze, persegue una sua idea, un suo calcolo da contrapporre alla realtà che lo circonda, e in questo ricorda da vicino il professor Persikov di *Uova fatali* di Bulgakov. Sir Matthew fa sfoggio di ragionamenti per illustrare il risultato a cui è giunto, producendo così un'impressione profonda. Le sue deduzioni creano un effetto di sorpresa e, nella buona tradizione del romanzo poliziesco, servono a dar modo alla *ratio* di prevalere. Il racconto è basato sulla logica, sulla capacità analitica di sir Matthew di arrivare all'unica soluzione possibile. La storia si sviluppa però in chiave grottesca e nemmeno l'autore sembra prendere troppo sul serio i suoi personaggi, tanto da scrivere qualche anno più tardi, nel 1931, nel romanzo *Chudožnik neizvesten*:

Come ogni giovane che abbia letto a sazietà Edgar Poe e abbia preso ogni botte per la botte di Ammontillado, ho, a suo tempo, studiato le tette taverne di Leningrado.

Kaverin si serve della lingua per meglio caratterizzare ambienti e personaggi: lo aveva già fatto usando alternativamente la *Studentensprache* e l'*Umgangssprache* in *Chronika goroda Leipciga za 18.. god*, continuerà a farlo con la *blatnaja muzyka* di *Konec chazy* (1926). In *Bočka* i malavitosi parlano come, autentici malavitosi, gli operai si esprimono in *slang*, gli inglesi parlano come inglesi veri, o perlomeno, come ci si aspetta che parlino dopo aver letto i racconti di sir Arthur Conan Doyle. Kaverin infarcisce il testo di anglismi, di *sir*,

*gentlemen, pub, constable*, che ricreano un'Inghilterra stilizzata e di maniera. Irreprensibili maggiordomi, imperturbabili primi ministri, matematici distratti e ladri gentiluomini ostentano un perfetto *self control* anche nelle situazioni più drammatiche.

Sir Matthew, guardandosi indietro, scosse con rammarico la testa. Poi si aggiustò il colletto e, guardando il rossiccio gentleman, sorrise per la terza volta. Il ladro Stayforce corse via lontano, verso destra. Vide sir Matthew sparire insieme al gentleman rossiccio sotto il colosso che incombeva.

Il primo ministro lord Joker, pur trovandosi nel bel mezzo di una sommossa popolare, sente come improrogabile l'esigenza di occuparsi della punta del suo sigaro; George e Matthew Stayforce, ritrovatisi nelle viscere della terra si presentano l'un l'altro in modo formale, con nome, cognome e professione; il gentleman dalla basetta rossiccia filosofeggia sulla perdita della sua basetta ("un fatto di enorme importanza e di significato quasi cosmico... infrange l'ordine universale") e così via.

Kaverin fa dunque parlare i suoi personaggi come gli eroi di Conan Doyle o i protagonisti del *Circolo Pickwick*, e riesce così ad ottenere una parodia del racconto 'inglese'. Calandoli nelle situazioni più inverosimili e facendo loro mantenere un atteggiamento distaccato e controllato, crea un effetto umoristico, accentuato dalla lingua e dall'uso dell'*understatement*. La ricerca del tesoro e la conseguente catastrofe finale sono punteggiate da una serie di "excuse me, sir", e persino la morte è vista come un trasferimento "nell'altro mondo".

Nel racconto mancano totalmente le descrizioni di luoghi o personaggi: Londra è identificabile solo dai nomi delle strade e delle taverne (*Old friend* sulla Waterloo street e *Al ritrovo degli amici* sulla Paternoster road); gli eroi si presentano da soli, attraverso i dialoghi e le situazioni in cui vengono a trovarsi. Scene parallele si alternano, finché i protagonisti non convergono tutti in un punto stabilito. Questa tecnica tipicamente cinematografica di scene e dissolvenze viene accentuata da Kaverin mediante la divisione in capitoletti, nel cui titolo si preannuncia quel che avverrà. Lo scrittore sottolinea insomma la sua dipendenza ed affinità con il cinema: più che raccontare ci fa vedere la storia. Del resto, Kaverin fu attivo anche come sceneggiatore: due sue sceneggiature *Čužoj pidžak* e *Čertovo koleso*, tratte rispettivamente dal racconto *Revizor* e dalla povesť *Konec chazy*, furono realizzate dai FEKS nel 1927, mentre non venne mai realizzata la terza, scritta insieme a Jurij Tynjanov, *Okno nad vodoj*, che mostra una

stessa azione da tre diversi punti di vista, sottolineando così il parallelismo degli avvenimenti e anticipando il film giapponese *Rashomon*.

*Bočka* si richiama come struttura anche alla geometria di Lobačevskij (le rette parallele si intersecano), che troviamo al centro degli interessi dello scrittore fin dalle primissime prove. Il racconto *Odinadcataja aksioma* portava infatti la significativa epigrafe: "L'arte deve basarsi sulle formule delle scienze esatte". Kaverin considerava la letteratura come un procedimento scientifico, in cui vigono rigide regole e gli avvenimenti sono concatenati in modo logico. Ecco perché gli uomini di scienza sono spesso protagonisti delle sue opere: sulla figura di Lobačevskij progettò a lungo di scrivere un romanzo; ad Evaristo di Galois, matematico anch'egli, ma non troppo condizionato dal suo mondo di numeri, tanto da rimanere ucciso in duello a ventidue anni, dedica un ritratto in *Večernyj den'*. Nei suoi ricordi (Kaverin 1982: 84), lo scrittore riporta l'intervento del fisico A. F. Ioffe a un dibattito, organizzato da Jurij Tynjanov nel 1934 sul tema letteratura e scienza, in cui, per quanto sia paradossale, Ioffe affermò che, secondo lui, gli scienziati prediligono i romanzi polizieschi proprio perché permettono di indovinare la soluzione, di prender parte al ragionamento logico dell'investigatore.

Inoltre il lessico dei manuali di logica (interferenza, ipotesi, verifica, teoria) è costante nel racconto poliziesco, che spesso pretende di essere scientifico. Il matematico Stayforce che scioglie l'enigma, impersona il detective del classico romanzo poliziesco. Spesso, in questo genere narrativo, troviamo un ricercatore, uno studioso nei panni dell'investigatore. Lo scienziato che indaga sui segreti della natura ha dunque una maggiore sensibilità per comprendere l'indole umana. Kaverin sottolinea in questo personaggio una certa inquietudine esistenziale, che lo spinge ad indagare sulla realtà che lo circonda. L'alternarsi di fantasia e scienza è tipico delle opere kaveriniane: finzione cinematografica e verità matematica costituiscono i due poli entro cui oscilla la sua produzione.

6. Pubblicato nel 1925 sull'almanacco *Literaturnaja mysl'* n° 3, e l'anno successivo in volume insieme a *Konec chazy*, con cui ha in comune il motivo dei bassifondi e il gusto dell'avventura, il romanzo *Bol'saja igra* racconta con eleganza una storia di spionaggio. Palese è il rimando al romanzo *Kim* di Kipling, da cui Kaverin deriva il titolo (il *Grande Gioco* è, nel servizio segreto, la strategia delle trame spioni-

stiche) e la motivazione prima. Il Grande Gioco è però anche il gioco d'azzardo che vede i due protagonisti incontrarsi nell'ultimo capitolo al tavolo verde di una bisca per una sfida decisiva che vedrà il predominio dell'uno e la rovina finale dell'altro.

La genesi di questa *povest'* è abbastanza lunga: scritta nell'estate del 1923 con il titolo *Suler Dieu*, dove Dieu è un cognome ed è scritto direttamente in francese, il giovane scrittore dopo le ambientazioni tedesche medievali che avevano caratterizzato i racconti della sua prima raccolta (*Mastera i podmaster'ja*), compie un primo tentativo di trasferire in Russia le sue invenzioni fantastiche. In una lettera a Gor'kij, che aveva sempre apprezzato il suo talento e la sua fantasia, Kaverin lo informa di lavorare con grande impegno a un racconto in cui ogni azione è motivata, in cui ha finalmente smesso di giocare con le parole e con la trama.

Nikolaj Tichonov in una lettera a Lunc, che si trovava allora ricoverato in un sanatorio in Germania, scrive:

Kaverin sta scrivendo delle cose magnifiche, una dopo l'altra: *Bočka e Suler Dieu* (...) Saresti veramente contento di sentire *Suler*. Ci sono certe fumerie, prigioni viste durante il delirio, e soprattutto il gioco all'Isola Vasilij, in un club, dove intorno al tavolo, ha messo tutti i serapionidi (...) Diventerà un Farrère o un Chesterton russo (Kaverin 1982: 43-46).

*Suler Dieu* è una delle varianti della mia *povest'* *Bol' šaja igra*. *Bočka* è un racconto che ho pubblicato nel 1924. Sul Vladimirskij Prospekt c'era una bisca ed io effettivamente feci sedere al tavolo da gioco "i serapionidi" (e insieme a loro Šklovskij) (Kaverin 1976: 152).

Il racconto venne ancora rielaborato da Kaverin che nel 1924 scrive all'amico Lunc:

Ho lavorato al racconto *Suler Dieu* di cui ti avevo già scritto (...), ora ho messo tutto bene in terra, ho mandato al diavolo l'aura fantastica e l'ho ribattezzato *Edwin Wood*. Congratulati con me, mi sono trasferito in Russia, ho scritto delle taverne e delle bische di Piter e, scusami, amico mio, ma nell'ultimo capitolo ti ho messo al tavolo da gioco nel club (col tuo cognome) fra Fedin, Tichonov, Viktor e Edwin Wood. Se non ti va, scrivimelo e ti cancello. Oggi Zamjatin ha lodato il mio racconto (...) *Edwin Wood* è fatto secondo la tua ricetta, è compatto, non c'è una sola azione senza senso, la trama è posta come epigrafe ad ogni capitolo (Kaverin 1982: 53-55).

Il giovane scrittore non era però ancora del tutto soddisfatto: cambiò di nuovo il titolo in quello definitivo di *Bol' šaja igra*, accen-

tuò il rapporto con la spy-story alla Kipling, ribattezzò il suo protagonista Stephen Wood, lasciò Lunc al suo posto al tavolo da gioco insieme agli altri serapionidi (Viktor è Viktor Šklovskij), ma ne omise il cognome, e finalmente pubblicò la *povest'* nel 1925. Come scrive nell'autobiografia: "Apparve alla mia fantasia di studente Dio come baro che gioca con il destino dell'umanità al tavolo verde" (Kaverin 1976: 64).

Partendo da un'ambientazione esotica, l'Etiopia, e da un documento realmente esistito, Kaverin impernia la vicenda sul contrasto fra l'agente inglese Stephen Wood che si crede Dio, e il flemmatico professor Panacv, agente russo; i due hanno in comune la sete di dominio. Reale è lo spunto da cui muove Kaverin, che aveva studiato, oltre che all'università, anche all'*Institut vostočnych jazykov* di Pietrogrado e si era laureato in arabo nel 1923. Ci fu infatti nel 1916 un documento con cui le potenze occidentali obbligarono il reggente Ligg Yasu ad abdicare in favore di sua zia Zauditu (Ligg Yasu era figlio di un'altra sorella di Menelik) e di nominare erede al trono il ras Tafari, il futuro Haile Selassè I°. Il giovane scrittore si basa però non solo su questo fatto particolare, ma un po' su tutta la storia della penetrazione russa in Etiopia.

Alla fine dell'Ottocento sotto l'influenza dei circoli slavofili e religiosi panslavisti, Mosca viene progressivamente spinta a rivendicare una specie di protettorato morale sull'Etiopia, basato sulla comunità di religioni. L'intervento russo, contrabbandato sotto interessi religiosi e simpatie umane, è caratterizzato da varie spedizioni: la prima, quella del cosacco Ačinov (che si spaccia per colonnello Nikolaj dell'esercito dello zar) del 1884-85, si risolverà in un disastro. Poi quelle del tenente Maškov, che arriva in Etiopia per la prima volta nel 1889 accompagnato da un servo attendente montenegrino e con pochissimi mezzi, e una seconda nel 1891, per quella che dovrebbe essere una spedizione geografica e si risolve nella gita turistica di tre strani personaggi: Maškov, la moglie che raccontava di essere figlia dell'ambasciatore svedese, e il fido attendente montenegrino, in un'aura di "*ménage fin de siècle*" (cf. Zaghi 1972: 191-235). Del 1895 è la missione Eliseev-Leont'ev, che sotto la facciata scientifico-religiosa si trasformò in aperto strumento di penetrazione politica e militare in Etiopia. Leont'ev, cui si accenna in *Bol'saja igra*, sembra il prototipo ideale del professor Panacv, l'agente russo.

Nikolaj Leont'ev, un tipo intraprendente ed astuto, era un ex te-

nente di un reggimento della riserva russa che, dopo l'espulsione, era vissuto di espedienti. Aveva frequentato le bische di Mosca e Pietroburgo, viaggiato in India e Persia, spacciandosi per inviato del Ministero delle Finanze per negoziare accordi commerciali, e aveva estorto denaro con vari pretesti. Il capo nominale della spedizione, il medico A. V. Eliseev, della nota famiglia di mercanti di Mosca, colpito da insolazione appena arrivato in Etiopia, era stato costretto a rientrare precipitosamente in Russia. Una volta sparito Eliseev, Leont'ev si era presentato a Menelik come fratello dello zar, latore di una sua presunta lettera, si era fatto nominare ras abissino ed aveva estorto denaro al negus, promettendogli armi e munizioni. La spedizione, vista con sospetto e preoccupazione dagli italiani, si era così trasformata in una fantasmagorica operazione, ai limiti della farsa, in cui Leont'ev trattava e prometteva aiuti per conto dello zar con straordinaria disinvoltura. Smascherato alla fine come avventuriero, sconfessato dal governo russo, Leont'ev rimase in Etiopia e seguì l'esercito di Menelik contro gli italiani, pur non prendendo parte alla battaglia di Adua.

Su questo sfondo storico reale Kaverin inserisce la sua finzione artistica, anche se per il personaggio di Panaev, oltre all'avventuriero Leont'ev, si può risalire ad almeno due modelli: Osip Senkovskij (1800-1858), orientalista, giornalista, critico, personaggio molto controverso su cui Kaverin scrisse un interessante lavoro storico-letterario: *Baron Brambeus. Istorija Osipa Senkovskogo, žurnalista, redaktora "Biblioteki dlja čtenija"* (1929), e soprattutto Evgenij Dmitrievič Polivanov. Professore di lingue orientali all'Università di Pietrogrado, poeta e futurista vicino al LEF, tossicomane, legato agli ambienti cinesi e bohémien, Polivanov aveva prodotto una forte impressione su Kaverin, che lo aveva conosciuto a casa dei Tynjanov nel 1920; di lui scrive nell'autobiografia: "nessuno fu più vicino di lui al mio sforzo tenace di uscire dai canoni consueti o, se ciò era impossibile, di metterli per lo meno a gambe all'aria" (Kaverin 1976: 59).

Polivanov ha una personalità tormentata, e, secondo Kaverin (1976: 62), molto in comune con Chlebnikov: l'esistenza al di fuori di qualsiasi *modus vivendi*, senza un posto preciso nello spazio e, quindi, abitante del mondo. Entrambi si interessano di stranezze, di errori, di tutto ciò che risulta fuori dalle norme; amano il circo, in cui ogni numero è un tentativo di spezzare i canoni abituali: disprezzando la terra, gli artisti volano in aria o camminano sul filo. Kaverin era così intrigato dalla figura di Polivanov, da cercare per due volte nella sua

vita di rappresentarlo: la prima, nell'orientalista professor Panaev, "l'uomo senza il braccio sinistro", la seconda nel professor Dragomanov, uno dei protagonisti del romanzo *Skandalist ili večera na Vasil'evskom ostrove* (1928). La scelta stessa di un cognome ricco di tradizione culturale come quello di Panaev, non può essere certo casuale. Successivamente anche Bulgakov lo utilizzò come tipico del mondo letterario.

Quanto alla figura grottesca del suo antagonista, Stephen Wood, baro e giocoliere che si crede Dio e progetta di organizzare il mondo come un'enorme prigione, preannuncia in qualche modo i protagonisti delle fiabe filosofico-satiriche di Evgenij Švarz, *Golyj korol'* (1934), *Ten'* (1940) e *Drakon* (1943).

Rilevante è l'uso che Kaverin fa del motivo del gioco. Da una parte c'è il gioco continuo dell'autore con la trama e i personaggi, dall'altra il *Grande Gioco* è inteso sia come gioco spionistico che come gioco d'azzardo, nella fattispecie *chemin de fer e štoss*, una variante del faraone, a cui si sfidano Panaev e Stephen Wood. Il motivo delle carte e del gioco deriva direttamente da Hoffmann, cui Kaverin "fratello di Serapione" chiaramente si riallaccia, al racconto *Spielerglück* del 1820, che narra la perdita della donna amata al gioco. Il racconto, subito tradotto in russo, non passò inosservato. Come ha notato Lotman nel saggio *Il tema delle carte e del gioco nella letteratura russa dell'inizio del secolo XIX*, questo tema — come modello di una situazione conflittuale, nonché vero e proprio duello con la casualità — venne ripreso da Lermontov e divenne il centro della singolare mitologia dell'epoca. Il fare fortuna con le carte è un leit-motiv della letteratura russa dell'Ottocento, dalla *Dama di picche* di Puškin al *Giocatore* di Dostoevskij, e verrà ripreso anche dalle avanguardie dopo la Rivoluzione.

Certo, molti di voi sono amici delle carte, alcuni addirittura li vedono in sogno tutti quei sette, quelle dame di cuori, quegli assi. Ma vi è mai capitato di giocare non con una persona concreta, un qualunque Ivan Ivanovič, ma con un personaggio collettivo, addirittura con la volontà del mondo? Io ci ho giocato e questo gioco mi è familiare (Chlebnikov, *Ka*).

Accanto alla frase tratta dal romanzo di Kipling *Kim* "Tu giochi il Gran Gioco", questo passo di Chlebnikov costituisce l'epigrafe di *Bol' šaja igra*. Complesso è il rapporto che lega la *povest'* di Kaverin alla prosa di Chlebnikov, dove il mito è un mezzo per conoscere la realtà. La mitologia interessa il poeta in quanto rappresenta, per una

coscienza primordiale, la scienza, la poesia, la storia e la religione allo stesso tempo. Utilizzando questo modello, ogni scrittore crea miti nuovi, in cui si intrecciano culture diverse, eppure simili. Nell'antico Egitto di *Ka* la storia si fonde con la mitologia, la contemporaneità con il passato, il mito diventa un fatto storico-tragico (Stepanov 1975: 42). Anche in *Bol' šaja igra*, i tempi e i luoghi sono contigui e irreali e l'eroe che gioca e perde se stesso con il destino è una chiara citazione di un mito dell'antichità, spesso ripreso dalla letteratura. Non è superfluo inoltre ricordare che lo stesso Chlebnikov è il prototipo di Archimedeov, l'artista-eroe di *Chudožnik neizvesten* (1931), e Šklovskij fu il primo a paragonare il destino di Chlebnikov, morto nel 1922 in miseria e abbandonato da tutti, con quello di Cristo. Tynjanov lo paragonò invece a Lobačevskij, per Kaverin assomiglia ad Archimede, è insomma egli stesso un mito moderno, una leggenda, un incorreggibile individualista che lotta solitario contro la società, in nome di una morale dimenticata.

Il conflitto fra due mondi e due modi di essere è spesso rappresentato attraverso il gioco d'azzardo, dove l'eroe, una sorta di novello Don Chisciotte, si trova solo contro l'imponderabile. In *Bol' šaja igra* il gioco serve anche a sviluppare il meccanismo dell'intreccio, a mettere uno di fronte all'altro i due protagonisti. Wood, travestito da giocoliere, riesce con un trucco ad impadronirsi del documento custodito da Panaev, ma al tavolo verde, durante una partita a *štošs* con l'agente russo, perderà tutto, anche la vita. Il suo avversario è il giocatore tipico, riesce sempre a mantenere il controllo di sé, ad essere freddo e razziocinante. Nel gioco a *štošs* si configura dunque una situazione di duello, si modella il conflitto fra due avversari pronti a tutto.

Wood alzò la testa e sussultò.

Di fronte a lui, faccia a faccia, con la testa appoggiata su una mano e rigirandosi pensierosamente il portasigarette nell'altra mano, sedeva il professor Panaev.

"Ah, scimmia nera senza un braccio! Ah, eccolo qui, Panafu siangshen!"

– Carta? – chiese Wood, impallidendo e salutando gentilmente.

– Sì, grazie.

– La sua puntata?

– Il banco.

Wood posò con cura davanti a sé le carte, tastando il mazzo: sulla fronte gli colava il sudore, sotto il mazzo c'era un otto.

Rivoltò le carte e le scoprì.



– Otto!

– Nove, – disse Panaev – la sua carta è battuta. Scusi, non ho fatto in tempo a scoprire le mie carte. Lei mi ha preceduto.

Svelto e sprezzante si infilò i soldi nelle tasche dei pantaloni e si allontanò dal tavolo. Dopo un po' ritornò e riprese a giocare.

Il motivo del gioco è una costante di tutta la produzione kaveriniana: era apparso già nel suo primissimo racconto *Odinadcataja aksioma*, dove si narrava di uno studente che perde al gioco tutti i suoi averi, in *Ščity i sveči*, dove le carte si animano e diventano esse stesse protagoniste della storia, e anche nei racconti *Segodnja utrom*, *Drug mikado*, *Vorobejnaja noč'*, tutti della metà degli anni '20; quanto alla figura del baro, essa è tipica di quasi tutte le opere di questo scrittore, che la riproporrà anche nel famoso *Dva kapitana* e in un romanzo del 1979, *Dvuchčasovaja progulka*.

*Bol'saja igra* è strutturato in modo tale che l'azione si svolga a incastro, per arrivare alla logica dello scioglimento. Il duello fra i due protagonisti avviene su due piani: da una parte per il possesso del proclama del Negus, dall'altra per il predominio al tavolo da gioco. Chi perde al Gran Gioco, soccombe; e, per quanto sia paradossale in una storia con due antieroi, uno rappresenta il bene e l'altro il male. Durante l'ultima sfida, Kaverin sottolinea il carattere di incontro-scontro, schierando fra i due sul tavolo verde le truppe come su un campo di battaglia. Il duello a *štoss* finirà con la morte di Wood, scoperto come baro e condannato dalle ferree regole della bisca, il 'sotto-suolo' kaveriniano.

7. Il gioco è dunque il motivo chiave di *Bočka e Bol'saja igra*: gioco con la trama, con i personaggi, con la lingua, con il testo. Kaverin dilata la sua narrazione nello spazio e nel tempo, tira il foglio di carta fino al punto di massima estensione. Mescola a suo piacere il gusto del circo e della geometria, sempre indissolubili negli esperimenti dell'avanguardia (Ripellino 1959: 150).

L'operazione che consiste nel conciliare il possibile e l'impossibile definisce la sua prosa. Il gioco con il testo si serve però di continue citazioni e rimandi: il poliziesco, la spy-story, il gioco d'azzardo, Sherlock Holmes, il detective cialtrone, lo scienziato distratto, il cinema, il sovrannaturale, lo strano, la follia. Lo sforzo tenace di uscire dai canoni consueti o, se ciò era impossibile, di metterli per lo meno a gambe all'aria, è l'obiettivo che si pone il giovane scrittore. Sono po-

chi gli intellettuali sovietici che permettono di capire il significato di alcuni cambiamenti nella letteratura russa degli anni '20 meglio di Kaverin. La sua è la carriera dall'interno di un tenace sperimentatore, che ben conosce le teorie formaliste, si rende conto dei meccanismi letterari e con grande abilità e talento utilizza tutti i 'trucchi' della composizione. La genesi lunga e travagliata dei *racconti fantastici* testimonia che non furono solo il prodotto dell'enorme fantasia di un giovane esordiente, ma nacquero da un'idea, da una discussione, vennero a lungo pensati, letti, rielaborati.

Benché Kaverin sia sempre uno scrittore che privilegia la trama, nelle opere degli anni '20 anima un mondo di burattini e si assegna la parte del burattinaio, che costantemente rivela al lettore i meccanismi dell'opera. Alla maniera di Sterne — che Šklovskij raccomandava come modello ai Serapionidi — non si cura di nascondere quello che sta facendo, scopre le sue carte, interviene nell'azione, gioca con il lettore. Le sue opere sono volutamente eccentriche, assurde, abbondano di ironia e movimento. Servendosi di un artificio tipico dell'avanguardia, lo scrittore fa scivolare il lettore in modo inatteso da un piano all'altro, irride l'illusorietà realistica, le convenzioni della narrazione classica. E mediante il gioco con la trama mostra la stretta connessione fra teoria e pratica letteraria. Purtroppo questa originale linea narrativa sviluppata nelle opere dell'esordio ed espressa con completezza in *Bočka e Bol' šaja igra*, verrà bruscamente interrotta, ma quei testi, insoliti per la letteratura russa, rimangono a testimoniare la vivacità intellettuale e l'ansia di ricerca di nuove forme, di cui Venjamin Kaverin si fece portavoce.

#### BIBLIOGRAFIA

- Chlebnikov V. V.  
1986 Tvorenija. Moskva 1986.
- Čukovskij K.  
1910 Nat Pinkerton i sovremennaja literatura. Moskva 1910.
- Dollar Jim (Šaginjan Marietta)  
1924 Mess Mend ili yankee v Petrograde. Petrograd 1924.
- 1926 Laurie Lane metallurg. Leningrad 1926.
- Ginzburg L.  
1925 Agenstvo Nata Pinkertona. Moskva 1925.

Gor'kij M.

1963 Gor'kij i sovetskie pisateli. Neizdannaja perepiska. Moskva 1963. (Literaturnoe Nasledstvo 70).

Lunačarskij A. V.

1965 Silucty. Moskva 1965.

Lunc L.

1923 Na zapad! — Beseda 3 (1923).

Kaverin V. A.

1923 Mastera i podmaster'ja. Moskva-Peterburg 1923.

1926 Konec chazy. Bol'shaja igra. Leningrad 1926 (Trad. italiana: Fine di una banda, Casale Monferrato 1983. Il Grande Gioco, Chieti 1993).

1928 Skandalist ili večera na Vasil'evskom ostrove. Leningrad 1928 (Trad. italiana: Lo scandalista, Milano 1970).

1930 Sobranie sočinenij v trech tomach. Leningrad 1930.

1931 Chudožnik neizvesten. Leningrad 1931 (Trad. italiana: Il pittore è ignoto, Torino 1966).

1954 Gor'kij i molodye. — Znamja II (1954).

1963 Sobranie sočinenij v šesti tomach. Moskva 1963.

1973 Sobesednik. Moskva 1973.

1976 Petrogradskij student. Moskva 1976.

1982 Večernyj den'. Pis'ma, vstreči, portrety. Moskva 1982.

1983 Sobranie sočinenij v vos'mi tomach. Moskva 1983.

1989 Epilog. Moskva 1989.

Kracauer S.

1984 Il romanzo poliziesco. Un trattato filosofico. Roma 1984.

Lotman Ju. M.

1980 Il tema delle carte e del gioco nella letteratura russa dell'inizio del secolo XIX. — In: Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura, Bari 1980, pp.

Oulanoff H.

1976 The prose fiction of Veniamin Kaverin. Ann Arbor 1976.

Piper D. G. B.

1970 V. A. Kaverin. A Soviet Writer's Response to the Problem of Commitment. Duquesne University Press 1970.

Pletnev V.

1922 Ideologija "sočuvstvjuščich" i "priemljuščich". — Gorn 2 (1922).

Ripellino A. M.

1959 Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia. Torino 1959.

Serapionovye brat'ja

1922 Al'manach pervyj. Peterburg-Berlin 1922.

- Šklovskij V. B.  
1923 Chaplin. Berlin 1923.  
1925 O teorii prozy. Leningrad 1925 (Trad. italiana: Teoria della prosa, Torino 1976).
- Slonimskij M. L.  
1966 Kniga vospominanij. Moskva 1966.
- Stepanov N. L.  
1975 Velemir Chlebnikov. Žizn' i tvorčestvo. Moskva 1975.
- Tynjanov J. N.  
1977 Poetika. Istorija literatury. Kino. Moskva 1977.
- Tomaševskij B. M.  
1978 Teoria della letteratura. Milano 1978.
- Trockij L. D.  
1973 Letteratura e rivoluzione. Torino 1973.
- Zaghi C.  
1972 I Russi in Etiopia. Napoli 1972.