

ESORCISMO AMOROSO O ESPERIMENTO LETTERARIO?
NOTE SU *ZOO ILI PIS'MA NE O LJUBVI*

Maria Zalambani

“Dedico questo libro a Elsa Triolet e gli attribuisco il nome di Terza Eloisa” (*Zoo*, dedica)

Zoo, romanzo autobiografico. Ripercorrere la storia di questo romanzo significa compiere un'operazione storico-letteraria e biografica allo stesso tempo.¹ La vita di Šklovskij si intreccia ineluttabilmente con gli eventi storici del 1917 e della prima grande ondata migratoria che seguì la rivoluzione. Parlare di lui significa dunque descrivere la biografia di un intellettuale russo-ebreo-sovietico prima sullo sfondo della rivoluzione, poi nel periodo post-rivoluzionario e sovietico.² E

¹ V. Šklovskij, *Zoo ili pis'ma ne o ljubvi*, Berlin 1923; 2^a ediz. modificata Leningrad 1924; 3^a ediz. modificata Leningrad 1929; 4^a ediz. modificata in *Žili-byli*, Moskva 1964, pp. 201-204. D'ora in poi le citazioni dal testo del 1923 saranno indicate nell'articolo con il rimando alla pagina, mentre le altre edizioni saranno rispettivamente indicate come *Zoo* 1924, *Zoo* 1929 e *Zoo* 1964.

² Per una breve biografia di Šklovskij cf. G. Struve, *Storia della letteratura sovietica*, Milano 1977, pp. 72-73. Dettagli biografici vengono forniti da A. Galuškin nel volume da lui curato V. Šklovskij, *Gamburgskij ščet, Stat'i, vospominanija, esse*, Moskva 1990, pp. 484-542. Le opere più esaustive a questo proposito sono i romanzi autobiografici dell'autore: *Sentimental'noe putešestvie*, Berlino 1923; Moskva 1990 [Trad. it. *Viaggio sentimentale*, Bari 1966; Milano 1991]; *Zoo ili pis'ma ne o ljubvi*, Berlino 1923 [Trad. it. *Zoo o lettere non d'amore*, in corso di stampa per Sellerio; una precedente traduzione italiana è apparsa a Torino nel 1966 e, nonostante dichiarò di essere conforme all'originale del 1923, in realtà è stata fatta sulla versione del 1924 ed è per questo molto lontana dal testo di origine]; *Tret'ja fabrika*, Moskva 1926. Per una bibliografia su Šklovskij completa fino al 1977 cf. R. Sheldon, *Viktor Shklovsky: an International Bibliography of Works by and about him*, Ann Arbor 1977. Aggiorn-

ciò significa, nell'ordine del discorso letterario, indagare la "funzione dell'autore", secondo la quale si chiede che egli "renda conto dell'unità del testo che va sotto il suo nome; gli si chiede di rivelare, o almeno di portarsi appresso, il senso nascosto che li attraversa; gli si chiede di articularli sulla sua vita personale e sulle esperienze vissute, sulla storia reale che li ha visti nascere".³

Gli eventi biografici di Viktor Borisovič Šklovskij (1893-1984) fatalmente connessi con la scrittura di *Zoo*, risalgono allo scoppio della rivoluzione di febbraio, alla quale l'autore partecipa attivamente. Il Governo provvisorio lo nomina commissario sul fronte di Galizia, dove viene gravemente ferito ed in seguito insignito dell'ordine di San Giorgio dallo stesso generale Kornilov. Quando scoppia la rivoluzione di ottobre, l'autore vi rimane estraneo e questo non solo perché al momento si trovava in Iran,⁴ ma soprattutto per una mancata affinità politica con i bolscevichi. Šklovskij descriverà questi eventi con vena autobiografica in *Sentimental'noe putešestvie*, pubblicato a Berlino nel 1923. Prendendo le distanze dal partito bolscevico, lo scrittore aderisce al gruppo dei socialisti rivoluzionari di destra ma quando nel 1922 a Berlino, esce il libro del capo dell'organizzazione bellica del comitato centrale del partito dei socialisti rivoluzionari *Voennaja i boevaja rabota partii socialistov-revoljucionerov za 1917-1918*,⁵ nel quale vengono fatte rivelazioni, fino ad allora sconosciute, sull'attività terroristica di Šklovskij, quest'ultimo è costretto a fuggire per evitare un agguato dei čekisti, rifugiandosi all'estero. Così, attraverso la Finlandia raggiunge Berlino, il centro dell'emigrazione russa durante gli anni '20.⁶

namenti in A. Galuškin, *Novye materialy k bibliografii V. B. Sklovskogo*, "de visu" 1993, 1, pp. 64-77 e in O. Pančenko, *Viktor Šklovskij: tekst-mif-real'nost'*, Szczecin 1997, pp. 333-342.

³ M. Foucault, *L'ordine del discorso*, Torino 1972, p. 23.

⁴ V. Šklovskij, *Gamburgskij sčet*, cit., p. 151.

⁵ G. Semenov, *Voennaja i boevaja rabota partii socialistov-revoljucionerov za 1917-1918*, Berlin 1923.

⁶ Cf. *Literaturnaja enciklopedija russkogo zarubež'ja 1918-1940*, t. 1, Moskva 1997; t. 2, Moskva 2000; L. Fleishman - R. Hughes - O. Raevsky-Hughes, *Russkij Berlin 1921-1923*, Paris 1983; R. Platone (a cura di), *Scrittori russi a Berlino*, Napoli 1994. Testimonianze sulla Berlino russa sono riportate in V. F. Chodasevič, *Nekropol'*, Bruxelles 1939 [Trad. it. *Necropoli*, Milano 1985], in N. Berberova, *Kursiv moj*, New York 1983 [Trad. it. *Il corsivo è mio*, Milano 1989] e in I. Erenburg, *Ljudi*,

A Berlino collabora con le riviste “Novosti literatury”, “Goloss Rossii”⁷ e pubblica alcuni libri, il primo dei quali è *Chod konja*, composto di articoli apparsi su “Žizn' iskusstva”⁸ fra il 1919 e il 1920, cui seguono *Literatura i kinematograf*, *Sentimental'noe putešestvie* e *Zoo ili pis'ma ne o ljubvi*, tutti usciti nel 1923. Fra settembre e ottobre dello stesso anno Šklovskij abbandona Berlino per rientrare in patria. D'altronde, già nelle lettere inviate poche settimane dopo il suo arrivo nella capitale tedesca a Gor'kij (grazie al cui aiuto sarà possibile il rimpatrio) e alla moglie, l'autore dichiara il suo desiderio di rientrare in URSS, lamentando l'insostenibilità dello status di emigrato.⁹

A Berlino si consuma l'incontro amoroso con Alja Kagan (1893-1970), alias Elsa Triolet (dal cognome del primo marito), sorella di Lilja Brik, che si era trasferita a Berlino dopo il fallimento del suo primo matrimonio. Più tardi si trasferirà a Parigi dove nel 1928 sposerà lo scrittore Louis Aragon e diventerà, a sua volta, una nota scrittrice francese. Sarà lei che nel 1963 si occuperà della pubblicazione di *Zoo* in francese,¹⁰ affidandone la traduzione a Vladimir Pozner, scrittore russo emigrato in Francia, ex membro dei Fratelli di Serapione.¹¹

A seguito dell'incontro fra Šklovskij e Elsa Triolet inizia la loro corrispondenza: nasce *Zoo ili pis'ma ne o ljubvi*. La giovane donna dichiara di ammirare lo scrittore, ma di non amarlo e per questo gli nega la possibilità di manifestarle il suo amore. Ecco la motivazione per un romanzo che dovrà trattare di lettere “non d'amore”:

Mio caro, mio amato. Non scrivermi d'amore. Non devi. Io sono molto stanca. [...] Ciò che ci divide è la vita quotidiana. Io non ti amo e non ti

gody, žizn'. *Vospominanija v 3-ch ttt.*, Moskva 1961-1966 [Trad. it. *Uomini, anni, vita*, Roma 1961-1966].

⁷ “Novosti literatury”, Berlin 1922, nn. 1-2, rivista critico-bibliografica la cui redazione era affidata a M. S. Slonim; “Goloss Rossii”, Berlin 1919-1922, quotidiano di chiara impostazione anti-bolscevica, diretto da D. A. Šachovskoj.

⁸ “Žizn' iskusstva”, Petrograd 1918-1922.

⁹ Cf. V. B. Šklovskij, *Pis'ma Gor'komu: 1917-1923*, a cura di A. Galuškin, “De visu” 1993, 1, pp. 28-46 e V. Šklovskij, *Gamburgskij sčet. Stat'i, vospominanija, esse*, Moskva 1990, pp. 506-507.

¹⁰ V. Chklovski, *Zoo. Lettres qui ne parlent pas d'amour*, Paris 1963.

¹¹ Cf. V. Šklovskij, *Serapionovy Brat'ja*, “Knižnyj ugol” 1921, 7, p. 18; A. Parnis, V. Pozner “Naši strastnye pečali nad tainstvennoj Nevoj”, “Literaturnoe Obozrenie” 1987, 12, pp. 91-94.

amerò. Ho paura del tuo amore; prima o poi mi offenderai, per il fatto che adesso mi ami tanto. Non lamentarti così spaventosamente, tu mi sei comunque caro. Non spaventarmi. Mi conosci così bene, eppure fai di tutto per spaventarmi, per allontanarmi da te. Forse il tuo amore è grande, ma non è gioioso (p. 21).

Denunciandolo prima come romanzo non d'amore (nel titolo), Šklovskij lo rinnega immediatamente in quanto tale (nella dedica), in quell'eterno gioco di scambi e mascheramenti, con cui cerca di confondere il piano della *literaturnaja ličnost'* con quello della *biografičeskaja ličnost'*;¹² ma mentre recita la parte della personalità letteraria, mentre compie le sue *performances* nell'ambito del *literaturnyj byt*,¹³ indossando una maschera socio-letteraria, l'uomo Šklovskij scrive delle sue sofferenze e... Berlino diventa metafora del suo amore per Alja. Invano la *literaturnaja ličnost'* cerca di soffocare la *biografičeskaja ličnost'*: dietro la rigida negazione formalista dell'elemento autobiografico nell'opera letteraria¹⁴ si celano costantemente la storia e la personalità dell'autore. Così la volontà šklovskiana di rimozione dell'elemento autobiografico si trasforma prepotente in affermazione del proprio io e *Zoo* diventa un "libro sanguigno", pieno di "emozioni", per ammissione del suo stesso autore.¹⁵

¹² Sulla teoria della personalità letteraria cf. A. Hansen-Löve, *Il formalismo russo*, in *Storia della letteratura russa. III. Il Novecento*, Torino 1990, pp. 732-733 e O. Pančenko, *Viktor Šklovskij: tekst-mif-real'nost'*, cit., pp. 202-242.

¹³ Sul *byt* letterario cf. B. Ejchenbaum, *Literaturnyj byt*, in *Moj vremennik*, Moskva 1929, pp. 49-58, e *O literature*, Moskva 1987, pp. 428-436. Per un'analisi del *byt* letterario nella poetica formalista, cf. V. Erlich, *Il formalismo russo*, Milano 1966, pp. 207-227; A. Hansen-Löve, *Il formalismo russo*, cit., pp. 730-732 e O. Pančenko, *Viktor Šklovskij: tekst-mif-real'nost'*, cit., p. 19-79.

¹⁴ Questo è un Leitmotiv che accompagna tutto il primo formalismo. Ecco le parole di Šklovskij a questo proposito: "In che cosa consiste il fascino dell'arte? Nel fatto che il mondo esterno non esiste. Le cose, sostituite dalle parole, non esistono, non vengono percepite. [...] Il mondo esterno esiste al di fuori dell'arte" (*Chod konja*, in *Gamburgskij sčët*, cit., p. 99). Analogamente recita Ejchenbaum: "L'opera artistica è sempre qualcosa di fatto, di foggato, di inventato, non soltanto d'artistico, ma anche d'artificiale nel senso buono della parola, e pertanto in essa non vi è e non può esservi posto per il riflesso dell'esperienza psichica" (*Kak sdelana "Šinel'" Gogolja* [1924], in *O proze. O poezii*, Leningrad 1986, p. 59).

¹⁵ "In vita mia ho scritto molti libri, buoni e cattivi; *Viaggio sentimentale*, *Zoo*, un libro su Majakovskij. Sono libri d'emozioni, libri sanguigni" (cf. V. Šklovskij, *Sulla prefazione, in genere*, in *Teoria della prosa*, Torino 1976, p. X).

L'uomo Šklovskij, innamorato, desideroso di comunicare i propri sentimenti, dovendo rispettare la richiesta della donna amata, comincia a produrre una serie di lettere, molte delle quali a struttura circolare. In esse l'*incipit* richiama (anche se negandolo) il tema amoroso e la chiusa ci riporta al tema di partenza. Quello che si sviluppa nella parte centrale della lettera è una sorta di digressione dell'autore che, pur affrontando i temi più disparati, riesce a trasformarli in meravigliose metafore amorose. Così la quarta lettera esordisce: "non scriverò sull'amore, scriverò soltanto del tempo" (p. 22), ma dopo una lunga digressione dedicata al poeta Velimir Chlebnikov, si conclude con la ricerca spasmodica dell'assente, dell'amore, soprattutto di un amore ricambiato, come quello di Ljusja, la moglie di Šklovskij: "ma dov'è colei che mi ama? Io la vedo in sogno, e la prendo per mano, e la chiamo col nome di Ljusja, capitano dagli occhi azzurri della mia vita, e cado svenuto ai suoi piedi ed esco dal sogno" (p. 26).¹⁶ Il divieto amoroso viene dunque solo fittiziamente rispettato; in realtà il tema dell'amore non corrisposto torna e ritorna a vari livelli, palese o camuffato e fa di *Zoo* un romanzo insistentemente d'amore.

All'interno di questo gioco delle sottrazioni, Šklovskij sostiene che il tema amoroso è solo una vile menzogna, una necessità artistica, un procedimento (*priëm*) o meglio, è la motivazione (*motivirovka*) del romanzo:

Per un romanzo in lettere è indispensabile una motivazione: per quale motivo delle persone dovrebbero scriversi? La motivazione solita è data dall'amore e dalla separazione. Ho preso questa motivazione in un suo caso particolare: le lettere vengono scritte da un uomo innamorato ad una donna che non ha tempo per lui (p. 9).

Procedendo nella lettura, scopriamo che il gioco si fa sempre più ambiguo: abile costruttore di favole, Šklovskij decide di giocare con il suo lettore, aprendogli alla fine varie possibilità previsionali. Il testo non si compromette, lascia che sia il suo fruitore ad ipotizzarne il percorso, dando adito a una favola aperta.¹⁷ Così, nella lettera conclusiva, leggiamo: "la donna alla quale ho scritto non è mai esistita. [...] Alja è la realizzazione di una metafora" (p. 105).

¹⁶ Altre lettere con analoga struttura sono la 9, 13, 18, 23, 26.

¹⁷ Cf. U. Eco, *Lector in fabula*, Milano 1998, pp. 119-121.

“Mi sento sull’asfalto di Berlino come una mucca sul ghiaccio” (V. Šklovskij)¹⁸

Zoo, romanzo d’emigrazione. *Zoo* non è solo il racconto di un amore non corrisposto, è anche la storia di un ebreo russo antisovietico che sceglie la via dell’emigrazione e abbandona il proprio paese, come gran parte dell’*intelligencija* aveva fatto dopo la rivoluzione.

Il primo centro, attorno al quale la prima ondata migratoria si riunisce all’estero, ritrovando la propria identità e fondando suoi circoli, riviste e nuove case editrici, è Berlino, che all’inizio degli anni ‘20 diviene la capitale culturale dell’emigrazione russa. I confini dell’URSS sono ancora aperti e la vita letteraria berlinese dà adito ad un aperto dialogo fra emigrazione e patria. Qui, nel 1921, sorge il Dom iskusstv a immagine e somiglianza del Dom Literatorov di Pietroburgo. Sorgono numerose case editrici,¹⁹ si ristampano i classici, si pubblicano le opere di molti prosatori contemporanei (Bunin, Remizov, Zajcev) e soprattutto escono molti giornali, almanacchi, miscellanee. La Berlino russa cerca di saldare la frattura costituitasi fra letteratura sovietica e letteratura d’emigrazione. Sorge così la rivista “Russkaja kniga” che sulla scia della rivista “Žizn” cerca di mantenere vivo il dialogo con la Russia.²⁰ Sulla stessa linea, nel 1923 (sembra su un’idea di Šklovskij) nasce la rivista “Beseda”,²¹ alla quale collaborano Gor’kij, Chodasevič e Belyj.²² Questa, secondo i piani degli organizzatori, doveva avere diffusione anche nella Russia sovietica, ma in realtà non riuscì mai a superare i confini dell’URSS. Su “Beseda” Šklovskij anticiperà 4 delle lettere di *Zoo*.²³

¹⁸ V. Šklovskij, *Sobranie sočinenij v 3-ch tomach*, Moskva 1973, t. 1, p. 725.

¹⁹ Cf. *Literaturnaja enciklopedija ruskogo zarubež’ja 1918-1940. Periodika i literaturnye centry*, vol. 2, cit.; C. Scandura, *La Berlino russa: le case editrici*, “Europa Orientalis” 1987, 6, pp. 177-192.

²⁰ “Žizn”, Berlin 1920, nn. 1-12; “Russkaja kniga”, Berlin 1921, nn. 1-9.

²¹ “Beseda”, Berlin 1923-1925, nn. 1-6/7.

²² Gor’kij giunge a Berlino fra l’ottobre e il novembre del 1921. Nel 1924 si trasferisce in Italia, dove resta fino al 1928, anno del suo rientro in patria; Vladislav Felicianovič Chodasevič (1886-1939) emigra a Berlino nel 1922, poi a Parigi, dove resterà fino alla fine dei suoi giorni; Andrej Belyj giunge a Berlino nel novembre 1921; farà ritorno in patria nell’ottobre del 1923.

²³ V. Šklovskij, *Četyre pis'ma iz knigi Zoo ili pis'ma ne o ljubvi*, “Beseda” 1923, 1, pp. 139-153.

Di questa intensa attività tipografica troviamo testimonianza anche nella lettera che in *Zoo* Šklovskij dedica a Gržebin, proprietario di una delle più importanti case editrici russe a Berlino. È in questa epistola che, con una nota di tristezza, Šklovskij osserva che a Berlino “i libri si accatastano l’uno sull’altro, formano delle piramidi, dei torrenti, ma in Russia entrano a gocce” (p. 35).

In questi anni, molti degli esponenti dell’*intelligencija* russa a Berlino non hanno ancora scelto definitivamente la via dell’emigrazione: se Chodasevič e Nina Berberova di lì a qualche anno sceglieranno la via di Parigi, Belyj, Tolstoj²⁴ e Šklovskij preferiranno il rientro in patria. È a partire dalla seconda metà degli anni ‘20 che la situazione dell’emigrazione muta radicalmente. La Russia Sovietica inasprisce il suo atteggiamento verso i fuoriusciti e recide ogni legame con chi ha scelto la via dell’esilio. Su questo sfondo storico-politico Parigi sostituisce Berlino nella *leadership* intellettuale dell’emigrazione russa.

Dunque la Berlino di Šklovskij è ancora la capitale letteraria dell’emigrazione russa, che nell’immaginario dello scrittore assume l’aspetto di uno zoo. Molti russi emigrati abitavano, infatti, nella zona circostante il giardino zoologico di Berlino; è così che nel romanzo il Tiergarten diviene per l’autore metafora della prigionia dell’emigrato, costretto a vivere come in gabbia, lontano dalla patria. Il giardino berlinese diviene metamorfosi occidentale del serraglio chlebnikoviano, con il quale l’autore apre il proprio libro. *Zoo* è una spiegazione ed interpretazione del poema *Zverinec* di Chlebnikov;²⁵ la peculiarità dello zoo šklovskiano consiste nel fatto che i suoi oggetti in esposizione sono i russi a Berlino.

Il poemetto chlebnikoviano, “tentativo nuovissimo di classificazione analogica degli animali, di bislacca tassonomia per metafore”²⁶ diventa l’epigrafe del romanzo, dove viene riprodotto in forma quasi integrale. Questa citazione, la cui stessa entità testimonia del significato primario che essa assume nella struttura del testo, funge da chia-

²⁴ Aleksej Nikolaevič Tolstoj (1883-1945) nel 1919 emigra a Parigi e da lì, nel 1921, si trasferisce a Berlino. Nel 1923 rientra definitivamente in patria.

²⁵ V. Chlebnikov, *Zverinec* [1909], in *Poezija ruskogo futurizma*, SPb. 1999, pp. 71-74 [Trad. it. *Il serraglio*, in A. M. Ripellino, *Poesie di Chlebnikov*., Torino 1968, pp. 5-8].

²⁶ A. M. Ripellino, *Poesie di Chlebnikov*, cit., p. XXXV.

ve interpretativa per la comprensione di *Zoo* come romanzo d'emigrazione.²⁷

Lo stesso Šklovskij dichiara nell'introduzione all'edizione del 1923 che il suo primo pensiero fu quello di scrivere una serie di saggi sulla Berlino russa. Nella metamorfosi che vede lo "zverinec" pietroburghese trasformarsi nello "zoo" tedesco, si consuma il passaggio dal piano poetico a quello reale. Se il serraglio chlebnikoviano è mero frutto "della zoologia fanciullesca di Chlebnikov, che stipa come in un'arca, senza divario, ogni sorta di bestie, dagli elefanti-montagne a lepri e lupi e volpi da favola, sino agli animaluzzi da nulla: grilletti campestri, lucertole, ragni, scarabei, coccinelle, e soprattutto farfalle",²⁸ lo zoo šklovskiano si realizza sul piano della realtà berlinese. Se Chlebnikov, descrivendo gli animali, trasmette le sue impressioni di "zoologia infantile", Šklovskij trasforma il suo bestiario in una metafora dei russi a Berlino, una città i cui unici, veri abitanti sono i tedeschi: i russi a Berlino sono elementi di una fauna esotica attorno alla quale si aggirano i veri inquilini della città. Šklovskij e i suoi connazionali si sforzano di imitare gli usi e le abitudini europee, ma non sanno neppure mangiare all'europea: si protendono troppo sul piatto, inoltre indossano pantaloni senza piega, la loro andatura è troppo pesante e parlano a voce troppo alta. I russi non sono adatti a vivere in Europa, in un luogo dove sono costretti a esistere senza occupare né tempo né spazio, dove anche i veri abitanti di Berlino sembrano solo ombre fugaci che popolano una città inesistente. Tutto perde di consistenza: a Berlino, anche il pronome "noi" diventa una parola ridicola, priva di qualunque connotazione emotiva:

Qui "noi" è una parola ridicola.

Una donna mi ha telefonato. Io ero ammalato. Abbiamo chiacchierato. Ho detto che stavo a casa.

E lei, mentre stava già per appendere la cornetta, mi dice:

"Noi oggi andiamo a teatro".

Dal momento che io avevo appena parlato con lei, non capivo: "Noi chi? Io sono ammalato".

²⁷ Cf. M. Böhmig, *Literaturnoe i chudožestvennoe tvorčestvo russkich emigrantov v Berline načala 20-ch godov. Vozroždenie "stilja rjus" ili zarodiš novoj chudožestvennoj manery*, in *Contributi italiani al XII congresso internazionale degli slavisti*, Napoli 1998, pp. 465-481.

²⁸ A. M. Ripellino, *Poesie di Chlebnikov*, cit., p. XXXV.

È assurdo! Noi vuol dire io e ancora qualcun altro.
In Russia "noi" è più forte (p. 59).

L'esistenza dei due piani (poetico e reale) consente a Šklovskij di spostarsi continuamente dall'uno all'altro o, meglio, di partire dall'uno – quello poetico – per rappresentare l'altro – quello reale. Questo procedimento non viene utilizzato solo nell'introduzione, ma anche nella sesta lettera, parzialmente costruita sul modello del poema di Chlebnikov.

L'autore esordisce con un *incipit* chlebnikoviano, ma poi l'astratto serraglio si va via via trasformando in un luogo concreto, all'interno del quale Šklovskij rappresenta se stesso sotto forma di scimmia, un antropoide che trasmette l'impressione di un detenuto che non vive in una gabbia, bensì in una prigione:

Gli animali nelle gabbie dello Zoo non hanno un aspetto troppo infelice.
Danno persino alla luce dei piccoli.
Dei cani hanno fatto da balia a dei leoncini, ed i leoncini ignoravano la loro nobile origine.
Giorno e notte, nelle gabbie, le iene correvano da una parte all'altra come i trafficanti del mercato nero.
Le quattro zampe della iena sono collocate molto vicino al bacino.
I leoni adulti si annoiavano.
Le tigri si muovevano avanti e indietro, lungo le inferriate della gabbia.
Gli elefanti emettevano un fruscio con la loro pelle.
I lama erano molto belli. Con un abito caldo, di lana ed il capo leggero.
Ti somigliano. [...]
Non hanno venduto la scimmia antropomorfa, ma l'hanno collocata al piano superiore dell'acquario. Tu sei molto occupata, talmente occupata, che io ho a disposizione tutto il mio tempo. Vado all'acquario.
Non ne ho bisogno. Lo Zoo mi potrebbe servire per dei parallelismi.
La scimmia, Alja, più o meno è della mia statura, ma più larga di spalle, gobba e ha le braccia lunghe. Non ha l'aria di essere in gabbia.
Nonostante il pelo ed il naso, che sembra rotto, mi ricorda un detenuto.
E la gabbia non è una gabbia, ma una prigione (pp. 31-32).

Il riferimento allo status di prigioniero non riguarda tanto la disperata condizione dell'innamorato non corrisposto, quanto quella dell'emigrato a Berlino. Il passaggio dal contesto, inteso come "possibilità astratta registrata dal codice", al co-testo in cui il termine

“scimmia” co-occorre concretamente col termine “zoo” fa sì che il termine scimmia connoti prigionia, ingabbiamento e solitudine.²⁹

E la tragedia dell'emigrato, che va maturando di lettera in lettera, esploderà nell'epistola conclusiva del romanzo, indirizzata al VCIK,³⁰ contenente la richiesta di rimpatrio. In questo documento l'autore, mai dimentico della sua formazione formalista, introduce un nuovo genere letterario, trasponendo sotto forma di atto ufficiale quanto espresso in forma privata nella quattordicesima lettera: “amici miei, fratelli! Quanto è sbagliato che io sia qui! Scendete tutti in strada, nel Nevskij, chiedete, esigete che mi consentano di tornare” (p. 58). La disperazione ha preso il sopravvento: l'urlo lanciato agli amici in patria di viene la preghiera soffocata dell'esule rivolta al potere sovietico:

RICHIESTA INDIRIZZATA AL VCIK.

Non posso vivere a Berlino.

Il mio modo di vita, le mie abitudini mi legano alla Russia di oggi. Posso lavorare solo per lei.

È sbagliato che io viva a Berlino.

La rivoluzione mi ha rigenerato, senza di lei mi manca l'aria. Qui si può solo soffocare.

L'angoscia berlinese è amara come la polvere di carburo (p. 105).

La vena del romanzo d'emigrazione fa di *Zoo*, nonostante il suo tono spesso ironico, un'opera profondamente nostalgica: il cuore dei russi a Berlino non pulsa: “poveri emigranti russi! Il loro cuore non batte” (p. 97). E se batte è solo per emettere un gemito di dolore: “mi duole il cuore per Pietroburgo” (p. 89), dice l'autore, presentando che la “Berlino russa non va da nessuna parte, non ha futuro” (p. 68). Per questo la via del ritorno è una via obbligata.

“Questo libro è un tentativo di uscire dagli ambiti del romanzo tradizionale” (*Zoo*, 1923, lettera 22)

Zoo, antiromanzo formalista. Parlare di *Zoo* significa compiere una complessa operazione di decodifica del testo, inteso come “un tessuto, una traccia di correlati, che possono essere scartati gli uni dagli

²⁹ Cf. U. Eco, *Lector in fabula*, cit., pp. 15-19.

³⁰ Vserossijskij Central'nyj Ispolnitel'nyj Komitet (1917-1936). Dettagli di questa richiesta, che sembra sia stata inoltrata nel novembre del 1922, sono riprodotti in V. Šklovskij, *Gamburgskij sčet*, Moskva 1990, pp. 506-507.

altri attraverso l'inserzione di altri correlati, che appartengono ad altri sistemi".³¹ L'intertestualità di *Zoo* è così forte da rimandare continuamente ad una pluralità di testi (tra cui la Bibbia) che appartengono al grande libro culturale dell'umanità.

La struttura in lettere di *Zoo* rinvia alla cultura epistolare del sentimentalismo russo del XVIII secolo, sul quale aveva fortemente influito la letteratura europea, in particolare con i romanzi *Julie o la nuova Eloisa* di Rousseau (1761) e *I dolori del giovane Werther* di Goethe (1774). Ma la citazione šklovskiana è ancora più precisa e rimanda direttamente il lettore a due specifici romanzi epistolari. La dedica di *Zoo* recita: "dedico questo libro a Elsa Triolet e lo chiamo la Terza Eloisa" (p. 15) con evidente riferimento alla corrispondenza fra Abelardo ed Eloisa ed al romanzo di J.-J. Rousseau.

Eppure se la dedica del romanzo sembra rinviare alla tradizione letteraria classica, il titolo smentisce immediatamente questo intendimento: *Zoo* si presenta come un romanzo epistolare che non tratterà d'amore. Dall'accostamento ossimorico fra titolo e dedica si intravede già il desiderio di sperimentazione di Šklovskij. E l'innovazione non concerne solo il contenuto, anzi la novità riguarda soprattutto la forma. È noto d'altronde che per il primo formalismo il contenuto non è altro che la somma dei procedimenti artistici; dunque è proprio dal procedimento che deve partire la rivoluzione che, stravolgendo la forma, muterà il contenuto.

E la forma di *Zoo* è sicuramente innovativa. Innanzi tutto il romanzo è un montaggio di generi diversi: dall'epistola intima al documento ufficiale, dal saggio letterario alla fiaba, dalla composizione teatrale al trattato di teoria della letteratura. Con le parole di Tynjanov "il libro è interessante perché su un unico piano emotivo vengono forniti contemporaneamente un romanzo, un feuilleton e uno studio scientifico".³² Questa composita commistione di generi letterari eterogenei viene realizzata grazie a una tecnica che Šklovskij va apprendendo dal cinema: il montaggio. È dal cinema che egli mutua lo strumento necessario per la composizione di un nuovo intreccio (*sjužet*), formato da frammenti, originariamente privi di egame reciproco. Dapprima l'autore inventa una motivazione, quindi comincia a montare i pezzi del collage:

³¹ R. Barthes, *L'avventura semiologica*, Torino 1991, p. 148.

³² Ju. Tynjanov, *Literaturnoe segodnja*, "Russkij Sovremennik" 1924, 1, p. 305.

Dovevo fornire una motivazione per la comparsa di pezzi non collegati. Introdussi il divieto di scrivere d'amore e tale divieto mi consentì d'introdurre nel libro passi autobiografici ed il tema amoroso. Quando posi i pezzi del libro già pronto sul pavimento, mi sedetti sul parquet e cominciai ad incollare il libro, il risultato fu un libro diverso da quello che credevo di avere scritto.³³

L'intreccio della nuova letteratura – secondo Šklovskij – non deve incentrarsi sull'autobiografia dell'eroe, ma focalizzarsi sul materiale³⁴ e servirsi dello strumento del montaggio, emulando la tecnica cinematografica: “nel lavoro [cinematografico] non desidero sviluppare una trama neutrale su uno sfondo indefinito, ma creare una trama composta dalle contraddizioni intrinseche al materiale stesso”.³⁵ Della trasposizione di questa tecnica dal cinema alla prosa, parla lo stesso autore in uno scritto del 1981:

Il mondo è montaggio. L'abbiamo scoperto quando abbiamo cominciato a incollare una pellicola cinematografica. [...] Lev Kulešov ha inventato un'intera teoria; ha mostrato come un pezzo che fissa l'espressione del viso, possa parlare di dolore, fame o felicità. [...]. Il mondo esiste come montaggio, anche l'arte priva di trama è montaggio. E senza montaggio, senza contrapposizione non si può scrivere un'opera, quanto meno non la si può scrivere bene.³⁶

Così *Zoo* diventa un montaggio di realtà e finzione all'interno del quale non si distinguono più i confini fra *byt* letterario e vita. Il materiale di *Zoo* è il vissuto dell'autore che si intreccia con quello degli emigrati russi a Berlino: l'*intelligencija* fornisce gli eroi del nuovo *literaturnyj byt*, sulla cui arena gioca a recitare la sua parte l'uomo-scrittore Šklovskij. Per lui non esistono confini fra teoria e pratica, fra realtà e *fiction*: non deve indossare nessuna maschera per passare dal ruolo di prosatore o di critico letterario a quello di biografo e per questo la sua opera è in parte autobiografica, in parte scientifica. La prosa invade il *byt* e la vita quotidiana penetra nella prosa, ma quando

³³ V. Šklovskij, *Gamburgskij sčet*, Leningrad 1928, p. 108 [Trad. it. *Il punteggio di Amburgo*, Bari 1969, pp. 102 -103].

³⁴ Sul rapporto fra “material” e “priëm” nella poetica formalista cf. V. Erlich, *Il formalismo russo*, cit., pp. 185-206.

³⁵ V. Šklovskij, *Gamburgskij sčet*, cit., p. 110 [Trad. it. p.104].

³⁶ V. Šklovskij, *Energija zabluzdenija*, Moskva 1981, p. 151 [Trad. it. *L'energia dell'errore*, Roma 1984, pp. 165-166].

la vita entra nell'arte – sostiene Šklovskij – cessa di essere vita e diventa procedimento: “celebreremo il distacco dell'arte dalla vita, celebreremo l'ardire e la saggezza dei poeti che sanno che la vita che si trasforma in versi non è più vita”.³⁷

In *Zoo* il pensiero teorico si intreccia con passaggi narrativi, creando un antiromanzo formalista, in cui lo scrittore è contemporaneamente narratore ed eroe del proprio discorso teorico-artistico.³⁸ In questo processo osmotico il prosatore e il teorico si coniugano, dando vita a un nuovo modello di prosa in cui il metodo formale viene “esistenzializzato”.³⁹

La vita e l'arte di Šklovskij sono dense di provocazioni. E cosa c'è di più provocatorio in un romanzo epistolare di una lettera cancellata, alla quale lo scrittore appone il divieto di lettura? Pubblicando la lettera diciannovesima (barrata in rosso), Šklovskij la descrive con le seguenti parole: “lettera diciannovesima. Che non bisogna leggere. È stata scritta da Alja quando era malata; la carta che ha trovato per la lettera è a righe, la lettera è la migliore di tutto il libro, ma non bisogna leggerla e per questo è barrata” (p. 76).

Šklovskij prosatore ricorre ai procedimenti del formalismo, alla provocazione, al denudamento del procedimento (*obnaženie priëma*), smascherando i trucchi del mestiere, facendo percepire al lettore la forma insolita del suo testo. E non si limita solo a ciò: nell'attuare la sua strategia testuale spesso si prende gioco del suo interlocutore. In altri termini, come sostiene Eco, in un testo di solito l'autore vuole far vincere l'avversario, vuole cioè consentire al lettore di penetrare nel suo tessuto interpretativo. Ma non sempre è così: alle volte lo scrittore vuole far perdere l'avversario.⁴⁰ E Šklovskij, talvolta, sembra voler infliggere una dura sconfitta al suo lettore che, se inesperto, soccomberà di fronte ai suoi trucchi e fraintenderà.

Un altro richiamo formalista compare nel romanzo nelle pagine che Šklovskij dedica al metodo, che ormai si è reso autonomo dall'uomo che l'ha creato:

³⁷ V. Šklovskij, *Anna Achmatova. Anno Domini MCMXXI*, “Peterburg” 1922, 2, p. 18.

³⁸ “Nelle mie opere di narrativa ho sempre scritto di me e sono sempre stato l'eroe dei miei libri” (*Recenzija na etu knigu*, in *Gamburgskij sčët*, Moskva 1990, p. 380).

³⁹ A. Hansen-Löve, *Il formalismo russo*, cit., p. 737.

⁴⁰ Cf. U. Eco, *Lector in fabula*, cit., pp. 54-55.

Nel mondo regna il metodo.

L'uomo ha inventato il metodo.

Il m e t o d o.

Il metodo è uscito di casa e ha intrapreso una sua propria vita.

'Il cibo degli dei' è stato trovato, ma noi non lo mangiamo.

Le cose, e proprio le più complesse fra loro, le scienze, vagano per la terra.

Come costringerle a lavorare per noi?

Ed è necessario?

Non è meglio costruire cose inutili e immense, ma nuove?

Anche nell'arte il metodo procede per conto suo (p. 40).

L'attenzione per quest'ultimo fa parte integrante degli studi formalisti, ma si tratta di un metodo (o di una molteplicità di metodi) subalterno al materiale, in quanto deve contribuire a mettere a fuoco le proprietà specifiche di quest'ultimo. Un metodo non più estrapolato dalle discipline umanistiche, ma orientato sulle scienze esatte, in modo da concorrere alla creazione di una scienza letteraria. Scrive Ejchenbaum: "ciò che ci caratterizza non è il 'formalismo' come teoria estetica e neppure la 'metodologia' come sistema scientifico chiuso, ma solo l'aspirazione a creare una scienza letteraria autonoma che si basi sulle specifiche proprietà del materiale letterario".⁴¹

Questo metodo, fra le sue diverse matrici, annovera anche quella cubista, citata direttamente in *Zoo*.⁴² In una lettera, che compare solo a partire dalla seconda edizione del romanzo,⁴³ Šklovskij allude apertamente all'influsso di questo movimento sulla prosa: "aprì la porta e (lo dirò per il cubismo) il vento lanciò nel quadrilatero prismi di pioggia e il settore sferico di un ombrello" (*Zoo* 1924: 92). Questa tendenza, passata dalle arti figurative alla poesia attraverso la poetica di Chlebnikov e di Majakovskij, approda alla prosa. Nel 1908-1909 Chlebnikov, nel componimento *Bobeobi*,⁴⁴ aveva scomposto un volto umano secondo le leggi cubiste per poi attribuire alle singoli parti del

⁴¹ B. Ejchenbaum, *Teorija 'formal'nogo metoda'*, in *Literatura. Teorija, kritika, polemika*, Leningrad 1927, p. 117 [Trad. it. *La teoria del 'metodo formale'*, in *I formalisti russi*, cit., pp. 32-33].

⁴² A. Hansen-Löve, *Il formalismo russo*, cit., pp. 706-713.

⁴³ *Zoo* 1924, pp. 90-95; *Zoo* 1929, pp. 115-118; *Zoo* 1964, pp. 201-204.

⁴⁴ V. Chlebnikov, *Bobeobi*, in *Poezija russkogo futurizma*, cit., p. 71 [Trad. it. in A. M. Ripellino, *Poesie di Chlebnikov*, p. 11].

volto un suono, passando così dalla disgregazione volumetrica a quella sonora.⁴⁵ Nel 1913 Majakovskij aveva creato versi in cui, similmente alle superfici spezzate dei quadri cubisti, era la parola a frantumarsi, a scindersi, a collocarsi su piani diversi:

У-
лица.
Лица
у
догов
годов
рез-
че.
Че-
рез
железных коней
с окон бегущих домов
прыгнули первые кубы (1913).⁴⁶

Šklovskij traspone questa tecnica in prosa e la denuda con l'*obnaženie priëma*, rendendo espliciti quei legami profondi (ma generalmente impliciti) che esistevano fra arti figurative e formalismo.

“Inizialmente avevo pensato di fornire una serie di schizzi della Berlino russa, poi mi parve interessante collegare questi schizzi con una sorta di tema comune” (*Zoo*, 1923, Prefazione dell'autore)

Zoo, saggio critico. Per le strade di Berlino, l'autore ricerca i volti amici dell'*intelligencija* emigrata. Gli incontri, reali e fittizi, di Šklovskij con i grandi della letteratura russa lungo le pagine del romanzo, consentono al lettore di fare conoscenza con gli scrittori e le loro opere, seguendo un percorso letterario che si snoda dalle vie di Berlino a quelle di Mosca e Pietroburgo.

⁴⁵ A. M. Ripellino, *Poesie di Chlebnikov*, cit., pp. 180-181.

⁴⁶ V. V. Majakovskij, *Sobranie sočinenij v 12-ti tt.*, Moskva 1978, vol. 1, p. 67. Per un interessante raffronto tra *Zoo* e il poema *Pro eto* cf. R. Faccani, *Da una camera con vista sulla Kaiserallee*, in *Studi offerti a A. Ivanov*, Udine 1992, pp. 94-105.

Ogni volta che Šklovskij descrive questi incontri, fornisce dei personaggi un quadro biografico, reale e contemporaneamente critico. Così dipinge Remizov,⁴⁷ intento a districarsi dai problemi quotidiani di una Pietroburgo sull'orlo del collasso nell'inverno del 1919 e, contemporaneamente, lo descrive come membro del grande ordine delle scimmie, da lui stesso inventato e canonizzato nel 1908 in *Tragedija o Iude*.⁴⁸ Fiction e realtà si fondono e si confondono ancora una volta. La setta è intesa come una scherzosa società segreta, i cui fantastici fondatori (scimmie), che ricordano i cavalli sapienti di Swift (Houyhnhnms), disprezzano il genere umano, la cui comunità si fonda sul profitto, la vanagloria e il male; perciò l'ordine remizoviano ospita solo persone degne di tale onore. Il popolo delle scimmie è una setta superiore, privilegiata, e per Šklovskij si trasforma gradualmente in una casta che si erge al di sopra di un generico "voi", che ingloba tutti coloro che sono esclusi dalla congrega. E questa "casta" assume via via i connotati dell'*intelligencija*:

Il nostro grande esercito delle scimmie vive come il gatto di Kipling⁴⁹ sui tetti, 'da solo'. Voi indossate abiti e i vostri giorni passano l'uno dopo l'altro; nell'assassinio e nell'amore siete tradizionali. L'esercito delle scimmie non pernotta là dove ha pranzato e non beve il tè del mattino là, dove ha pernottato. Esso è sempre senza casa. Il nostro compito è la creazione di cose nuove. [...] Non si può scrivere un libro alla vecchia maniera (p. 29).

Il critico ha preso il sopravvento sul biografo, per cedere infine il passo al teorico della letteratura e allo scrittore che, nella chiusa, si erge al di sopra di tutti e proclama la sua esclusività, l'esclusività creativa dell'arte, in nome della quale si può sacrificare tutto, anche l'amore: "io non cederò il mio mestiere di scrittore, la mia libera strada sui tetti per un vestito europeo, per degli stivali puliti, per della valuta pregiata, neppure per Alja" (p. 30).

Seguendo i ritratti tracciati da Šklovskij in *Zoo*, possiamo ricostruire il suo percorso di critico letterario. L'interesse dell'autore per

⁴⁷ Aleksej Michajlovič Remizov (1877-1957) nel 1921 emigra a Berlino per trasferirsi due anni più tardi a Parigi, dove muore nel 1957.

⁴⁸ A. Remizov, *Tragedija o Iude* [1908], in *Sočinenja v 8-mi tomach*, SPb. 1910-1912, vol. 8, pp. 91-184.

⁴⁹ Immagine estrapolata da una fiaba di Rudyard Kipling, *The cat that walked by himself* (1902), in *Just so stories*, Moskow 1968, pp. 179-200.

il futurismo, con cui inaugurò i suoi studi critici all'inizio degli anni '10, emerge dalle pagine su Chlebnikov, citato nell'epigrafe, rievocato nostalgicamente lungo tutte le strade di Berlino e descritto nella quarta lettera di *Zoo*:

In inverno, avevo incontrato Chlebnikov a casa di un architetto.
Una casa ricca, i mobili di betulla di Carelia, il padrone pallido, con la barba scura, intelligente. Aveva delle figlie.
Qui veniva Chlebnikov. Il padrone leggeva i suoi versi e li capiva. Chlebnikov era simile a un uccello malato, scontento che lo si guardasse.
Simile a tale uccello, stava seduto, con le ali abbassate, in un vecchio soprabito e osservava la figlia del padrone (p. 24).

Chlebnikov, il poeta da sempre più amato da Šklovskij, descritto come un uccello malato e triste, che sembra estrapolato dal bestiario di *Zverinec*, ci riconduce agli studi dell'autore sulla *zaum'*,⁵⁰ in cui Šklovskij interpreta la lingua transmentale come una variabile della lingua poetica, da sempre esistita, ma che ora si presenta in modo consapevole sull'arena letteraria, avanzando una domanda di riconoscimento come nuova, autorevole lingua poetica: “una cosa è certa: il linguaggio sonoro (*zvukoreč'*) vuole essere una lingua”.⁵¹ E cita la poesia chlebnikoviana *Bobebobi* come esempio di tale richiesta.⁵²

Proseguendo nelviaggio immaginario che si snoda attraverso le pagine del romanzo, incontriamo Remizov e Belyj, dai cui ritratti traspare l'amore di Šklovskij per la prosa ornamentale e senza intreccio. Non a caso gli autori su cui si sofferma appartengono a quel filone della prosa di inizio secolo che continua la tradizione di Gogol' e Leskov. Come è noto, con la nascita della nuova lingua letteraria russa, ad opera di Puškin, lo sviluppo della letteratura russa segue due distinte tendenze: da una parte la “prosa della norma linguistica”, fondata da Puškin, che si basa sulla concezione classica di una lingua letteraria concepita come fatto di cultura scritta (Turgenev, Gončarov, Čechov, Tolstoj); dall'altra la “prosa emotiva” o “romantica” (come la

⁵⁰ Di questo linguaggio si occupa Šklovskij in *O poezii i zaumnom jazyke*, in *Zborniki po teorii poetičeskogo jazyka*, Petrograd 1916, vyp. 1, pp. 1-15; anche in *Poetika. Šborniki po teorii poetičeskogo jazyka*, Petrograd 1919, pp. 13-26.

⁵¹ V. Šklovskij, *O poezii i zaumnom jazyke*, cit., p. 13.

⁵² Ibidem, pp. 13-14.

definisce Žirmunskij),⁵³ mirante a rinnovare la letteratura, affermando il diritto all'esistenza letteraria di tutte le forme orali, sonore, mimiche della lingua (Gogol', Leskov, Dostoevskij, Remizov, Belyj). È proprio la prosa "emotiva", caratterizzata dall'uso dello *skaz*, il nuovo genere di prosa sperimentale che suscita gli interessi di Šklovskij e al cui studio si dedica in particolare negli anni 1921-1922, in cui tiene seminari a Pietroburgo alla Casa delle Arti per i Fratelli di Serapione:

La tradizione dei serapionidi è interessante. Da un lato essi provengono dalla odierna linea "maggiore": da Leskov attraverso Remizov e da Andrej Belyj attraverso Evgenij Zamjatin. In tal modo troviamo in loro lo *skaz* – un linguaggio che effettua uno slittamento rispetto alla semantica tradizionale, – l'utilizzo della "etimologia popolare" come mezzo artistico, similitudini ampiamente sviluppate. Ma oltre a ciò in loro si intreccia un'altra tendenza: quella del romanzo d'avventura, delle imprese che sono sopraggiunte in Russia o direttamente dall'Occidente, o che sono state assimilate attraverso la "linea minore" della letteratura russa (e qui penso ai racconti di Aleksandr Grin).⁵⁴ La terza linea dei serapionidi ritengo sia la rinata tendenza sterniana della letteratura russa.⁵⁵

L'interesse per i giovani serapionidi è accompagnato dallo studio di autori come Rozanov e Belyj, fautori della nuova prosa. Šklovskij in questi anni dedica a Rozanov uno studio nel quale lo definisce canonizzatore di una nuova linea letteraria,⁵⁶ una linea fondata sull'assenza di intreccio, di motivazione, sulla fusione di generi letterari diversi, sul culto del frammento e sul senso di intimità domestica.

⁵³ Cf. V. Žirmunskij, *Teorija sticha*, Leningrad 1975, pp. 569-586.

⁵⁴ Aleksandr Grin (pseud. di Aleksandr Stepanovič Grinevskij, 1880-1932), autore di numerosi racconti (prima del 1917 aveva già pubblicato più di 350 opere, fra cui racconti, poemi e brevi satire). Influenzato da Hoffmann, da Edgar Poe e dai romanzi d'avventure europei, dedicò diverse opere alle imprese di mare. Venne biasimato dalla critica proprio per questa sua apertura agli influssi stranieri.

⁵⁵ V. Šklovskij, *Serapionovy brat'ja*, "Knižnyj ugol" 1921, 7, pp. 20-21.

⁵⁶ Di Vasilij Vasil'evič Rozanov (1856-1919) Šklovskij trascura il lato filosofico e critico, per studiare in particolare l'autore dei due "canestri" di *Opavšie list'ja* (1913 e 1915) e di *Uedinënnoe* (1912 e 1916). Cf. V. Šklovskij, *Rozanov. Iz knigi "Sjužet kak javlenie stilja"*, in *Sborniki po teorii poetičeskogo jazyka*, Peterburg 1921, IV; comparirà in seguito, ridotto, col titolo *Literatura vne sjužeta*, in *O teorii prozy*, Moskva-Leningrad 1925, pp. 162-178 [Trad. it. *La letteratura estranea all'intreccio*, in *Teoria della prosa*, cit., pp. 271-294].

L'altro grande innovatore della forma artistica che incontriamo nelle pagine di *Zoo* è Belyj, di cui Šklovskij ci fornisce un ritratto letterario, indice delle riflessioni critiche che lo accompagnavano in quegli anni e che dovevano uscire all'epoca sotto forma di un articolo che invece l'autore pubblicherà solo nel 1924.⁵⁷ Ancora una volta “ciò che è nel libro e ciò che accade nella vita si sono completamente confusi” (p. 69). Gli studi del critico Šklovskij assumono la forma di un'epistola dedicata a Belyj all'interno di un romanzo d'amore e la confusione si accresce maggiormente quando le riflessioni sul metodo di Belyj comparse nella nona lettera si trasformano, nella lettera diciottesima, in riflessioni sui metodi dell'amore: “ricordi, ti ho scritto di Belyj e del metodo. L'amore ha i suoi metodi, una sua logica di movimenti, stabilita senza di me e senza di noi” (p. 69).⁵⁸

Lungo le pagine di *Zoo* la prosa d'inizio secolo s'intreccia con la storia d'amore e insieme percorrono le vie della Berlino russa.

“Un libro corre dietro l'altro, vogliono correre in Russia, ma non riescono ad entrarvi” (*Zoo*, 1923, lettera 7)

Zoo e la censura sovietica. La storia di *Zoo*, delle sue diverse edizioni, costituisce indirettamente una pagina di quella storia della censura sovietica che, solo di recente, a partire dalla caduta dell'URSS, gli studiosi stanno ricostruendo.⁵⁹

Il romanzo di cui ci occupiamo si costituisce come una testimonianza indiretta di tale storia, in quanto le modificazioni apportate al testo sono da imputare all'autore stesso e quindi, più che di censura,

⁵⁷ Cf. V. Šklovskij, *Gamburgskij sčet*, Moskva 1990, p. 511. L'articolo uscirà col titolo *Andrej Belyj*, in “Russkij sovremennik” 1924, 2, pp. 231-245, ristampato in *O teorii prozy*, 1929, pp. 205-225. In forma riveduta e corretta compare anche in *Pjat' čelovek znakomych*, Tiflis 1927, pp. 1-43.

⁵⁸ “Il metodo di Andrej Belyj è pieno di forza, incomprensibile a lui stesso. Ha cominciato a scrivere, credo, per scherzo. Uno scherzo è stata la Sinfonia. Le parole erano poste le une accanto alle altre, ma l'artista le vedeva in modo insolito. Finì lo scherzo, nacque il metodo” (p. 41).

⁵⁹ Questa parte è già parzialmente comparsa in M. Zalambani, *Un esempio di auto-censura sovietica: Zoo o lettere non d'amore di V. Šklovskij*, in *Censura e censure*, Napoli 2001, cui rinvio anche per l'apparato bibliografico.

è opportuno parlare di autocensura. Un caso di autocensura estremamente interessante, in quanto in genere non restano tracce degli interventi censori che un autore attua nei confronti della propria opera. Nel nostro caso invece esiste un testo (il romanzo del 1923), nei confronti del quale lo scrittore interviene, censurandolo, al fine di attuare la metamorfosi che da romanzo d'emigrazione lo renderà romanzo sovietico. È comunque necessario non cadere nell'equivoco di leggere ogni mutamento del testo in funzione dell'influsso della censura, in quanto esistono molte modificazioni apportate alla struttura del romanzo che appartengono esclusivamente alla storia dell'uomo-scrittore Šklovskij, un autore continuamente incline a "riscriversi", come dimostrano le tre edizioni di *O teorii prozy*.⁶⁰

Così la prima edizione sovietica del 1924, che pure è quella che presenta maggiori variazioni rispetto al testo di partenza, in realtà sembra essere quella meno contaminata da problemi di autocensura.

L'impianto di questa edizione⁶¹ sembra essere dominato dalla volontà di presentare il libro come un'opera sostanzialmente diversa da quella del 1923, ma senza in realtà toccarne l'essenza. Probabilmente colui che apporta maggiori modifiche a questa redazione è lo scrittore, e non il censore Šklovskij. Alcuni interventi riguardano la prima parte del libro, che contiene una nuova premessa e una nuova lettera introduttiva, inoltre compare un postscriptum, in cui l'esule Šklovskij sembra chiedere venia al governo sovietico per aver diffidato di lui.

La lettera introduttiva è di particolare interesse, in quanto tratta di come "le cose cambino l'uomo" e affronta il discorso del difficile rapporto uomo/macchina, che informa tutte le società europee d'inizio secolo. Questa problematica, che aveva già investito la poetica futurista, e quindi interessato lo studioso Šklovskij, attraversa anche la sua biografia: durante la guerra, nel 1916, era diventato istruttore autista, ruolo che aveva conservato anche durante la rivoluzione di febbraio.

Rileggendo la lettera introduttiva della prima edizione sovietica, sembra di ripercorrere le pagine di *Sentimental'noe putešestvie*, là dove l'autore descrive il ruolo delle autoblinde durante l'insurrezione

⁶⁰ V. Šklovskij, *O teorii prozy*, Moskva-Leningrad 1925; 2^a ed. ampliata Moskva 1929; 3^a ed. modificata Moskva 1983.

⁶¹ Nell'edizione del 1924 vengono soppresse le lettere 1, 2, 3, 8, 10, 16, 19, 20, 21, 23 e la prefazione alla lettera 19; compaiono cinque nuove lettere: l'introduzione, la lettera introduttiva e le lettere 14, 17, 21.

di febbraio: “intanto scorrazzavano per la città le muse e le Erinni della rivoluzione di Febbraio, camion e autocarri stracarichi di soldati appesi a fitti grappoli, che non si capiva dove andassero, né si capiva dove prendessero la benzina; davano l'impressione di un allegro tintinnio che invadeva la città. Sfrecciavano, viravano, ronzavano come api”.⁶² Lo stesso percorso della memoria ritorna in *Zoo*: “la rivoluzione innestò la marcia e partì. Le molle si piegarono, si piegarono i parafranghi delle auto, le macchine scorrazzavano per la città e là, dove ce n'erano due, pareva ce ne fossero otto” (*Zoo* 1924: 17).

Questo finché è la memoria che guida i ricordi, ma quando essi svaniscono, Šklovskij si riscopre un emigrato a Berlino, soffocato e minacciato dal mondo occidentale tecnologizzato e conclude:

Io ora mi sento smarrito, perché questo asfalto, reso lucido dai pneumatici delle auto, queste pubblicità luminose, le donne eleganti, tutto questo mi trasforma. Io qui non sono quello che ero e mi sembra di essere cattivo (*Zoo* 1924: 20).

L'evoluzione del rapporto uomo/macchina, dapprima studiato da Šklovskij nella poetica futurista, poi vissuto direttamente in guerra, si conclude, assumendo la forma minacciosa del mondo occidentale. Il tema evidentemente torturava l'autore già da tempo, in quanto era presente sin dall'undicesima lettera dell'edizione del 1923. Non è possibile conservare se stessi, il proprio *byt* in un mondo così diverso e minaccioso. I suoi tentacoli ora assumono la forma di macchine, prolungamento della mano dell'uomo, ora quella di un modo di vita raffinato e sofisticato, che ciruisce e tenta di sedurre l'emigrato russo che, come Pëtr Bogatyřev,⁶³ cerca invano di conservare il proprio modo di vita:

Quando Roman emigrò a Praga, scrisse a Bogatyřev di raggiungerlo.

Bogatyřev arrivò, i pantaloni corti, le scarpe slacciate, in valigia solo manoscritti e carte stracciate e tutto così disordinato, che non si capiva dove fossero i suoi scritti e dove i pantaloni.

Bogatyřev comperava lo zucchero, lo teneva nelle tasche e lo mangiava; in poche parole: cercava di conservare il modo di vita russo.

⁶² V. Šklovskij, *Sentimental'noe putešestvie*, Moskva 1990, p. 33 [Trad. it. *Viaggio sentimentale*, Milano 1991, pp. 35-36].

⁶³ Pëtr Grigor'evič Bogatyřev (1893-1971), folklorista, etnografo, studioso di teatro; lasciata Berlino nel 1921, restò in Cecoslovacchia fino al 1940, apparentemente per motivi di lavoro, poi rientrò in patria.

Ma Roman, con i suoi piedi sottili, la testa rossa e gli occhi azzurri, lui amava l'Europa. [...]

Roman portò Bogatyřev al ristorante: Pëtr stava seduto fra muri non graffiati, fra cibi di vario tipo, vini e donne. Scoppiò in lacrime.

Non resse. Questo modo di vita ci fa sciogliere.

Non ne abbiamo bisogno. Fra l'altro, per creare parallelismi, va bene tutto. Bogatyřev non restò da Roman e cominciò a cercare il clima russo (pp. 48-49).

Tornando all'edizione del 1924, il dato più interessante di questa redazione è fornito dalla comparsa di una nuova lettera, concernente il ruolo dell'*intelligencija* durante la rivoluzione. Quest'ultima è la rielaborazione di un articolo, apparso quello stesso anno con il titolo di *Probniki*.⁶⁴ La genealogia di questo testo è particolarmente interessante in quanto si articola in tre momenti principali: 1. una lettera di Šklovskij a Gor'kij del 15 aprile 1922, in cui il termine *probničestvo* (il lavoro del *probnik*, dell'esploratore) viene utilizzato per definire l'attività politica di Šklovskij; 2. un articolo pubblicato nel 1924, in cui gli esploratori diventano i membri dell'*intelligencija* e dell'emigrazione russa; 3. un'epistola di *Zoo* che, in forma leggermente diversa, ripropone le stesse tesi dell'articolo. Tutti i testi si basano su una metafora, secondo la quale

quando avviene la monta dei cavalli [...], spesso la giumenta è nervosa, ha un riflesso di difesa e non si arrende. [...] Si prende allora uno stallone di piccola statura (il suo animo può essere il più nobile) e lo si fa avvicinare alla giumenta. Essi flirtano tra loro, ma non appena cominciano a mettersi d'accordo (non nel senso letterale di questa parola), immediatamente il povero stallone viene trascinato via per la collottola ed alla femmina viene portato il riproduttore. Il primo stallone è chiamato esploratore (*probnik*). [...] Il lavoro dell'esploratore è duro e si dice che, alle volte, addirittura essi finiscano pazzi o si suicidino.⁶⁵

Nel testo di partenza si trova una riflessione di Šklovskij sulla propria attività politica: "noi socialisti di destra 'abbiamo infiammato'

⁶⁴ V. Šklovskij, *Probniki*, "Poslednie Novosti", Leningrad 1924, 19 marza, n. 11, p. 2. Il testo dell'articolo, rielaborato ed ampliato, viene pubblicato nella seconda e nella terza edizione di *Zoo*, rispettivamente come lettera 14 e lettera 26. Secondo la testimonianza di O. Pančenko, Šklovskij negli anni Trenta tentò di pubblicare *Zoo* nella sua versione originale, comprensivo della lettera sugli esploratori, ma invano. Cf. O. Pančenko, *Viktor Šklovskij: tekst-mif-real'nost'*, cit., p. 307.

⁶⁵ V. Šklovskij, *Probniki*, cit., p. 2.

la Russia per i bolscevichi, Ma, forse, anche i bolscevichi, 'infiammano' soltanto la Russia, e chi gode di essa è il mužik".⁶⁶ Secondo lo scrittore, la funzione dei socialisti rivoluzionari durante la rivoluzione sarebbe dunque stata quella di aprire la strada ai bolscevichi. Ma nel 1924, dopo avere subito il rischio di un arresto per collusione con gli S-R, essere stato costretto all'esilio ed essere, a stento, riuscito a rientrare in patria, l'autore non può rendere manifesta questa considerazione. Così essa viene stemperata in una riflessione di più ampio respiro, che investe tutta l'intelligencija russa e la lettera di *Zoo* viene proposta come un capitolo della *Istorija russkoj intelligencii* (1906-1911) di D. N. Ovsjaniko-Kulikovskij, così come recita l'epigrafe apposta ad essa: "lettera quattordicesima. Essa è un capitolo indispensabile della *Storia dell'intelligencija russa*. In questa lettera compare la parola 'esploratore'" (*Zoo* 1924: 65). Dall'ambito politico l'autore sembra spostarsi a quello letterario, ma è uno spostamento fittizio. Tutta l'essenza del suo pensiero è contenuta in una sola frase della lettera di *Zoo* che, nel contesto del romanzo sembrerebbe fare riferimento solo agli intellettuali, ma che trova più ampia spiegazione alla luce dei documenti precedenti: "nella rivoluzione noi abbiamo svolto la parte degli esploratori" (*Zoo* 1924: 67). Il noi socialisti rivoluzionari della lettera a Gor'kij, nell'articolo e nel romanzo del 1924 si è tramutato nel noi, rappresentanti dell'intelligencija e dell'emigrazione. In questo noi sta rinchiusa tutta la vicenda personale di Šklovskij (riflesso della vicenda storica della Russia), ex socialista rivoluzionario, ex emigrato e attuale rappresentante dell'intelligencija. Il generico pronome plurale occulta il forte io dell'autore, così come il piano letterario dell'epistola cerca di occultare quello politico, ma quest'ultimo spunta e si intravede dietro al primo.

Un'altra variante dell'edizione del 1924 è data dall'assenza delle lettere di Alja, che qui vengono soppresse quasi integralmente, con l'unica eccezione della lettera 22. Questo determina anche la scomparsa di altre lettere dell'autore che si costituivano come immediata risposta alle epistole della donna amata. Ma tali variazioni non hanno rapporto alcuno con problemi di ordine censorio; si tratta di un semplice episodio di gelosia della moglie di Šklovskij, rimasta in patria ad attenderlo durante l'intero periodo della sua emigrazione.

⁶⁶ Lettera di Šklovskij a Gor'kij del 22 aprile 1922, in V. B. Šklovskij, *Pis'ma Gor'komu: 1917-1923*, a cura di A. Galaškin, "De visu" 1993, 1, pp. 31.

L'edizione del 1929 fonde sostanzialmente i due testi precedenti, integrando la redazione berlinese con le nuove lettere apparse nella prima edizione sovietica. Le uniche parti autenticamente nuove di quest'ultima redazione sono la Prefazione alla terza edizione e la lettera 21, una brevissima epistola, di un solo rigo, scritta da Alja. Mancano due lettere: la lettera 7 sull'editore Gržebin e la lettera 20.⁶⁷

Il dato più interessante di questa redazione è fornito dalla scomparsa della settima lettera, in cui Šklovskij tracciava il ritratto di Gržebin, l'editore russo che, animato dall'attività delirante della NEP, aveva trasferito la propria casa editrice da Pietroburgo a Berlino, dove pubblicava senza sosta:

Gržebin è un borghese di stampo sovietico, in preda al delirio e alla frenesia. Ora lui pubblica, pubblica, pubblica! Un libro corre dietro l'altro, vogliono correre in Russia, ma non riescono ad entrarvi.⁶⁸

Su tutti il marchio "Zinovij Gržebin".

200, 300, 400, forse presto saranno 1000 titoli. I libri si accatastano l'uno sull'altro, formano delle piramidi, dei torrenti, ma in Russia entrano a gocce.

Ma, ai confini del mondo, a Berlino, il borghese sovietico vaneggia di dimensioni internazionali e continua a pubblicare sempre nuovi libri (p. 35).

Dunque, nonostante l'attività frenetica, i libri dell'editore russo non riescono a passare la frontiera sovietica: il dialogo che la Berlino russa cerca di instaurare con la madre patria, non ha interlocutore.

Non importa se i libri non entrano in Russia; [Gržebin] è come uno spasmante non ricambiato, che spende tutti i soldi in fiori e trasforma la stanza della donna che non lo ama in un negozio di fioraio e si compiace di quest'assurdità.

Un'assurdità molto bella e convincente. Così, l'amante respinto dalla Russia, Gržebin, che sente il suo diritto alla vita, pubblica, pubblica, pubblica senza tregua (p. 35).

Il motivo della soppressione di questa lettera diventa evidente alla luce degli eventi che riguardano il rapporto fra *zarubežnaja literatura* e letteratura sovietica. Nel testo di partenza esiste un'esplicita allusione

⁶⁷ Si tratta di breve lettera: "Come un tappeto giacevo ai tuoi piedi, Alja" (p. 79).

⁶⁸ Quando Gržebin trasferì la sua casa editrice da Pietrogrado a Berlino stipulò un accordo con lo stato sovietico, in base al quale i libri pubblicati dovevano essere distribuiti anche in Russia, ma i sovietici non rispettarono l'accordo e Gržebin fallì (Cf. *Literaturnaja enciklopedija russkogo zarubež'ja 1918-1940*, vol. 2, cit., pp. 29-31).

alla frattura che nel 1923 si andava instaurando fra queste due branche della letteratura russa, rottura all'epoca ancora sanabile, me che invece nel 1929 è già stata sancita dalla realtà, che ha visto questa scissione consolidarsi in modo irrevocabile. A partire dal 1928 l'URSS tende ormai definitivamente a controllare la produzione e la circolazione della cultura all'interno del proprio territorio, recidendo i rapporti con l'estero e soprattutto con l'emigrazione, fino a che a partire dal 1931 i rapporti fra emigrati e madrepatria diventeranno del tutto impossibili. Dunque, nel 1929, un riferimento al problema poteva essere mal tollerato dalla censura dello stato sovietico e questo spiegherebbe l'opera preventiva del censore interno di Šklovskij, che decide di espungerla dal testo.

Tuttavia il contenuto esplosivo della lettera incriminata non si esaurisce qui: essa fa chiare allusioni allo spirito antisemita della Russia. Probabilmente Šklovskij nel 1923 non allude alla politica antisemita del regime sovietico; la sua Russia è ancora quella di matrice zarista, da poco trasformata in Russia rivoluzionaria, ma alla fine degli anni Venti, una frase come "la Russia non ama gli ebrei" (p. 36) si poteva leggere diversamente.⁶⁹ Il rapporto testo/contesto storico contamina a tal punto la gravidanza del testo da obbligare l'autore ad autocensurarsi.

La terza edizione sovietica del 1964 si apre con una premessa che suona come un'ammissione di colpa: come il pellegrino che, avvolto nella nebbia, cammina sul ghiaccio e si perde, così Šklovskij, perdendosi, è finito a Berlino:

Un uomo, solo, cammina sul ghiaccio,⁷⁰ avvolto nella nebbia. Gli sembra di camminare dritto. Il vento porta via la nebbia: l'uomo vede la sua meta, le sue tracce.

Risulta che il blocco di ghiaccio, galleggiando, ha cambiato direzione: la traccia si è aggrovigliata in un nodo; l'uomo si è perso.

Volevo vivere e decidere onestamente, senza schivare le difficoltà, ma ho perduto la strada. Sbagliando e smarrendomi mi sono ritrovato emigrato, a Berlino (*Zoo* 1964: 120).

A questa premessa fa seguito un'edizione che, rispetto alle precedenti, è forse quella in cui l'autocensura di Šklovskij è maggiormente

⁶⁹ Cf. A. V. Bljum, *Evrejskij vopros pod sovetskoj cenzuroj 1917-1991*, SPb. 1996.

⁷⁰ Šklovskij chiaramente allude alla sua fuga dall'URSS, attraverso i ghiacci del golfo di Finlandia, nel marzo 1922.

percepibile. La struttura del testo resta sostanzialmente quella del 1929, che fondeva le due precedenti (con qualche lievissima variante insignificante), ma intervengono dei tagli in alcune lettere che sono sicuramente operati per motivi censori.

Nonostante il disgelo del 1956, le tracce lasciate dal terrore degli anni Trenta e Quaranta sono troppo profonde perché l'autore possa ignorarle. È importante ricordare che nel 1930 lo stesso Šklovskij aveva dovuto fare ammenda nello scritto *Pamjatnik naučnoj ošibke*,⁷¹ rinnegando i principi del formalismo nei quali aveva da sempre creduto. Questo, probabilmente, si costituisce il crinale che separa il prima e il dopo Šklovskij.

La quarta edizione di *Zoo* è resa possibile dal clima del disgelo, quando ormai si può tornare a parlare di Berlino e dell'emigrazione dei primi anni '20 senza essere accusati di "antinazionalismo" e di servilismo (*nizkopoklonstvo*) di fronte alla cultura occidentale borghese. Tuttavia si rende necessario per l'autore prendere alcune precauzioni. Così, al di là di poco significative modifiche che accompagnano tutto il testo del 1964, troviamo alcuni interventi incisivi, relativamente a cinque lettere.⁷²

Sparisce un passaggio dalla quarta lettera, dedicata a Chlebnikov, in cui un riferimento alla responsabilità dello stato per la morte dei suoi cittadini potrebbe essere letto sullo sfondo dei più recenti eventi storici: "lo stato non risponde della morte violenta degli uomini; al tempo di Cristo non capiva l'aramaico e, in genere, non capisce mai la lingua umana. I soldati romani, che inchiodavano le mani di Cristo, non sono più colpevoli dei chiodi. Eppure, per chi è crocifisso, è molto doloroso" (p. 24).

Analogamente, dall'undicesima lettera viene meno il riferimento ad un lager, che potrebbe suscitare tristi associazioni con l'epoca sta-

⁷¹ V. Šklovskij, *Pamjatnik naučnoj ošibke*, "Literaturnaja Gazeta", 27 janvarja 1930 goda.

⁷² Lettere 4, 11, 13, 17, 30 dell'edizione del 1923. La censura della tredicesima lettera è dovuta a problemi di "costume" (e qui varrebbe la pena di aprire una lunga digressione sul rapporto fra costume e potere in epoca sovietica), in quanto viene eliminato un passo, in cui si narra un episodio concernente una prostituta: "quando stavamo per terminare il liceo, una compagnia delle nostre andò a fare un giro, prese una prostituta, la spogliò, appoggiò su di lei una candela e sulla sua schiena giocarono a carte. Poi la pagarono bene e cercarono di convincerla a non prendersela troppo" (p. 55).

liniana. L'episodio concerne Pëtr Bogatyrëv che, in attesa di rientrare a Mosca dall'esilio praghese, viene inviato in un campo di concentramento per russi che hanno scelto la via del ritorno in patria.

Bogatyrëv non restò da Roman⁷³ e cominciò a cercare il clima russo. Gli trovarono un posto: gli proposero di soggiornare in un campo di concentramento⁷⁴ per russi in attesa di tornare in patria. Ci vivono cosacchi e ufficiali; essi non amano affatto l'Europa, Alja. Cantano canzoni popolari e sanno soltanto combattere. Pëtr visse tranquillamente nel campo, il modo di vita gli era familiare (pp. 48-49).

Anche le brevissime righe che scompaiono dalla lettera dedicata a Pasternak possono essere lette sullo sfondo storico-sociale dell'epoca. L'affermazione secondo la quale Pasternak è "un uomo felice. Non sarà mai esasperato. Deve vivere la sua vita amato, viziato e grande" (p. 67) poteva suonare ironica – o "antisovietica" – dopo il caso Živago e la forzata rinuncia al premio Nobel del 1958.

L'ultima significativa autocensura di Šklovskij riguarda la trentesima e ultima lettera del romanzo. Qui l'esule dichiara la propria resa e chiede agli organi ufficiali sovietici il permesso di tornare in patria, ma aggiunge imprudentemente l'esortazione a non agire con lui come avevano fatto le truppe russe con i soldati turchi, che nel 1916 erano stati uccisi dopo aver dichiarato la resa. Questa esortazione viene depennata nel testo del 1964:

Non ripetete la vecchia storia di Erzerum:⁷⁵ durante la presa di questa fortezza, il mio amico Zdanevič passava di lì.⁷⁶ Su entrambi i lati della strada giacevano dei soldati turchi uccisi a sciabolate. Tutti erano stati colpiti al braccio destro ed alla testa.

Il mio amico chiese:

- Perché sono stati colpiti tutti al braccio e alla testa?

Gli risposero:

- È molto semplice: i turchi, quando si arrendono, alzano sempre il braccio destro (p. 106).

⁷³ Roman Osipovič Jakobson (1896-1982) emigra a Praga nel 1921.

⁷⁴ Lager sorti al termine della I guerra mondiale per i prigionieri di guerra russi.

⁷⁵ La conquista della fortezza di Erzerum da parte delle truppe russe avvenne il 18 febbraio (12 marzo) 1916, durante la I guerra mondiale.

⁷⁶ Il'ja Zdanevič (Iliazd, 1894-1975) si trasferì in Francia nel 1921 dove visse fino alla morte.

Dall'analisi delle varie redazioni di *Zoo* sembra emergere che l'evoluzione del testo è stata in un primo momento prevalentemente legata alle vicende di un autore che amava riscrivere (questo almeno fino all'edizione del 1929), per poi tramutarsi in una pagina di quella storia della censura che ha segnato tutta la letteratura sovietica fino agli anni Ottanta. Da romanzo d'emigrazione *Zoo* diventa romanzo sovietico, senza mai perdere i tratti di romanzo autobiografico ed epistolario amoroso, di antiromanzo formalista e raccolta di saggi critici. Un testo complesso, pluristratificato, una pagina di vita e una vivida testimonianza di uno dei grandi intellettuali del XX secolo.