

Venjamin Kaverin
ovvero il gioco della scrittura

1.

Nato nel 1902 a Pskov da una famiglia di musicisti, Venjamin Aleksandrovič Kaverin (il cui vero cognome era Zil'ber), esordisce giovanissimo nella letteratura nell'ambito del gruppo letterario "I Fratelli di Serapione" (Serapionovye brat'ja). Il primo e unico *Almanacco* pubblicato da questo gruppo nel 1922, comprendeva sette racconti¹, fra cui *Cronaca della città di Lipsia nell'anno 18 ...* (Chronika goroda Lejziga za 18 ... god), in cui il giovane scrittore stupiva il lettore sia per il soggetto fantasioso e ingarbugliato che per l'ambientazione tipicamente hoffmaniana.

Non si trattava però della prima prova letteraria di Kaverin che, già nel 1920, a soli diciotto anni, aveva vinto il terzo premio a un concorso per scrittori esordienti bandito dalla "Casa dei Letterati" (Dom Literatorov) di Pietrogrado, con *L'undicesimo assioma* (Odinadcataja aksioma). Il racconto, che portava la significativa epigrafe: "L'arte deve basarsi sulle formule delle scienze esatte", partendo dall'interpretazione dell'undicesimo assioma euclideo data da Lobačevskij (rette parallele si incontrano all'infinito), raccontava

¹ Serapionovye Brat'ja, *Almanach pervyj*, Petrograd-Berlin 1922. L'almanacco conteneva, oltre al racconto di Kaverin i seguenti testi: M. Zoščenko, *Viktorija Kazimirovna*; L. Lunc, *V pustyne* (Nel deserto); V. Ivanov, *Sinij zverjuška* (La bestiolina blu); M. Slonimskij, *Dikij* (Il selvaggio); N. Nikitin, *Dezi*; K. Fedin, *Pes'i duši* (Cani anime).

due storie diverse in parallelo sullo stesso foglio. Da una parte, un monaco perdeva la fede in Dio e fuggiva dal monastero; dall'altra, uno studente perdeva al gioco tutti i suoi soldi e sfuggiva ai creditori, rifugiandosi in un altro secolo. A metà della sesta pagina, studente e monaco si incontravano sulle rive della Neva². Il racconto ha la freschezza della novità: la storia del monaco si svolge nel Medioevo, quella dello studente negli anni prima della rivoluzione e il rifiuto da parte dell'autore di un'unità di tempo fu sottolineato dalla giuria del concorso come un'audacia.

A Pietrogrado, il giovane Kaverin si era trasferito per frequentare l'Università e l'Istituto di Lingue Orientali,- dove si laureò in arabo nel 1923,- su consiglio di Juryj Tynjanov,- marito della sua sorella maggiore, Elena,- a cui fu sempre molto legato³.

“A casa mi aspettava la mia seconda università – Jurij Tynjanov”, così l'aspirante scrittore ricorda gli anni in cui fu ospite del cognato, che gli fece conoscere non solo autori e opere da lui ignorate, ma soprattutto un metodo di studio che considerava i classici,- Puškin, Gogol', Dostoevskij, Tolstoj,- nella loro attualità e i contemporanei,- Blok, Achmatova, Majakovskij, Chlebnikov, Pasternak,- in prospettiva storica. Fu proprio Tynjanov a introdurre Kaverin nei circoli formalisti, a fargli conoscere Boris Ejchenbaum

² Il racconto, che non è stato mai pubblicato, è conservato in forma manoscritta nell'archivio privato dell'autore. Cfr. V. A. Kaverin, *Gor'kij i molodye*. // «Znamja», II, 1954.

³ Nel 1923, Kaverin sposò la sorella minore di Tynjanov, Lidija.

e Viktor Šklovskij, che, a sua volta, lo presentò ai futuri “Fratelli di Serapione”:

Michail Zoščenko, Lev Lunc, Konstantin Fedin, Michail Slonimskij, Nikolaj Tichonov, Vsevolod Ivanov, il critico Il’ja Gruzdev e la poetessa Elizaveta Polonskaja erano un gruppo di giovanissimi,- il più giovane aveva venti anni, il più anziano ventotto,- uniti dalla stessa passione per la letteratura, dallo stesso desiderio di innovazione, tipico della frenetica atmosfera postrivoluzionaria. Il gruppo formatosi il 1° febbraio 1921, alla “Casa delle Arti” (Dom Iskusstv), prese il suo nome dall’omonimo romanzo di Hoffmann che, secondo Slonimskij⁴, si trovava casualmente sul tavolo al momento del battesimo del gruppo e, secondo la poetessa Elizaveta Polonskaja, fu proposto da Lunc (l’ideologo del gruppo) e accettato subito poiché a tutti piaceva molto sottolineare il carattere di “fratellanza” esistente fra loro.

Padrini dei “fratelli” furono Šklovskij, che non mancò mai alle riunioni settimanali del gruppo fino alla sua partenza per Berlino, Gor’kij e Zamjatin.

Gor’kij stimava molto questo gruppo di giovani scrittori e negli anni fra il 1919 e il 1922 usò il suo prestigio e la sua influenza per permettere alla cultura russa di sopravvivere. Organizzò lavori per intellettuali affamati, si occupò della “Casa degli Scienziati” (Dom Učenyč), della “Casa delle Arti”, e ideò la “Casa editrice della letteratura mondiale” (Izdatel’stvo mirovoj literatury), in cui funzionavano degli studi di

⁴ M. Slonimskij, *Kniga Vospominanij*, Moskva 1966, pp. 64-70.

traduzione dove, oltre ai serapionidi, lavorarono tutti gli intellettuali russi del tempo. E' proprio alla "Casa delle Arti", dove alcuni di loro vivevano, che si incontravano il sabato sera i serapionidi, e fu Gor'kij ad incoraggiarli e ad aiutarli sia con i suoi consigli⁵, sia facendo avere loro un regolare stipendio⁶. Come ha scritto giustamente Šklovskij, Gor'kij è stato una sorta di Noè per l'intelligencija russa⁷.

Evgenij Zamjatin, più anziano e già affermato scrittore, fu il maestro e quasi "l'inventore" della confraternita e, sottolineando la non omogeneità letteraria dei membri del gruppo e la loro sbandierata apolicità, scrisse:

I fratelli di Serapione non sono affatto dei fratelli. Hanno padri diversi. Non costituiscono una scuola e nemmeno un indirizzo: infatti alcuni si dirigono a oriente, altri a occidente. E' un semplice incontro di compagni di strada.⁸

"Compagni di strada" (popučiki) li definì anche Trockij nel 1923 nel suo saggio *Letteratura e Rivoluzione*⁹, cogliendo così la loro essenza artistica e letteraria.

⁵ Cfr. *Gor'kij i sovetskie pisateli. Neizdannaja perepiska. Literaturnoe Nasledstvo. Tom 70. Moskva, 1963. V. A. Kaverin, Gor'kij i molodye. // «Znamja», II, 1954, pp. 158-167.*

⁶ Cfr. M. L. Slonimskij, *Kniga vospominanij. Moskva, 1966; G. Kern, Lev Lunc Serapion Brother. Princetown University, 1969.*

⁷ V. Šklovskij, *Zoo o lettere non d'amore. Einaudi, Torino 1966.*

⁸ E. Zamjatin, *Serapionovye brat'ja. // «Literaturnye Zapiski», 1, 1922.*

⁹ L. Trockij, *Letteratura e rivoluzione. Einaudi, Torino 1973.*

“I fratelli” non erano omogenei fra loro, si dividevano infatti in occidentalisti (Kaverin e Lunc), che trovavano la letteratura russa noiosa, si proponevano di creare in Russia la prosa a soggetto, il romanzo d’avventura, guardavano a occidente nella scelta dei loro modelli letterari, e orientalisti (tutti gli altri), che proseguivano la tradizione della prosa ornamentale russa e utilizzavano la tecnica dello “skaz”, cioè del monologo e del dialogo colloquiale fedelmente riprodotto nei suoi moduli sintattici. Solo Michail Zoščenko aveva una posizione intermedia: scriveva bozzetti e racconti di vita contemporanea, servendosi però di un particolare “skaz” sovietico.

Kaverin, il più giovane dei “fratelli”, era convinto che la letteratura dovesse rinnovarsi secondo strade nuove, dovesse diventare più attraente, vivace, fantasiosa, secondo i modelli della letteratura occidentale e si rifaceva soprattutto a Hoffmann e a Stevenson. E’ proprio la capacità di costruire la “ragnatela” dell’intreccio, in cui Stevenson riteneva consista la differenza fra un grande scrittore e uno mediocre, che affascina Kaverin, che si atteneva fedelmente nella sua pratica letteraria, al proclama di Lev Lunc *A Occidente!*” (Na zapad!)¹⁰, manifesto letterario del gruppo, che esortava i fratelli a dare al proletariato uno Stevenson russo, a volgersi alla trama, all’intreccio, alla letteratura popolare.

¹⁰ L. Lunc, *Na zapad!* letto alla riunione del 2 dicembre 1922// «Beseda», 3, 1923.

Il giovane scrittore si propone quindi come Stevenson russo e le sue prime opere, dalla prima raccolta di racconti, *Mastera i podmaster'ja* (Maestri e apprendisti) del 1923, fino al romanzo *Skandalist ili večera na Vasil'evskom ostrove* (Lo scandalista ovvero le serate all'isola Vasilij) del 1928, sono caratterizzate dalla sperimentazione letteraria e dall'interesse per i meccanismi dell'intreccio narrativo. Sono in stretta connessione con le teorie espresse da Šklovskij nei saggi *Novella tajn* (La novella dei misteri) e *Roman tajn* (Il romanzo dei misteri)¹¹, di cui in parte costituiscono 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. E' l'evidente gioia del 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 dalla trama che dai 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 tiene presente, oltre a Hoffmann, anche Sterne e Conan Doyle, tutti scrittori in gran voga nella Russia degli anni '20.

L'interesse per le cosiddette "arti minori", il circo, il musical ma soprattutto il cinema, si era largamente affermato in Russia: avevano grande successo i films di

¹¹ I due saggi di Viktor Šklovskij fanno parte della raccolta *O teorii prozy*, Leningrad 1925 (trad. ital. *Teoria della prosa*. Einaudi, Torino, 1976).

Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Max Linder, Harry Piel, dove i personaggi venivano rappresentati sempre in situazioni difficili e pericolose. I critici letterari più affermati non nascondono il loro interesse: Jurij Tynjanov dedica saggi alla nuova arte e ai suoi eroi¹², e così fanno anche Jakobson, Brik e Šklovskij. Nel 1923 a Berlino, Šklovskij insieme a Petr Bogatyrev e Konstantin Tereškovic, pubblica addirittura un volumetto dedicato esclusivamente a Chaplin e alla sua arte, in cui analizza i films di Charlot secondo le teorie formaliste¹³.

La traduzione in russo delle avventure di Nat Pinkerton aveva dato il via a una serie di opere che cercano di trasferire a Pietrogrado le avventure del detective americano. Il critico letterario Kornej Čukovskij aveva dedicato un libro all'influsso del detective americano sulla letteratura contemporanea (*Nat Pinkerton i sovremennaja literarura*¹⁴) e nel 1924, la scrittrice Marietta Šaginjan, che si inserì in seguito nella corrente del realismo socialista, pubblicò, sotto lo pseudonimo di Jim Dollar, il romanzo *Mess Mend ovvero uno yankee a Pietrogrado* (*Mess Mend ili ienki v Petrograde*¹⁵), cui nel 1926 fece seguire *Laurie Lane, metallurgico* (*Lori Lejn metallurg*). E non fu la sola, visto che anche il noto critico Lidija Ginzburg è

¹² J. N. Tynjanov, *Poetika. Istorija literatury. Kino*. Moskva, 1977.

¹³ V. Šklovskij, *Chaplin*. Berlino, 1923.

¹⁴ K. Čukovskij, *Nat Pinkerton i sovremennaja literatura*. Moskva, 1910.

¹⁵ Jim Dollar (Marietta Šaginjan), *Mess Mend ili yankee v Petrograde*. Petrograd, 1924; *Laurie Lane, metallurg*. Leningrad, 1926.

autrice nel 1925 di un romanzo dal titolo *L'agenzia investigativa di Nat Pinkerton* (Agenstvo Nata Pinkertona¹⁶).

Lo strettissimo rapporto che legava Kaverin ai formalisti, in particolare a Jurij Tynjanov, cui dedica molte delle sue prime opere, lo spinge a mettere in pratica le loro teorie, a considerare la narrazione null'altro che una successione di avvenimenti, riprendendo anche in questo un motivo tipico del cinema russo dell'epoca, di cui il montaggio costituisce il connettivo artistico. Primi piani, flash-back, dissolvenze sono elementi tipici dei testi kaveriniani, dove l'autore gioca con i suoi personaggi, spostandoli nello spazio e nel tempo, e si rivolge direttamente al lettore in tono familiare, per ricordargli che si tratta solo di una finzione. Molte sue opere sono ambientate a Pietrogrado, la «San Francisco» russa, una città spettrale dal fascino inquietante, che si presentava al visitatore come un'architettura da animare.

Nel 1925 sull'almanacco "Kovš", Kaverin pubblica il romanzo *Fine di una banda* (Konec chazy), che racconta la storia di una sgangherata banda di rapinatori che, in seguito al rapimento di una stenografa e di un pittore di insegne scambiato per ingegnere esperto in casseforti, viene accerchiata nel suo covo e catturata dalla polizia. Ambientata a Pietrogrado, nelle bettole dell'Isola Vasilij, nelle bische, la storia è un perfetto esempio di romanzo di avventure con assassini, duelli e misteri, narrato per di più nel gergo della malavita

¹⁶ L. Čukovskaja, *Agenstvo Nata Pinkertona*. Leningrad, 1925.

degli anni '20. Il romanzo rappresenta il primo vero successo di pubblico dello scrittore, anche se le critiche non mancarono e una delle recensioni si intitolava addirittura “Come il Gosizdat (Casa editrice di stato) ha pubblicato un manuale sulla delinquenza”¹⁷.

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, non si sente più nessuna voglia di divertimento e di avventure. 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. Fin dal 1922, era iniziata una campagna contro di loro sulle pagine del giornale “Izvestija”, cui erano seguite esplicite prese di posizione del Proletkul't, il raggruppamento degli scrittori proletari, categoricamente contrario alle dichiarazioni di apoliticità dei fratelli, e anche lo stesso Lunačarskij, Commissario del Popolo per l'Istruzione, non aveva nascosto la sua perplessità nei confronti della nuova letteratura:

I nostri prosatori dipingono a colori strani, voluti: tutto è straordinariamente formale, teso, privo di semplicità.¹⁸

¹⁷ Sovetskie Pisateli, *Avtobiografii*. Vol. 1. Moskva, 1959.

¹⁸ A. Lunačarskij, *Silueti*. Moskva, 1965, p. 89.

Le critiche si fecero sempre più forti, specialmente sulle pagine della rivista “Na Postu”, diretta dal critico letterario A. Voronskij, tanto che nel 1924, con la *Risoluzione sulla stampa* del XIII Congresso del Partito,- cui prealtro i serapionidi risposero¹⁹,- l’attacco si faceva sempre più chiaro, la cultura sovietica si dimostrava sempre meno disposta a tollerare esperimenti letterari. La sconfitta di Trockij negli anni 1926-27, la fine del compromesso della NEP e la conseguente nascita della politica dei piani quinquennali nel 1928, l’imposizione al I Congresso degli Scrittori nel 1934 della teoria del “realismo socialista”, come unico modello artistico tollerato, diedero il colpo finale alla letteratura dei “compagni di strada” di cui “I fratelli di Serapione” facevano parte.

Kaverin stesso, criticato incessantemente per il colorito fantastico dei suoi racconti, per la dichiarata simpatia per rivoltosi ed “eretici”, 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 integro e coerente con sè stesso anche in anni tempestosi.

¹⁹ L. Trockij, *Letteratura e Rivoluzione*. Einaudi, Torino 1973, pp. 613-614.

Il rapporto fra intellettuali e potere caratterizza i suoi romanzi degli anni '30, ambientati a Leningrado: *Lo Scandalista* (1928) e *Il pittore è ignoto* (Chudožnik neizvesten, 1931), ancora legati alle teorie formaliste, che furono per questo duramente criticati. Miglior sorte toccò, pur tra qualche polemica²⁰, a *L'appagamento dei desideri* (Ispolnenie Želanij, 1935), storia del conflitto fra due studenti dell'Università di Leningrado e del rinvenimento di un enigmatico manoscritto di Puškin, ambientata negli anni cruciali del primo piano quinquennale (1927-29).

Con il suo libro più noto e più di successo, *I due capitani* (Dva kapitana, 1940-44), lo scrittore, pur allontanandosi dal gusto per la sperimentazione, tipico delle sue opere precedenti e inserendo il suo racconto nella realtà (l'azione si svolge negli anni prima della rivoluzione e in quelli della seconda guerra mondiale), realizzò quello che aveva sognato più di venti anni prima insieme al suo amico Lev Lunc: diede ai lettori russi un romanzo di avventure di stampo occidentale che ebbe un grande successo e divenne un classico della letteratura giovanile. La storia di Sanja Grigor'ev che indaga sulla misteriosa e tragica conclusione della spedizione nell'artico del capitano Tatarinov è rimasta nell'immaginario collettivo e così quando sulla scena russa è arrivato il musical, gli autori si sono ricordati del famoso romanzo di Kaverin, da cui hanno tratto il primo vero musical russo, quel *Nord-Ost*, rappresentato al Centro

²⁰ G. Munblit, «Nesovpadenie smyslovoj magistrali s magistral'ju sjužetnoj». // «Znamja», 9, 1935. Cit. in O. Novikova, Vl. Novikov, V. Kaverin. *Kritičeskij ocerk*. Sovetskij pisatel', Moskva 1986, p. 142.

teatrale della via Dubrovka di Mosca, divenuto tristemente famoso per l'assalto dei terroristi ceceni nel 2002.

Trasferitosi dopo la guerra a Mosca, Kaverin ha rievocato nella trilogia *Il libro aperto* (Otkrytaja kniga, 1949) l'atmosfera della Russia provinciale prerivoluzionaria raccontando l'infanzia e la fanciullezza della sua eroina, Tat'jana, una biologa che lavora alla scoperta della penicillina. La materia preferita delle sue ultime opere è il ricordo dell'infanzia e dell'adolescenza, la rievocazione di incontri e avvenimenti che hanno caratterizzato la sua storia personale e quella del periodo sovietico. *Finestre illuminate* (Osveščennye okna, 1980), *Lo scrittoio* (Pis'mennyj stol', 1982) e soprattutto l'ultima opera, il coraggioso e sincero *Epilogo* (Epilog, 1989), costituiscono il testamento artistico e morale di uno scrittore che non si è mai arreso davanti al potere. Figura liberale, Kaverin ha preso posizione in favore di Pasternak, votando contro la sua espulsione dall'Unione degli Scrittori, si è impegnato attivamente per la pubblicazione del romanzo di Bulgakov *Il maestro e Margherita*, ha fatto parte della commissione per la pubblicazione degli inediti di Zoščenko, non ha avuto paura a firmare gli appelli contro la condanna di Sinjavskij e Daniel e contro quella di Brodskij, ha insomma mantenuto la propria coerenza di uomo e di scrittore dai lontani anni '20 fino alla morte, sopravvenuta a Mosca nel 1989. La sua vita e la sua opera sono lineari, senza strappi, e se pur hanno perso per strada un po' di lucentezza giovanile, si segnalano ora più che mai per la correttezza e il rispetto verso il lettore.

2.

Pubblicato nel 1925 sull'almanacco *Literaturnaja Mysl'*, n. 3, e l'anno successivo in volume insieme a *Fine di una banda* (Konec chazy), con cui ha in comune il motivo dei bassifondi e dell'avventura, il romanzo *Il grande gioco* (Bol'shaja 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 spionistiche) 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 questo breve romanzo è complessa: la prima stesura risale all'estate del 1923 e reca il titolo *Šuler Dieu* (Il baro Dieu), dove Dieu è un cognome ed è scritto in caratteri latini. Dopo tante ambientazioni tedesche medioevali che avevano caratterizzato i racconti della sua prima raccolta *Maestri e Apprendisti*, il romanzo rappresenta il primo tentativo da parte del giovane scrittore di trasferire in Russia le sue invenzioni fantastiche. In una lettera a Gor'kij, che aveva sempre apprezzato il suo talento, Kaverin lo informa di lavorare con grande impegno a un racconto in cui ogni azione ha una sua motivazione logica, i personaggi sono delineati psicologicamente e l'ambientazione storica è concreta²¹.

²¹ Lettera di Kaverin a Gor'kij pubblicata in: *Gor'kij i sovetskie pisateli. Nezdannaja perepiska*. Literaturnoe Nasledstvo, tom 70, Moskva, 1963.

La lettura della prima stesura del racconto a una delle riunioni settimanali suscita consenso fra “i fratelli”, tanto che 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 Šuler Dieu (...) Saresti veramente contento di sentire Šuler. 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.²²

Il racconto del baro Dieu che gioca con il destino dell'umanità al tavolo verde²³ venne ancora rielaborato da Kaverin che nel 1924 scrisse all'amico Lunc:

Ho lavorato al racconto *Šuler Dieu*, di cui ti avevo già scritto (...), ora ho messo tutto bene in terra, ho mandato al diavolo l'elemento fantastico 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.²⁴

²² V. A. Kaverin, *Večernyj den'. Pis'ma, vstreči, portrety*. Moskva, 1982, pp. 43-46.

²³ V.A. Kaverin, *Petrogradskij student*. Moskva, 1976, p. 64.

²⁴ V. A. Kaverin, *Večernyj den'. Pis'ma, vstreči, portrety*. Moskva, 1982, pp. 53-55.

Il giovane scrittore non era però ancora del tutto soddisfatto: cambiò di nuovo il titolo in quello definito di *Bol'šaja igra*, accentuò il rapporto con la spy-story kiplinghiana, ribattezzò il suo protagonista Stephen Wood, eliminò l'epigrafe prima di ogni capitolo, sistemò definitivamente al tavolo da gioco i serapionidi insieme al loro "fratello maggiore", il critico Viktor Šklovski, e pubblicò il romanzo nel 1925.

Partendo da un'ambientazione esotica, l'Etiopia, e da un documento realmente esistito, la storia è imperniata sul contrasto fra l'agente inglese Stephen Wood, che si crede Dio, e il flemmatico professor Panaev, l'agente russo. Lo spunto da cui muove lo scrittore, che aveva studiato all'Istituto di Lingue Orientali di Pietrogrado, dove si era laureato in arabo, è reale come lo sono anche personaggi, riferimenti storici e eventi legati alla successione dell'imperatore Menelik e alla storia della penetrazione russa in Etiopia.

Alla fine del XIX secolo, sotto l'influenza dei circoli slavofili e religiosi panslavisti, Mosca venne progressivamente spinta a rivendicare sul paese una specie di protettorato morale, basato sulla comunità di religione. L'intervento russo in Etiopia, contrabbandato sotto interessi religiosi e simpatie umane, è caratterizzato da varie spedizioni. La prima fu quella del cosacco Ačinov (che si spacciava per colonnello Nikolaj dell'esercito dello zar) del 1884-85 e si risolve in un disastro. Un gran successo non furono nemmeno quelle del tenente Maškov, accompagnato da un servo attendente montenegrino, la prima del 1889, caratterizzata da scarsissimi mezzi, la seconda del 1891, una

singolare spedizione geografica che assomigliava alla gita turistica di tre strani personaggi: Maškov stesso, sua moglie,- che raccontava di essere la figlia dell'ambasciatore svedese in Russia,- e il fido attendente montenegrino, in un'aura di «ménage fin de siècle»²⁵.

Del 1895 è la missione Eliseev-Leont'ev che, sotto la facciata scientifico-religiosa si trasformò in un aperto strumento di penetrazione politica e militare in Etiopia. Ex tenente di un reggimento della riserva russa, intraprendente ed astuto, Nikolaj Leont'ev, dopo l'espulsione dall'esercito era vissuto di espedienti, frequentando le bische di Mosca e di Pietroburgo, viaggiando in India e in Persia, spacciandosi per inviato del Ministero delle Finanze per negoziare accordi commerciali e estorcendo denaro con vari pretesti. Dopo essersi presto sbarazzato del capo nominale della spedizione, il medico A. V. Eliseev, della nota famiglia di mercanti di Mosca, colpito da insolazione non appena arrivato in Etiopia e costretto a rientrare precipitosamente in Russia, Leont'ev si presentò all'imperatore Menelik, salito sul trono di Etiopia nel 1889, come fratello dello zar, latore di una sua presunta lettera, si fece nominare ras abissino ed estorse denaro al negus, promettendogli armi e munizioni. La spedizione, vista con sospetto e preoccupazione dagli italiani, si trasformò 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,

²⁵ C. Zaghi, *I russi in Etiopia*. Napoli, 1972, pp. 191-235.

sconfessato dall'esercito russo, Leont'ev rimase in Etiopia e seguì l'esercito di Menelik contro gli italiani, pur non prendendo parte alla battaglia di Adua, che si concluse con la sconfitta italiana nel 1896.

Dopo la vittoria, Menelik consolidò il suo potere in Etiopia e concluse vantaggiosi trattati con le potenze europee. Alla sua morte, nel 1913, gli succedette il nipote Ligg Yasu, ma nel 1916, grazie a un documento forse stilato dal defunto negus, 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 a nominare erede al trono il ras Tafari, il futuro Haile Selassé I.

Su questo sfondo storicamente valido, Kaverin inserisce la sua finzione artistica che si apre con la presentazione di uno dei due protagonisti, il professor Panaev. Per questo personaggio, per cui Kaverin sceglie un cognome ricco di tradizione culturale²⁶, che successivamente anche Bulgakov utilizzò come tipico del mondo letterario, si può risalire a vari prototipi.

L'avventuriero Nikolaj Leont'ev, di cui si è detto e a cui si accenna nella conversazione fra il negus e Panaev, e l'orientalista, giornalista, critico letterario, Osip Senkovskij (1800-1858), personaggio molto controverso su cui Kaverin scrisse un'interessante monografia: *Baron Brambeus. Istorija Osipa Senkovskogo, žurnalista, redaktora* «Biblioteka

²⁶ Rappresentante della scuola naturale, Ivan Panaev (1812-1862), fu autore di racconti realistici e abile giornalista. Diresse insieme a Nekrasov la famosa rivista «Il contemporaneo».

čtenija» (Leningrad, 1929), e soprattutto (secondo quanto afferma lo scrittore stesso nelle sue memorie) Evgenij Polivanov, che Kaverin aveva conosciuto a casa dei Tynjanov nel 1920, rimanendo molto colpito dall'originalità dell'uomo e dello studioso tanto da scrivere successivamente nella sua 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.²⁷

Professore di lingue orientali all'Università di Pietrogrado, poeta e futurista vicino al movimento del LEF (Levyj Front Iskusstva), tossicomane, legato agli ambienti cinesi e bohèmien, Polivanov aveva una personalità tormentata che ricorda quella del poeta futurista Velemir Chlebnikov, con cui ha in comune la stessa esistenza al di fuori di qualsiasi *modus vivendi*, senza un posto preciso nello spazio e come lui abitante del mondo. Entrambi si interessavano di stranezze, di errori, di tutto ciò che fosse al di fuori delle norme: amavano soprattutto il circo, in cui ogni numero è un tentativo di spezzare i canoni abituali, perché disprezzando la terra, gli artisti volano in aria o camminano sul filo. Kaverin fu così intrigato dalla figura di Polivanov, da volerlo rappresentare per ben due volte nelle sue opere: la prima, nell'orientalista Panaev, «l'uomo senza il braccio sinistro», la seconda, nel professor Dragomanov, uno dei protagonisti del suo

²⁷ V.A. Kaverin, *Petrogradskij student*. Moskva, 1976, p. 59.

romanzo, *Lo scandalista* (1928) ambientato fra gli intellettuali leningradesi²⁸.

Se il primo capitolo del romanzo, una sorta di flash-back, narra l'antefatto della storia, l'incontro fra Panaev e il negus del Habesh e la stesura da parte di quest'ultimo dell'importante documento riguardante la successione al trono di suo nipote Ligg Yasu, nemico degli inglesi, il secondo capitolo, con un deciso cambio di scena, ci sposta nel campo avverso con l'ordinanza del capo del servizio segreto britannico, ispettore Hugh Fosset-Watson, che incarica il suo agente Stephen Wood, di recarsi immediatamente a Pietrogrado per impadronirsi del documento «indispensabile per il governo della Gran Bretagna». La conoscenza dell'agente britannico avviene attraverso la strana lettera di risposta da lui inviata al suo capo, che da un incipit normale sale a un crescendo parossistico introducendo la linea della pazzia. Stephen Wood soffre di allucinazioni, immagina di essere Dio, il padrone del mondo, ed è anche un baro geniale, da qui il titolo *Il baro Dio* della prima stesura del romanzo. Il suo modo di esprimersi, le sue idee sulla vita e la felicità, l'amore impossibile per Mary, figlia dell'ispettore capo, espressi nelle comunicazioni da lui inviate a Scotland Yard, ricordano le struggenti note di Popriščin, il protagonista del racconto di Gogol', *Le memorie di un pazzo*, anch'egli innamorato senza speranza di Sophie,

²⁸ V. Kaverin, *Petrogradskij student*. Sovetskij Pisatel', Moskva 1976, p. 64.

la figlia del direttore, e convinto di essere il re di Spagna Ferdinando VIII, caduto nelle mani dell'Inquisizione. Il crescere della follia in entrambi i personaggi è marcato dalle continue visioni, dagli incubi che li tormentano, un artificio assai frequente nella prosa di Gogol', soprattutto nei testi pietroburghesi. I personaggi dello scrittore ucraino sognano di continuo: la vita del pittore Piskarev di *La Prospettiva Nevskij* consiste esclusivamente di visioni, il maggiore Kovalev de *Il naso* ritiene che quello che gli sta succedendo non può che essere un incubo, il protagonista de *Il ritratto*, conoscerà attraverso un sogno il fatale destino che lo attende.

Nella prima prosa di Kaverin si può delineare un vero e proprio «periodo gogoliano». Il racconto *Revizor* (Il revisore) scritto nel 1924 sotto l'impressione dello spettacolo di Mejerchol'd, e pubblicato sulla rivista «Zvezda», 6, 1926, racconta l'incredibile storia capitata al contabile Čučugin, scappato dal manicomio e finito in un bagno pubblico dove per un banale scambio di giacca viene preso per il revisore Galaev, come se si trattasse di una cosa normalissima. La fine del racconto coincideva con l'inizio, facendo capire che tutto quello che era successo non era altro che un incubo e che gli eventi si ripetono all'infinito. Da questo racconto, che Kaverin riteneva uno dei suoi migliori, lo scrittore trasse nel 1927 una sceneggiatura dal titolo *Čužoj pidžak* (La giacca altrui)²⁹. Nel romanzo *Lo scandalista*

²⁹ *Čužoj pidžak*, sceneggiatura di V. Kaverin da motivi del suo racconto *Revizor*. Regia di B. Šips.

(1928), ambientato fra gli intellettuali leningradesi, incontriamo un curioso personaggio, lo scrivano Chaldej Chaldejč, che altro non è che una moderna versione di Akakij Akakevič, il protagonista de *Il cappotto*, cui lo accomuna, oltre alla professione, anche la perdita del prezioso indumento portato via dalle acque della Neva. In *Il pittore è ignoto* (1931) viene rappresentato il rapporto conflittuale fra intellettuali e potere, la crisi del formalismo russo, la fine di quell'*intelligencija*, che, secondo la famosa frase di Dostoevskij, era uscita proprio dal «cappotto» di Gogol'.

I testi di Gogol' costituiscono del resto oggetto di studio privilegiato per i formalisti nell'elaborazione della loro teoria della prosa³⁰ e Tynjanov, in particolare, non solo elaborò la sua teoria dei generi basandosi sui testi del grande scrittore ucraino, ma utilizzò almeno una decina di suoi testi nella stesura della sceneggiatura e dei sottotitoli di *Šinel'*, il film di Kozincev e Trauberg del 1926.

A Pietrogrado, i sogni diventano incubi, ossessioni nella mente malata di Stephen Wood, il baro e giocoliere che si crede Dio e progetta di organizzare il mondo come un'enorme prigionia, una figura grottesca

³⁰ Segnalo in particolare: B. Ejchenbaum, *Com'è fatto il «Cappotto» di Gogol'*, in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi*, Einaudi, Torino 1968, pp. 249-274, J. Tynjanov, *Dostoevskij e Gogol'*, in Id., *Avanguardia e Tradizione*, De Donato, Bari 1968, 135-174. I saggi di V. Vinogradov, *Intreccio e composizione del racconto «Il naso», Gogol' e la scuola realistica, Studi sullo stile di Gogol'*, pur non direttamente legati al gruppo formalista, seguono la medesima linea di studio dell'evoluzione della letteratura.

che preannuncia in qualche modo i protagonisti delle fiabe filosofico-satiriche di Evgenij Schwarz, *Il re è nudo* (1934) e *Il drago* (1943).

La città dai tre nomi (San Pietroburgo – Pietrogrado – Leningrado – San Pietroburgo) acquisì questa denominazione il 18 febbraio 1914, allo scoppio della prima guerra mondiale. Non solo venne sostituita la radice tedesca ‘burg’ con la slava ‘grad’, ma anche il nome del santo, in onore del quale era stata chiamata la città, con il nome dello zar-fondatore: il toponimo medioevale di tipo religioso divenne così una denominazione laica³¹. Il successivo cambio di nome di Pietrogrado in Leningrado (26 gennaio 1924) segna il passaggio da Pietro a Lenin, cioè in sostanza, dall’Impero Russo all’Unione Sovietica.

Kaverin stesso arrivò a Pietrogrado nel 1920, a diciotto anni, e rimase talmente affascinato da questa città di cui colse il carattere teatrale, scenografico e spettrale allo stesso tempo, da ambientare qui molte delle sue opere, *Il grande gioco*, *Fine di una banda*, *Lo scandalista*, *Il pittore è ignoto*, per citarne solo alcune, che si inseriscono nella storia di quello che è stato definito “il testo pietroburghese”³².

Pietrogrado nacque proprio nel momento in cui io la vidi. Non aveva passato. Apparve attraverso tutte le oscurità e i misteri che

³¹ J. M. Lotman, B. A. Uspenskij, *Otvuki koncepcii «Moskva – tretij Rim» v ideologii Petra pervogo.* // J. M. Lotman, *Izbrannye stat'i.* III. Tallinn 1993, pp. 201-212.

³² V. N. Toporov, *Peterburg i Peterburgskij tekst ruskoj literatury.* // *Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovanija v oblasti mifopoetičeskogo.* Izbrannoe. Progress Kul'tura, Moskva 1996.

le avevano attribuito, che avevano inventato, immaginato. Era vuota, libera – e aspettava. Dovunque andassi, mi accompagnava un allarmante senso di attesa³³.

Una città vuota, dai negozi chiusi con le vetrine dai vetri rotti, i palazzi abbandonati, il selciato coperto da assi di legno, colpisce la fantasia dello scrittore che vi ambienterà le sue storie, i suoi bozzetti “fisiologici”. Non sono né il Nevskij Prospekt né i monumentali quartieri del centro cittadino a interessarlo, bensì quelli più appartati e malfamati, quello sud-occidentale e soprattutto *Vasil’evskij ostrov* (Isola Vasilij). Situato su un’isola a forma di triangolo, la più grande nel delta della Neva, abitato da una popolazione socialmente debole, *Vasil’evskij ostrov* era noto già nel XVIII secolo per le sue bische e i bordelli. Caratterizzato da una zona, la *Strel’ka*, la punta dell’isola, dove Pietro I voleva sorgesse il centro intellettuale e amministrativo della città, e dove nel 1724 fu fondata l’università, il quartiere è formato da una serie di strade denominate “Linee”, - che nella prima intenzione di Pietro avrebbero dovuto essere allagate sul modello delle calli veneziane, - e da tre grandi viali (*Prospekt*), il Grande, il Medio e il Piccolo (*Bol’šoj, Srednyj e Malyj*) che le intersecano e le racchiudono. Spostandosi di appena pochi isolati verso l’interno ci si imbatte in strade molto tranquille e ancor oggi, allontanandosi ulteriormente, si incontrano aree deserte abbastanza spettrali che cedono il passo a condomini

³³ V. A. Kaverin, *Petrogradskij student*. Moskva, Sovetskij pisatel’, 1976, p. 8.

di epoca sovietica. Il quartiere popolare di sud-ovest è invece caratterizzato dalle 13 strade parallele che si diramano a destra e a sinistra del viale Izmajlovskij (*Izmajlovskij prospekt*) dove si trovavano le caserme, *Rote*, nel romanzo che si svolge nel 1916, *Krasnoarmejskie*, dopo la rivoluzione, e dal fumo nero delle ciminiere delle fabbriche che si trovano più a sud, al di là dell'*Obvodnyj Kanal*, il lungo Canale di derivazione³⁴ che collega la Neva al golfo di Finlandia.

Proprio in questi spazi lontani dall'animazione del centro cittadino, in queste case abbandonate si trovano le bische, i covi e le fumerie d'oppio in cui si muovono i personaggi del romanzo.

L'agente Wood, travestito da straccione, da ufficiale russo, da gentiluomo europeo, perlustra ristoranti, sale da ballo, circoli operai, bettole di infimo ordine, fino ad imbattersi, in una birreria sulla via Ligovka, nello studente Svechnovickij che gli darà l'indizio decisivo per trovare Panaev. La topografia kaveriniana è molto precisa e ruota intorno a un reticolo di piazze, vicoli e stradine, che costituiscono lo squallido sfondo che condiziona l'esito del conflitto.

Nel 1916, lo stesso anno in cui si svolge la storia, per decisione del governo decine e forse centinaia di migliaia di cinesi erano stati ingaggiati per svolgere

³⁴ Al Canale di derivazione o canale di cinta (*Obvodnyj kanal*) è dedicata una delle poesie della raccolta *Stolbcy* (Colonne di piombo) di Nikolaj Zabolockij (Leningrad 1929), poeta del gruppo Oberiu (Unione dell'arte reale) molto vicino a Kaverin.

lavori boschivi, nelle fabbriche e nei porti russi. La loro presenza nelle grandi città era legata invece al consumo di droghe, oppio in particolare, molto diffuso fra gli intellettuali russi di inizio secolo. Nel quartiere di *Peski*, dall'altra parte del Canale di derivazione, si trovavano le fumerie cinesi, frequentate da Evgenij Polivanov, il prototipo di Panaev, che, forse perché buon conoscitore di oppio e hashish, presiedeva la commissione universitaria per la lotta alla droga. Le due stanze buie dove su materassi e panche addossate alle pareti giacciono i fumatori, il cinese con la treccia che ripete a Wood, in preda alle allucinazioni, «Va tutto bene!», il fumo stesso che consiste nell'aspirazione del vapore dell'oppio infilato a cubetti nella pipa, ricalcano un'analogia esperienza vissuta da Tynjanov e Polivanov³⁵.

Wood si impadronisce del documento «indispensabile per la gran Bretagna», travestendosi da artista di strada e improvvisando un gioco di prestigio che obbliga Panaev a tirar fuori il documento originale. Servendosi di ben due copie del documento, una maldestra contraffazione e una copia fedele, Wood riesce ad ingannare Panaev e a sottrargli l'originale. Sembrerebbe quindi che il duello fra baro che si crede Dio e il flemmatico Panaev si sia concluso a favore del primo, ma Wood ha perso il senno e cerca il suo avversario per batterlo anche al tavolo da gioco.

³⁵ V. Kaverin, *Petrogradskij student*. Sovetskij pisatel', Moskva, 1976, pp. 60-61.

Rilevante è l'uso che Kaverin fa nel romanzo del motivo del gioco. Da una parte c'è il gioco continuo dell'autore con la trama e con i suoi personaggi, dall'altra il Gran Gioco, 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 Wood. Il motivo delle carte e del gioco deriva direttamente da Hoffmann, a cui Kaverin, "fratello di Serapione", chiaramente si rifa, al racconto *Spielerglück* del 1820, che narra la perdita della donna amata al gioco. Il racconto, subito tradotto in russo, non rimase inosservato. Come ha notato Jurij Lotman³⁶, questo tema venne ripreso da Lermontov e divenne il centro della singolare mitologia dell'epoca. Il gioco delle carte appare come modello di una situazione conflittuale, nonché vero e proprio duello con la casualità. Il fare fortuna con le carte è un leit-motiv della letteratura russa dell'800; dalla *Dama di picche* di Puškin a *Il giocatore* di Dostoevskij, e verrà ripreso dalle avanguardie dopo la rivoluzione.

La tradizione romantica del gioco di carte come «gioco con la morte» nella poetica dell'avanguardia russa assume un carattere parodico da humor nero, particolarmente forte in *Igra v adu* (Gioco all'inferno) di Chručenyh e Chlebnikov.

A Chlebnikov appartiene la seconda epigrafe del romanzo, tratta da un suo testo in prosa, *Ka*, del 1915. La trasparenza linguistica, l'audacia delle metafore,

³⁶ J. Lotman, *Il tema delle carte e del gioco nella letteratura russa dell'inizio del secolo XIX. // Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*. Bari, Laterza 1980.

l'elemento fantastico e grottesco rendono la prosa di Chlebnikov assolutamente unica nel panorama della letteratura russa del XX secolo. *Ka* è l'ombra dell'anima, il suo doppio, inviato in sogno agli uomini, che accompagnando l'eroe, da un tempo a un altro, lo porta fuori dalla quotidianità, dalla sua realtà autobiografica nel passato e nel futuro dell'umanità. I passaggi dell'eroe da un'epoca a un'altra, dall'antico Egitto a Roma, dalla Russia all'Inghilterra, danno il quadro della realtà in due dimensioni: quella di oggi e quella eterna³⁷.

Il rapporto che lega il testo kaveriniano,- con il suo alternare la realtà pietrogradese agli incubi e alle visioni dell'agente inglese Wood,- alla prosa di Chlebnikov, in cui il mito si intreccia alla realtà, è complesso. La mitologia rappresenta per il poeta un mezzo di coscienza primordiale, la scienza, la poesia, la storia e la religione nello stesso tempo. Utilizzando questo modello, lo 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-tragico³⁸. Ne *Il grande gioco*, lo scrittore utilizza il sogno per far emergere la follia del protagonista, la sua lontananza dal mondo reale. Il suo progetto di organizzazione del mondo come una prigione evoca sinistri echi con una realtà che cercherà di uguagliare la fantasia. Non è superfluo ricordare che

³⁷ V. Chlebnikov, *Tvorenija*. Sovetskij pisatel', Moskva 1986.

³⁸ N. L. Stepanov, *Velemir Chlebnikov. Žizn' i tvorčestvo*. Moskva 1975, p. 42.

lo stesso Chlebnikov, morto nel 1922 in miseria e abbandonato da tutti, è un mito moderno, una leggenda, un incorreggibile individualista che lotta solitario contra la società in nome di una morale dimenticata. Šklovskij³⁹ ne paragonò il destino a quello di Cristo, Tynjanov⁴⁰ invece lo trovava somigliante al matematico Lobačevskij, Kaverin lo rappresentò come Archimede in Archimedov, l'artista-eroe del suo romanzo *Chudožnik neizvesten* (Il pittore è ignoto, 1931).

Il conflitto fra due mondi, 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. Nel romanzo di Kaverin, il gioco serve però anche 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 *štoss* con l'agente russo, perderà tutto, anche la vita. Il suo avversario è il tipico giocatore, riesce sempre a mantenere il controllo di sé, ad essere freddo e raziocinante. Nel gioco si configura dunque una situazione di duello e si modella il conflitto fra due avversari pronti a tutto.

Il motivo del gioco è una costante di tutta la produzione kaveriniana: era apparso già nel suo primissimo racconto, *Odinadcataja Aksioma* (L'undicesimo assioma), dove si narrava di uno studente che perde al

³⁹ V. Šklovskij, *Zoo o lettere non d'amore*. Einaudi, Torino 1966.

⁴⁰ J. N. Tynjanov, *Poetika. Istorija literatury*. Kino. Moskva, 1977.

gioco tutti i suoi averi, in *Ščity i svečy* (Scudi e candele), dove le carte si animano e diventano esse stesse protagoniste della storia, e anche nei racconti *Segodnja utrom* (Stamattina), *Drug Mikado* (L'amico del Mikado), *Vorobejnaja noč* (Una notte da passeri), tutti della metà degli anni '20, compresi nella sua prima raccolta *Mastera i podmaster'ja* (Maestri e apprendisti). Quanto alla figura del baro, essa è tipica di molte opere di Kaverin, che la riproporrà nel famoso *Dva Kapitana* (Due Capitani) e più recentemente nel 1979 nel romanzo *Dvuchčasovaja Progulka* (Una passeggiata di due ore).

Il grande gioco 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, lo scrittore sottolinea il carattere di incontro-scontro, schierando fra i due sul tavolo verde le truppe come su un campo di battaglia. Il mazzo di carte si anima, le carte diventano pedine, il tavolo verde, un campo di battaglia in cui si oppongono non più due personaggi reali bensì due forze opposte, il giocatore e il suo destino. Il duello a *štoss* finirà con la morte di Wood, scoperto come baro e condannato dalle ferree regole della bisca, il "sotto-suolo" kaveriniano.

I giocatori che lo scrittore pone intorno al tavolo da gioco sono i suoi amici, i serapionidi, le cui strade

presto divergeranno dalla sua. Il primo, quello con la pipa finlandese in bocca, é Konstantin Fedin, il più anziano dei “fratelli”, che pochi anni più tardi si sarebbe inserito a pieno titolo nella corrente del realismo socialista e con cui Kaverin interrompe ogni rapporto nel 1968⁴¹. Accanto a lui siede un uomo dal cranio calvo e «dal naso rincagnato come Socrate», il critico letterario Viktor Šklovskij. Interessante notare come il nome del filosofo greco ritorni anche in un altro racconto dello scrittore, *Černovik čeloveka* (La brutta copia di un uomo, 1931), nelle riflessioni di Grigorij Matvevič, un personaggio mutevole, legato al tema del tempo e della memoria⁴². I viaggiatori inquieti che si muovono nel tempo e nello spazio, spesso contrapposti alla immobilità, al silenzio di altri personaggi, ricorrono spesso nella prosa di Kaverin. Nei confronti di Šklovskij, personaggio non privo di ambiguità, lo scrittore assunse nel corso degli anni una posizione severa che esplicita nella sua ultima opera, *Epilogo*⁴³, dove rievocandone la precipitosa fuga a Berlino nel 1921, per sfuggire all’arresto, le accorate richieste di perdono, il successivo rientro in Russia e il distacco dai vecchi amici formalisti, lo accusa di comportamento cinico.

⁴¹ Kaverin comunicò in una lettera aperta il suo dissidio con le posizioni assunte da Fedin nella campagna di accuse orchestrata contro Sol’ženicyn alla fine degli anni ‘60. L’intera vicenda relativa a Sol’ženicyn è raccontata da Kaverin in *Epilog*, op. cit., pp. 379-427.

⁴² O. V. Šindlina, *Ot oživajuščej statui k neživovomu gomunkulu: alchimičeskaja tema v rannem tvorčestve Kaverina. // V. J. Brjusov i russkij modernizm*. IMLI RAN, Moskva 2004, pp. 240-250.

⁴³ V. Kaverin, «*Ja podnimaju ruku i sdajus’*» // *Epilog. Memuary*, Moskva 1989, pp. 32-45.

Lev Lunc, ideologo del gruppo, si spense prematuramente in un sanatorio di Amburgo nel 1924, ma il romanzo ce lo presenta come il giovane riccioluto che siede accanto ad un tipo tranquillo dal viso sereno e gli occhi trasparenti, il poeta Nikolaj Tichonov. Quanto a Kaverin stesso, il ragazzo dal naso gibboso, siede un po' in disparte ma è presente, pronto a intervenire nell'azione, qualora sia necessario. Il finale in presenza dell'autore è un procedimento che il giovane scrittore aveva già utilizzato nel racconto *Chronika goroda Lejpsziga* (Cronaca della città di Lipsia), in cui aveva riunito i suoi personaggi per sciogliere e spiegare la complicatissima trama⁴⁴.

Ma il gioco non è solo la strategia delle trame spionistiche o gioco con le carte o con il destino, ma anche gioco con la scrittura, la trama, i personaggi, la lingua. La narrazione è dilatata nello spazio e nel tempo, Kaverin mescola a suo piacere il gusto del circo e della geometria, sempre indissolubili negli esperimenti dell'avanguardia⁴⁵. Per far questo si serve di continue citazioni e rimandi: la spy-story, il gioco d'azzardo, la stranezza, la follia. Lo sforzo tenace di uscire dai canoni consueti o di metterli per lo meno a

⁴⁴ V. Šklovskij, *Roman tajn*, in *op. cit.* Šklovskij cita la fine del racconto di Kaverin come esempio di denutamento del procedimento dickensiano: «come lì, tutti i personaggi vengono riuniti, ma l'azione viene spiegata non da uno di loro, bensì dall'autore stesso. Viene però data non la soluzione finale come tale, viene solo indicato il procedimento della sua licenza. Lo scioglimento manca, la motivazione è parodistica».

⁴⁵ A. M. Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*. Einaudi, Torino, 1959, p. 150.

gambe all'aria, è l'obiettivo che si pone il giovane scrittore, uno dei pochi intellettuali sovietici che permettono di capire a pieno il significato di alcuni cambiamenti nella letteratura russa degli anni '20.

Tenace sperimentatore, ottimo conoscitore delle teorie formaliste, lo scrittore si rende conto dei meccanismi letterari e con grande abilità utilizza tutti i 'trucchi' della composizione. La genesi lunga e travagliata del suo romanzo testimonia che non si trattò solo del prodotto dell'enorme fantasia di un giovane esordiente, ma nacque da un'idea, da una discussione, venne a lungo pensato, letto, rielaborato.

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 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 a carte con i personaggi e con il lettore. Le sue opere sono volutamente eccentriche, assurde, abbondano di fantasia e di movimento. Servendosi di un artificio tipico dell'avanguardia, lo scrittore fa scivolare il lettore in modo inatteso da un piano a un altro, irride l'illusorietà realistica, le convenzioni della narrazione classica. E mediante il gioco con la scrittura mostra la stretta connessione fra teoria e pratica letteraria. Purtroppo questa originale linea narrativa, sviluppata nelle opere dell'esordio ed espressa con compiutezza nel romanzo *Il grande gioco*, 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.

